

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2025

№ 59

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 Россий-
ской академии художеств, заслуженный деятель
искусств РФ (Москва);

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

М.И. Бурлыкينا, 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 акаде-
мии 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 (Syktvkar, 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:

К.А. Кузоро, канд. исторических наук, 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 куль-
туры, Томский государственный университет;

Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, до-
цент, институт искусств и культуры, Томский
государственный университет;

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

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

Е.Н. Савельева, канд. философских наук, до-
цент, институт искусств и культуры, Алтайский
государственный университет;

Т.В. Чапля, д-р культурологии, доцент, Новоси-
бирский государственный педагогический уни-
верситет;

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 госу-
дарственный университет;

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

Богова Н.В. Эволюция фольклорного театра в условиях постмодернизма.....	5
Васильева Е.В. Гелиографическая миссия: история и миф. Часть 3	14
Герасимова С.В. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина: семиотическая модель текста на основе двойного кодирования.....	22
Капичина Е.А. Основные тенденции в композиторской и популярно-развлекательной музыке постмодерна в контексте современного кризиса антропности.....	37
Корниенко М.А. Книгопечатание как событие культуры и способ формирования интеллектуального генома.....	47
Краевская И.О. «Свой» среди «других»: финал женского одиночного разряда по теннису Олимпиады–2024 в комментариях российских пользователей соцсетей	65
Михайлюк Д.П. Различия искусствоведческого, философского и политологического «неореализма».....	78
Окишева А.А. Соотношение миметической и креативной тенденций при исполнении инструментального произведения	86
Татищев А.А. Иммерсивный опыт в практиках освоения заброшенных пространств	92
Федотова Н.Г. Память как объект культурологических исследований в «memory studies»	104

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Афанасьева И.А. Театральные мотивы в творчестве В.Е. Маковского: язык живописи и театра.....	119
Божко А.Ю. Развитие новой системы образности в сценическом искусстве	135
Боровикова С.М. Работа с перспективой в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна в контексте искусства Северной Европы начала XVI века.....	148
Лосева С.Н. Модель синестетичности в структуре музыкальной одаренности.....	159
Морозова А.В., Федоренко В.З. Детский портрет в живописных школах Испании конца XVI – XVII века	167

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Евдокименкова Ю.Б., Ткачева Е.В. «Комментарии к Диоскориду» Пьетро Андреа Маттиоли как образец ранних научных изданий XVI века	181
Исаева Л.Ю., Яковлева Л.С. Памятники колыванского исторического некрополя в работах томского архитектора А.Л. Шиловского (1887–1921). Часть 1	195
Мир-Багирзаде Ф.А. Метаморфозы в «коврах» Фаика Ахмеда.....	208
Никифорова В.И. Абрамцевская керамическая мастерская: к вопросу об авторстве	218
Никишина Н.А. Научное наследие А.С. Догеля в коллекции музея Курского государственного медицинского университета.....	228
Фролова А.С., Балашова Е.В. Аудиоподкаст как инструмент внешней цифровой музейной коммуникации	231

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Рынков В.М. Рецензия на книгу: Путь на Восток	244
--	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Bogova N.V. The evolution of folklore theater in the context of postmodernism.....	5
Vasilyeva E.V. Missions Héliographiques: history and myth. Part 3.....	14
Gerasimova S.V. “Mozart and Salieri” by A. S. Pushkin: semiotic model of the text based on dual coding.....	22
Kapichina E.A. Main trends in composer and popular entertainment post-modern music in the context of the contemporary anthropic crisis.....	37
Kornienko M.A. Book printing as a cultural event and a way to form an intellectual genome.....	47
Kraevskaia I.O. “Ours” among “others”: the women’s singles tennis final at the 2024 olympics in the comments of russian social media users.....	65
Mikhaylyuk D.P. Distinctions of art historical, philosophical and political science “neorealism”.....	78
Okisheva A.A. The ratio of mimetic and creative tendencies in the performance of an instrumental work.....	86
Tatischev A.A. The immersive experience in exploration of abandoned spaces.....	92
Fedotova N.G. Memory as an object of the culturological researches into “memory studies”.....	104

ART HISTORY

Afanaseva I.A. Theatrical motifs in the artworks of V.E. Makovsky: the language of painting and theater.....	119
Bozhko A.Yu. Development of a new system of imagery in the performing arts.....	135
Borovikova S.M. Linear perspective in the “Portrait of a young man” by Ambrosius Holbein in the context of the Northern European art of the XVIth century.....	148
Loseva S.N. Model of Synaestheticity in the structure of musical giftedness.....	159
Morozova A.V., Fedorenko V.Z. Children's portrait in painting schools of Spain at the end of the 16 th – 17 th centuries.....	167

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Evdokimenkova Yu.B., Tkacheva E.V. “Comments” on Dioscoride by Pietro Andrea Mattioli as a sample of early scientific publications of the XVI century.....	181
Isaeva L.Yu., Yakovleva L.S. The monuments of the Kolyvan historical necropolis in the artworks of Tomsk architect Andrey L. Shilovsky (1887–1921). Part 1.....	195
Mir-Bagirzadeh F.A. Metamorphosis in the “rugs” of Faik Ahmed.....	208
Nikiforova V.I. Abramtsevo ceramic workshop: to the question of authorship.....	218
Nikishina N.A. Scientific heritage of A.S. Dogel in the collection of the museum of Kursk State Medical University.....	225
Frolova A.S., Balashova E.V. Audio podcast as a tool of external digital museum communication.....	231

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Rynkov V.M. Book review: Put’ na Vostok [the road to the east].....	244
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

УДК 130.2+398.543

doi: 10.17223/22220836/59/1

ЭВОЛЮЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА В УСЛОВИЯХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Надежда Валерьевна Богова

*Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского,
Луганск, Луганская Народная Республика, Россия, rubel.nadezhda.98@mail.ru*

Аннотация. Современный фольклорный театр подвергается значительным изменениям под влиянием постмодернистских идей и арт-практик. В статье представлен анализ эволюции фольклорного театра, сделан акцент на степени радикальности трансформации формы и содержания фольклорных представлений в современном мире. Возможности и перспективы возрождения интереса к фольклору оцениваются через призму применения новейших медийных технологий, что позволяет исследовать и переосмыслить его значение в современном культурном пространстве.

Ключевые слова: трансформация театра, народные традиции, инновации, инерциальность культурного пространства, театральные коммуникативные практики, народное сценическое искусство

Для цитирования: Богова Н.В. Эволюция фольклорного театра в условиях постмодернизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 5–13. doi: 10.17223/22220836/59/1

Original article

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

THE EVOLUTION OF FOLKLORE THEATER IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM

Nadezhda V. Bogova

*Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mihail Matusovsky,
Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation, rubel.nadezhda.98@mail.ru*

Abstract. This article embarks on an in-depth exploration of the intricate transformation that folklore theater has experienced in the landscape of postmodernism, casting a spotlight on the sophisticated interplay between enduring traditional elements and cutting-edge innovative practices. Within the ever-evolving context of postmodernism, characterized by the increasingly indistinct boundaries between the past and present, as well as between

hallowed tradition and bold innovation, the continuous evolution of folklore theater is painted as a dynamic journey of adaptation, re-interpretation, and revitalization. The author thoroughly examines how the deliberate incorporation of seminal postmodern ideas and avant-garde art practices acts as a catalyst for a profound metamorphosis, affecting the very form and content of folklore performances. This evolution, steeped in the need to address and resonate with the pressing challenges of the contemporary era—including the pervasive effects of globalization and the relentless advance of digital technologies—serves a dual purpose. By artfully intertwining theoretical perspectives with tangible examples from the field, the article asserts that the ongoing dialogue between the venerable past and the vibrant present within the domain of folklore theater not only breathes new life into traditional narratives but also paves the way for innovative creative experimentation and deeper cultural introspection. This discourse is further enriched by the exploration of how contemporary folklore theater acts as a fertile ground for experimenting with narratives, character archetypes, and performance styles, effectively blurring the lines between performer and audience, reality and myth, thus fostering a participative cultural experience that is both immersive and reflective.

Keywords: theater transformation, folk traditions, innovations, inertia of cultural space, theater communicative practices, folk performing arts

For citation: Bogova, N.V. (2025) The evolution of folklore theater in the context of postmodernism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 5–13. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/1

Ускорение темпа жизни в условиях информационного глобализованного общества стимулирует неизбежные преобразования социальных ориентиров и связано с адаптацией к культурному взаимопроникновению. Тенденция к трансформации культуры за последние десятилетия привела к планомерному разрушению традиционных культурных основ народов. Этот процесс, в значительной мере обусловленный ускоренными темпами урбанизации, а также стремлением к стандартизации и унификации всех аспектов общественной жизни (что связано с глобализацией), оказал существенное влияние на изменение приоритетов в культурной среде – уже сегодня можно наблюдать в культуре преобладание потребительского, количественного начала над качественными характеристиками, что особенно заметно проявилось в сфере художественной культуры, где на первый план вышло стремление к созданию зрелищных и внешне привлекательных форм.

Анализируя особенности преобразования культуры в условиях глобализации, Т.В. Серищева отмечает: «Культура формирует общие смысловые поля через категоризацию идей и предметов, существующих в мире. Данная категоризация позволяет людям находить общие точки зрения и подходы к решению проблем на уровне общественных значений и норм. Таким образом, культура является связующей силой для людей и обеспечивает существование единого социального сообщества» [1. С. 65]. То есть, невзирая на деструктивный потенциал влияния глобализации и постмодернизма на культурный пласт жизни общества, важно принимать во внимание, что все происходящие изменения являются производными от коммуникативных практик общества, одновременно выступая средством достижения единства в коммуникации общества. Интересным видится и мнение Т.Ю. Афанасьевой, которая полагает, что в театральном искусстве превалирует своеобразная реакция на культурно-цивилизационную глобализацию, превратившую искусство в некий «общенародный котел» [2. С. 5].

Одновременно с упомянутыми явлениями наблюдается возрастающий интерес к глубокому изучению национальной истории, искусства и фольклора, вызванный стремлением сохранить уникальные черты национальной самобытности и культурного наследия как закономерной реакцией общества на преобразования. Это можно объяснить не только всемирной тенденцией к актуализации ценности аутентичности, но и укреплением национального самосознания, углублением этнической самоидентификации и осознанием важности национальной социально-культурной идентичности. Фольклор, занимающий ключевое место в духовной культуре, играет важную роль в развитии историко-культурной индивидуальности и традиций народов, выступая неким мостом между прошлым и настоящим, способствуя культурному развитию будущих поколений.

Роль фольклора и его изучения, развитие фольклорного театра в эпоху постмодернизма и многообразия современных форм раскрывается через некий ренессанс культуры, который, как отмечает Е.Ю. Андреева в своей статье, приобретает новую степень переосмысления в современных условиях. Фольклор в постмодернизме начинает активно использоваться в театральных постановках, превращаясь в инновационные формы исполнения, точно так же, как, например, советское искусство подвергается новым интерпретациям и способам экспозиции [3]. Исследовательские и творческие проекты, направленные на восстановление менее известных или забытых произведений, напоминают работы с фольклорными элементами, где ученые и творцы пытаются привлечь внимание к наследию и представить его в новом свете. Важную лепту в этот процесс актуализации и фольклорного, и советского вносит культурная политика, которая нацелена на сохранение, популяризацию и интеграцию культурных ценностей в современное культурное пространство. В случае с советским искусством, как можно проследить, это находит выход через выбор темы выставок и способы их организации, которые транслируют определённые социокультурные ценности, пришедшие из прошлого, что также верно и для фольклора, особенно в контексте национального самоопределения и культурной идентичности. М.М. Артамонова, изучив художественные и педагогические эксперименты Е.В. Честнякова, считает, что он рассматривал народную культуру как интегрированную и взаимосвязанную систему, объединяющую такие элементы, как архитектура, декоративно-прикладное искусство, костюм, музыка, танцы и фольклор. Для него, как и для любого носителя традиций, искусство представлялось единым и неразделимым целым. Произведения, извлечённые из своего культурного контекста и лишённые внутренних связей, утрачивали свою жизненную энергию, теряли смысловое значение и превращались в своего рода пустые формы [10].

Фольклорный театр служит значимой платформой для сохранения и донесения народного культурного наследия и ретрансляции культурных и коммуникативных практик традиционного значения из поколения в поколение. Коммуникативный потенциал фольклорного народного театра обуславливает его значимость в научном и творческом контекстах. Этот вид театральной практики воплощает в себе элементы народной драмы и городского фольклора, отличается маркерностью этнической русской культуры. Фольклорный театр, представляя собой репертуар символов, образов и традиций, сохранившихся в культурном коде народа, позволяет говорить о его роли в соци-

ально-культурных процессах как важного и неотъемлемого элемента культурного наследия.

Анализируя феномен фольклорного театра, В.Г. Пушкарёв подчеркивает его значение как феномена, способствующего культурной диффузии архаичного и современного, отражающего поликультурность [4. С. 11]. Соплашаясь с мнением исследователя, нужно подчеркнуть, что этот вид искусства и социальной общности способствует этнической идентификации, обеспечивая сохранение и развитие народных традиций через создание уникального духовного пространства в условиях постмодерна.

Эволюция фольклорного театра в условиях постмодернизма тесно связана с активными поисками новых форм художественной и эмоциональной выразительности в публичных пространствах. Так, фольклорный театр начинает интегрировать элементы самоопределения и личностной субъектности, что, согласно Г.Л. Тульчинскому, представляет собой ключевой аспект в развитии искусств в данном периоде [5]. Своеобразие преобразования жанра приводит к возникновению новых форм театральных постановок, в которых традиционные фольклорные сюжеты и символы адаптируются к требованиям современной реальности, тем самым отражая изменения в социокультурных практиках и идентичности общества.

Принцип субъектности, изложенный в работе Г.Л. Тульчинского, применим и в отношении динамики развития фольклорного театра. Особенность преобразования формата театра проявляется через создание таких театральных представлений, которые и развлекают, и провоцируют зрителей на размышления о собственной личной идентичности и социальной роли [5]. На основании этого можно говорить о фольклорном театре как площадке для экспериментов с формами трансляции значимых смыслов и даже как социального инструмента для содействия более глубокому культурному и личностному самоопределению индивида в динамично меняющемся мире.

Обращаясь к эволюции преобразования фольклорного театра в современных условиях, важно отследить фундаментальную основу этого феномена в русской культуре в прошлом и сегодня. Русское народное театральное искусство, оставившее след в истории национальной культуры, служило не только развлечением, но и механизмом отражения социокультурных запросов народа [6. С. 32], способствуя формированию основ русского профессионального театра и представляя собой заметное явление в сохранении традиционных ценностей. Эта форма искусства, включающая в себя многообразие элементов фольклора и импровизации, играет важную роль в передаче социальной памяти и нравственного опыта, способствуя этнической идентификации. В условиях постмодерна актуализация этнокультурного наследия и его интеграция в современное общественное пространство расширяют контекст фольклорного театра как многоаспектного феномена, уходящего корнями в древние ритуальные практики и обретающего новую форму в условиях современности. Фольклорный театр, представляющий собой многообразие народных драм и обрядов, в эпоху постсоветских трансформаций и национального самоопределения в России обрел новый этап развития, восстанавливая и адаптируя древние традиции к современным условиям.

Такая интеграция опыта прошлого в принципиально новые социокультурные реалии способствовала не только сохранению народной идентично-

сти, но и обогащению культурного пространства, включения фольклорного театра в массовые культурные проекты. При этом в условиях постмодернистских тенденций размывания культурных границ фольклорный театр претерпевает значительные трансформации, адаптируясь к новым художественным требованиям и обогащая современное искусство чертами экспериментальности, интертекстуальности и игровой самоиронии.

Исторически сложилось так, что основой для формирования фольклорного театра служили устные народные традиции, обогащенные множеством мифов, легенд и ритуалов, которые были неразрывно связаны с жизнью и культурой сообщества, аккуратно отражая его уклад, верования и исторический путь. В условиях современного постмодернистского контекста фольклорный театр подвергается процессу кардинального переосмысления и трансформации в пространство для проведения экспериментов и установления креативного диалога с аудиторией. Важнейшим аспектом эволюционного развития данного вида театрального искусства является его стремление к интеграции традиционных элементов в современные артистические формы [7. С. 256]. На практике мы видим, как классические народные сюжеты получают новое дыхание и интерпретируются через призму современности, при этом к старинным мотивам добавляются элементы новизны, включая современные технологии и способы выразительности. Применение видеоартов, современных музыкальных композиций и нестандартных сценических решений способствует созданию проникновенных и глубоких по содержанию представлений, которые привлекают внимание широкого и разнообразного круга зрителей.

В своей статье Е.В. Сальникова обращает внимание на социальную востребованность использования в искусстве архетипических образов и ситуаций, что находит отражение и в культурной практике фольклорного театра. В контексте постмодернизма фольклорный театр переосмысливает и адаптирует традиционные элементы в рамках современных театральных практик, часто используя архетипы и символы для создания новых художественных форм и нарративов. Использование с этой целью народного творчества и карнавальная культура видится особенно актуальным в рамках фольклорного театра, который в современных реалиях стремится сохранить и в то же время трансформировать культурное наследие. В постмодернизме эту тенденцию, как отмечает Е.В. Сальникова можно проследить через игру форм, стилей и значений, где на первый план выходит авторская интерпретация и переосмысление народных традиций [9]. Таким образом, фольклорный театр, адаптируясь к современным условиям, начинает больше ориентироваться на личностные и субъективные особенности восприятия, что отражает общую тенденцию в искусстве к индивидуализации и персонализации.

Тема общей востребованности концепта влияния фольклора и методов его изучения на современное искусство находит своё выражение в том, как современный фольклорный театр адаптирует и преобразует традиционные нарративы и взаимодействует с аудиторией. Внимание в искусстве все больше смещается к тематике и методам взаимодействия со зрителями, где основная роль отводится эмоциональному воздействию и способности к глубокой идентификации, что является ключевым аспектом современного восприятия фольклора. Фольклор, будучи древним источником культурных

кодов и символов, сегодня трансформируется и обогащается через новые театральные практики, способствуя сохранению и развитию культурного многообразия.

Важную роль в процессе эволюции фольклорного театра, безусловно, играет растущий интерес к локальной культуре и выраженной в ней идиосинкразии. Особенно это заметно на фоне всеобъемлющей глобализации и прогрессирующей цифровизации общества, когда возникает не только стремление к сохранению уникального культурного наследия, но и амбиция его представления в инновационной форме, которая была бы приемлемой и понятной современному зрителю вне зависимости от его культурного опыта.

Не менее существенным фактором эволюции фольклорного театра под влиянием постмодернизма является трансформация роли зрителя в постановке. Пронаблюдать это можно по тому, как аудитория все более активно вовлекается в театральный процесс, эродирова традиционные устойчивые границы между сценой и залом, что, в свою очередь, способствует возникновению инновационных форм взаимодействия между исполнителями и зрителями и делает процесс восприятия театрального действия значительно более динамичным и открытым для субъективных интерпретаций.

Анализируя динамику преобразования фольклорного театра в современных реалиях, Т.Ю. Афанасьева подчеркивает, что изменениям в переходный период подверглись и характеристики героев [2. С. 3]. Исследователь подчеркивает, что в преобразованном формате герои действия в большей степени стали отражать их социальную ориентацию.

На основании проведенного анализа мы приходим к выводу о существовании нескольких ключевых этапов в эволюционном развитии современного фольклорного театра, которые особенно заметно проявляются в контексте постмодернистской парадигмы, начиная с первоначальной фазы инициализации и продолжительного, глубокого переосмысления традиционного народного творчества. В этот период, характеризующийся экспериментальным обновлением прежних сюжетов, древние повествования обретают совершенно новые, неожиданные формы, за счет чего зрительский интерес оживляется, опираясь на уникальное сочетание архаичного этносюжета с актуальными социально и культурно значимыми темами. На этом этапе можно говорить о создании новой пластичности и привлекательности представлений.

На протяжении следующего этапа развития фольклорного театра в рамках постмодернистской парадигмы наблюдается стремление к осуществлению глубокой и всесторонней интеграции с наиболее актуальными средствами массовой информации и самыми передовыми технологиями, в числе которых выделяются видеомapping, высокотехнологичные световые и звуковые эффекты. Этот процесс интеграции играет ключевую роль в обогащении визуального языка, что подразумевает заметное увеличение уровня интерактивности театральных постановок.

Такое продуманное технологическое насыщение сцены не только покрывает потребности сегодняшних театральных зрителей в новизне и вовлеченности, но и открывает широкие возможности для создания более глубоких и многомерных визуальных образов. Эти образы оживляют сценическое пространство, способствуют формированию более глубокого и комплексного театрального опыта, который существенно преобразует традиционные пред-

ставления о театре, делая каждое посещение уникальным и неповторимым событием в культурной жизни аудитории.

Как результат театральный опыт превращается в захватывающее и незабываемое путешествие через зрелищно оживленное пространство, в котором каждый зритель получает возможность погрузиться в уникальную атмосферу современного искусства, активно взаимодействуя с постановкой и внося свой вклад в общее течение театрального действия. Наряду с этим эффект погружения создает основу для переоценки представлений о прошлом народа и о его культуре в положительном контексте, поскольку зритель проживает эмоциональный опыт, связанный с глубиной визуального и аудиального восприятия представления.

На третьем этапе эволюции фольклорного театра в контексте постмодернистских тенденций наблюдается значительная переоценка и переосмысление роли и места зрителя в общем театральном процессе, причем эти изменения особенно примечательны. Зритель, традиционно рассматриваемый в качестве пассивного наблюдателя, предназначенного лишь для приема и интерпретации представленного материала, теперь активно вовлекается в художественное действие, принимая на себя роли соавтора и создателя. Такое преобразование не только размывает установленные границы между исполнителем и аудиторией, но и возлагает на зрителей новые обязанности и предоставляет им новые возможности для взаимодействия с произведением искусства. Это глубокое изменение в восприятии роли зрителя акцентирует внимание на актуализации чувства единения и гармонии между зрителем и пространством постановки, подчеркивая критическую важность сюжета и взаимодействия как ключевых факторов в создании полноценного театрального опыта. Таким образом, театр превращается в платформу для глубокого диалога между исполнителями и аудиторией, где каждый участник процесса не только вносит свой вклад в общее творение, но и обогащает свой личный опыт за счет интенсивного чувственного и эмоционального взаимодействия с происходящим на сцене.

В результате такого акцентирования на полноценном взаимодействии и единстве всех участников театрального процесса ощущение общего творческого потока становится более выраженным, а зрительский опыт – значительно обогащенным и многогранным. Зрители перестают быть простыми свидетелями событий, преобразуясь в активных и заметных сотворцов театрального искусства, что, в свою очередь, способствует появлению новых форм взаимодействия и взаимопонимания на пересечении традиционных и инновационных театральных подходов.

Эволюционные изменения фольклорного театра достигают своего апогея в свете его социальной и политической направленности, при этом театр преобразуется в мощную платформу для обсуждения и рефлексии по самым актуальным и значимым социальным и политическим вопросам, привлекая архетипические образы и сюжеты фольклора как основу для стимулирования общественных изменений и повышения осведомленности о критически важных проблемах современного мира, тем самым подчеркивая исключительную роль искусства как инструмента социокультурных трансформаций.

Этапы развития, представленные в контексте анализа трансформации фольклорного театра во времена постмодернизма, наглядно демонстрируют

не просто процесс эволюции, но и особую способность этого вида искусства не только адаптироваться к постоянно меняющимся культурным условиям, выражая глубокий резонанс с современными социокультурными запросами, но и удерживать свою статусную роль как неотъемлемой части культурного наследия, тем самым поддерживая живой диалог между прошлым и настоящим. В эпоху, когда постмодернистские тенденции вызывают к жизни новые художественные формы и видения, фольклорный театр успешно осваивает масштабные трансформации, насыщая традиционную форму этнического театра разнообразными инновационными методами и идеями. Следовательно, его функция не ограничивается исключительно отражением культурных и общественных процессов, но также включает в себя активную адаптацию к меняющимся условиям, что способствует сохранению и развитию культурного разнообразия.

Можно резюмировать, что в процессе своего развития в эпоху постмодернизма фольклорный театр не только сохраняет свою актуальность и значимость как вид искусства, отражающий и сохраняющий исторические и культурные традиции, но и преобразует их, обогащая современное культурное пространство новыми формами и смыслами, которые делают его более доступным и понятным для современного зрителя, тем самым способствуя развитию конструктивного культурного диалога между поколениями и культурами.

Список источников

1. *Серищева Т.В.* Специфика современного регионального культурного пространства // Социокультурные и филологические проблемы современного образования в области межкультурной коммуникации: материалы Открытой научно-практической конференции, 19 февр. 2020 г. Луганск : ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2020. С. 64–66.
2. *Афанасьева Т.Ю.* Постмодернистский театр в современной России // Наука. Искусство. Культура. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskiy-teatr-v-sovremennoy-rossii> (дата обращения: 04.04.2024).
3. *Андреева Е.Ю.* Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 390–421. doi: 10.51678/2226-0072-2023-4-390-421
4. *Пушкарев В.Г.* Культурный потенциал современного фольклорного театра : автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2011. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/kulturnyipotentsial-sovremenno-go-folklornogo-teatra> (дата обращения: 04.04.2024).
5. *Тульчинский Г.Л.* Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е // Художественная культура. 2024. № 1. С. 34–49. doi: 10.51678/2226-0072-2024-1-34-49
6. *Проблема социальной природы искусства в истории русской эстетики* : сб. науч. статей / отв. ред. М.Ф. Овсянников. М. : Институт философии АН СССР, 1982. 136 с.
7. *Научная мысль: традиции и инновации* / под ред. С.С. Великановой, И.В. Кашубы. М. : Директ-медиа, 2023. 308 с.
8. *Грибова О.П., Леценко А.В.* Особенности режиссуры спектакля передвижного театра. М. : Директ-медиа, 2020. 87 с.
9. *Сальникова Е.В.* Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 50–81. doi: 10.51678/2226-0072-2024-1-50-81
10. *Артамонова М.М.* Обрядовые и театрално-игровые основы художественных и педагогических экспериментов Е.В. Честнякова // Художественная культура. 2024. № 3. С. 146–177. doi: 10.51678/2226-0072-2024-3-146-177

References

1. Serishcheva, T.V. (2020) Spetsifika sovremennogo regional'nogo kul'turnogo prostranstva [The specificity of the modern regional cultural space]. *Sotsiokul'turnye i filologicheskie problemy*

sovremenno obrazovaniya v oblasti mezhkul'turnoy kommunikatsii [Socio-Cultural and Philological Problems of Modern Education in the Field of Intercultural Communication]. Proc. of the Conference. February 19, 2020. Lugansk: LGAKI. pp. 64–66.

2. Afanasyeva, T.Yu. (2019) Postmodernistskiy teatr v sovremennoy Rossii [Postmodern Theater in Modern Russia]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*. 1(21). pp. 5–12.

3. Andreeva, E.Yu. (2023) Sovetskoye iskusstvo na khudozhestvennykh vystavkakh i v ekspozitsiyakh rossiyskikh muzeev i galerey 1990–2020-kh godov [Soviet Art at Art Exhibitions and in the Expositions of Russian Museums and Galleries in the 1990s–2020s]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 4. pp. 390–421. DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-390-421

4. Pushkarev, V.G. (2011) *Kul'turnyy potentsial sovremennoyo fol'klornogo teatra* [The Cultural Potential of Modern Folk Theater]. Abstract of Culturology Cand. Diss. [Online] Available from: <https://www.dissercat.com/content/kulturnyi-potentsial-sovremennoyo-folklornogo-teatra> (Accessed: 4th April 2024).

5. Tulchinskiy, G.L. (2024) Samoopredeleniye “bez maski” v ispol'nitel'stve i ego vospriyatii v 1960–1980-e [Self-Determination “Without a Mask” in Performance and Its Perception in the 1960s–1980s]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 1. pp. 34–49. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-34-49

6. Ovsyannikov, M.F. (ed.) (1982) *Problema sotsial'noy prirody iskusstva v istorii russkoy estetiki* [The Problem of the Social Nature of Art in the History of Russian Aesthetics]. Moscow: Institute of Philosophy of the USSR Academy of Sciences.

7. Velikanova, S.S. & Kashuba, I.V. (eds) (2023) *Nauchnaya mysl': traditsii i innovatsii* [Scientific Thought: Traditions and Innovations]. Moscow: Direkt-media.

8. Gribova, O.P. & Leshchenko, A.V. (2020) *Osobennosti rezhissury spektaklya peredvizhnogo teatra* [Peculiarities of Directing a Performance in a Mobile Theater]. Moscow: Direkt-media.

9. Salnikova, E.V. (2024) Smekhovoe nachalo i komizm v sovetskoy kinomedii 1960–1970-kh [The Laughing Principle and Comic Elements in Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 1. pp. 50–81. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-50-81

10. Artamonova, M.M. (2024) Obryadovye i teatral'no-igrovye osnovy khudozhestvennykh i pedagogicheskikh eksperimentov E.V. Chesnyakova [Ritual and Theatrical-Play Foundations of E.V. Chesnyakov's Artistic and Pedagogical Experiments]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 3. pp. 146–177. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-146-177

Сведения об авторе:

Богова Н.В. – преподаватель кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского (Луганск, Луганская Народная Республика, Россия). E-mail: rubel.nadezhda.98@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Bogova N.V. – teacher of the Department of Theatre Arts of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky” (Lugansk, Lugansk People’s Republic, Russian Federation). E-mail: rubel.nadezhda.98@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.05.2024;
одобрена после рецензирования 02.03.2025; принята к публикации 15.08.2025.*

*The article was submitted 20.05.2024;
approved after reviewing 02.03.2025; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 77.04

doi: 10.17223/22220836/59/2

ГЕЛИОГРАФИЧЕСКАЯ МИССИЯ: ИСТОРИЯ И МИФ. ЧАСТЬ 3

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 фотографическими обществами. Второй – исследование визуальной практики Гелиографической миссии и связанное с ней формирование идеологического и визуального стандарта. Третья часть статьи посвящена идеологическим аспектам архитектурной фотографии и, в частности, проблематике невидимого в фотографии и проектах 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 3 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 14–21. doi: 10.17223/22220836/59/2

Original article

MISSIONS HÉLIOGRAPHIQUES: HISTORY AND MYTH. PART 3

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 study of the visual practice of the Heliographic mission and the formation of an ideological and visual standard associated with it. The third part of the article is devoted to the ideological aspects of architectural photography and, in particular, to the problems of the invisible in photography and projects 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 3. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 14–21. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/2

Гелиографическая миссия и проблематика невидимого в фотографии

Коллизия явленного и невидимого не ограничивалась одним только представлением удаленных деталей. Мифология сокрытого – одно из обстоятельств, которое затронуло проект Гелиографической миссии [1. С. 70]. Об этом в своих работах говорили и Розалинда Краусс [2. Р. 315], и Наоми Розенблюм [3. Р. 100]. Розалинда Краусс была одним из первых исследователей, которая обратила внимание на латентный характер снимков Гелиографической миссии как на феномен. В ее работе «Дискурсивные пространства фотографии» [2] проблематика невидимого возникла в связи с вопросом определения феномена «творческого наследия» в фотографии.

Краусс обратила внимание на тот факт, что определение корпуса произведений в фотографии носит неочевидный характер [2. Р. 314]. Не вполне понятно, что следует рассматривать произведением в фотографии: негатив, отпечаток или однотипную серию снимков. Этот вопрос идентификации произведения в фотографии поднимался разными исследователями и представляет собой самостоятельную проблему, связанную с идентификацией художественной системы и авторства. В фотографии границы произведения неочевидны. Вопрос, который артикулирует Розалинда Краусс, связан с определением произведения как формы: обладает ли негатив статусом «произведения» или таковым следует считать только распечатанное изображение. Другая проблема – что именно следует считать произведением: единичный снимок или корпус изображений [4. С. 33]. И если мы говорим о произведении как об общности, где могут проходить ее границы? Что следует считать произведением мастера – единичный отпечаток, или набор однотипных снимков, или весь корпус произведений мастера?

Вопрос явленного изображения вносит в эту систему дополнительную сложность. Можем ли мы говорить о создании произведения, если авторские негативы не были распечатаны при жизни фотографа или не были распечатаны вообще? Можем ли мы говорить о произведении, если авторские отпечат-

ки были утрачены или сохранились в крайне угнетенном состоянии? Можем ли мы считать произведением корпус изображений, который не был визуализирован, и если «да», то в чем заключаются и где могут быть определены условные границы произведения? Применительно к проекту Гелиографической миссии этот вопрос носит совершенно неслучайный характер. Учитывая, что значительная часть изображений не была ни распечатана, ни опубликована, можем ли мы идентифицировать проект Гелиографической миссии в контексте художественной системы и оценивать его как художественное произведение?

Оценка, предложенная Наоми Розенблум, выглядит более сдержанно [3]. Она формулирует две основные версии, связанные с отсутствием публикаций снимков Гелиографической миссии. Первая причина, по ее мнению, чисто утилитарная. Наоми Розенблум говорит о том, что главной задачей проекта было создание архива. По сути, она озвучивает крайне специфическую версию: распечатка фотографий вообще не являлась задачей Гелиографической миссии. Изначально не было никакой цели визуализировать отснятый материал [5. Р. 29]. А это позволяет предположить, что Гелиографическая миссия изначально задумывалась как проект невидимых изображений или как проект, где визуализация, внешнее представление и презентация не имеют никакого значения и смысла [6. Р. 26]. В любом случае собрание «невидимых» изображений было совершенно допустимой формой существования этого проекта.

Вторая возможная причина латентного существования изображений, на которую указывает Наоми Розенблум, связана с условным хозяйственным расчетом. Одной из базовых идей, положенных в основу проекта, было оправдание финансовых вложений [7. Р. 77]. Фотографии должны были продемонстрировать, что здания нуждаются в реставрации и на этот проект должны быть выделены дополнительные бюджеты. Снимки, напротив, обнаруживали или поэтическую привлекательность руин, или демонстрировали, что состояние зданий не является катастрофическим. «Фотографии изображали старые здания в излишне позитивном ключе, чтобы их изображения свидетельствовали в пользу их реставрации», – отмечала Наоми Розенблум [3. Р. 100]. Изображения комплементарного толка ставили под вопрос необходимость их спасения и важность связанной с этим финансовой поддержки [8. С. 67]. Возможно, поэтому, полагает Наоми Розенблум, фотографии так и не были распечатаны.

Вне зависимости от того, что было подлинной причиной создания архива невидимых фотографий, принципиально важным является сам факт возникновения такого проекта. Формат невидимого в системе, которая по умолчанию подразумевает внешнее представление и визуализацию, – само по себе важное и специфическое обстоятельство. Скрытый характер, иллюзорное, неявленное стали важной частью фотографического мифа. Гелиографическая миссия стала одним из тех проектов, который обозначил и сформировал странный феномен невидимого изображения, обозначив «невидимое» важным качеством изобразительной практики [1. С. 73].

Концепция невидимого и фотографический мистицизм

Идеология невидимого оказалась одним из важных феноменов ранней фотографии. Этот специфический миф был связан с мистицизмом, который

окружал раннюю фотографию. Само осознание фотографической техники, понимание ее задач и возможностей было связано с представлениями о ее способности изображать невидимое. Обнаружение невидимого, способность выявления сокрытого считались одним из качеств фотографии в момент ее изобретения. О способности фотографии фиксировать невидимые лучи, в частности, писал Тэлбот в «Карандаше природы» [9. Р. 3], а несколькими десятилетиями позже упоминал Надар в своей книге «Моя жизнь как фотографа» [10. Р. 8]. На рубеже XIX и XX вв. представление о фотографии было связано не столько с ее способностью фиксировать достоверное, изображать подлинное состояние окружающей действительности или выступать своеобразным документом [11. С. 179]. Снимок рассматривался как инструмент, способный запечатлеть невидимое, недоступное человеческому глазу [11. С. 177].

В этом смысле представления о фотографии совмещали веру в прогресс с мистицизмом. Фотография рассматривалась как свидетельство торжества человеческого разума, как техника, предоставляющая невиданные ранее возможности [12. Р. 31]. Фотографию воспринимали как научный инструмент, свидетельствовавший о новых возможностях знания, и одновременно рассматривали как технику, обладающую тайным мистическим смыслом. Понимание ранней фотографии было связано с ее способностью дезавуировать тайное, неявленное и сокрытое. Фотография расширяла возможности простого человеческого зрения и одновременно противостояла ему.

Фотографию воспринимали как инструмент определения человеческой мимики и человеческого характера. XIX столетие пыталось соотнести мимические формы и свойства характера, связывая таким образом фотографию и физиогномику. Во второй половине XVIII в. швейцарским пастором Йоганом Каспаром Лафатером была сформулирована теория корреляции очертаний лица и типа личности [13]. Теория Лафатера представляла видимые черты лица выражением скрытого характера и души. Характер рассматривался как совокупность свойств личности, проявляющих себя вовне. Он воспринимался как зримое проявление человека, которое обнаруживало себя в побуждениях и действиях. Фрейд говорил о характере как о скрытом признаке человеческой натуры. Используя риторику Мишеля Фуко [14], можно сказать, что черты лица выступали как симптом, дезавуирующий свойства личности. С появлением фотографии эта концепция была использована в рамках представления о тайных качествах человеческой души, которые могли быть запечатлены при помощи фотографии [15. С. 184]. Фиксируя черты лица, фотография смешивала понимание характера и представление о душе [11. С. 175]. Изображение очертаний лица отчасти понималось как артикуляция характера и, как следствие, – как обращение к системе невидимого [16. Р 18].

Представления о невидимом в фотографии были связаны с ее предполагаемой способностью запечатлеть невидимые формы жизни – в частности, человеческий характер и человеческий дух [11. С. 175]. Фотографию рассматривали как технику, способную фиксировать призрачное. Во второй половине XIX – начале XX столетия появилась целая библиотека книг, рассказывающая о фотографировании духов. К этому перечню относились такие работы, как «Персональный опыт фотографии духов» Уильяма Мамлера [17] и «Хроники фотографии духовных существ и явлений невидимых материальному глазу» Джорджины Хоутон [18] или труд Артура Конан Дойля

«Опыт фотографии духов» [19]. Повествуя о возможности фиксировать невидимое, этот корпус текстов обращался и к предполагаемым техническим аспектам съемки, и к онтологической практике общения с духами. Фотографию рассматривали и как элемент спиритуалистической практики, и как документальное свидетельство существования мира призраков. Она казалась подтверждением незримого присутствия таинственных нематериальных субстанций [11. С. 180], а также была инструментом, способным провести границу между духом и вещью [20. С. 276].

Демонстрация невидимого была воспринята как одна из основных функций ранней фотографии [12. Р. 30]. Фактически и операторы, и зрители исходили из предположения, что если снимки фиксируют иллюзорное – значит им подвластно невидимое и призрачное в целом [21. Р. 120]. Дискуссия о фотографии стала рассуждением о скрытом или явленном источнике жизни. Снимок оценивали как инструмент, не только способный определить разницу между живым и умершим, но и дезавуировать сокрытую основу жизни, обнаружить ее неясный священный источник [22]. Невидимое в кадре было воспринято как условный элемент символического [23]. Фотография воспринималась как техника, позволяющая приоткрыть завесу потустороннего.

Гелиографическая миссия и ее идеология (специфика) невидимого

Латентный характер изображений Гелиографической миссии не связывал ее напрямую с мистическими практиками XIX в. [12. Р. 31]. Тем не менее отсутствие видимых изображений, которое, по всей вероятности, возникло в результате организационных ошибок и неточностей, благодаря Гелиографической миссии приобрело специфический смысл [24]. Понимание этого феномена неявленного возникло не сразу. В то же время основа идеологической системы невидимого была обозначена благодаря Гелиографической миссии и во многом заложена ею.

Проект Гелиографической миссии сделал возможным сам факт существования невидимого фотографического архива – т.е. кадров, заявленных лишь гипотетически как с точки зрения своего выбора, так и в смысле технического исполнения. Гелиографическая миссия и ее нераспечатанный корпус снимков дали понять, что презентация изображения, сам смысл которого заключается в визуальном представлении, может осуществляться в невидимом или неявленном формате.

Фотография (и снимки Гелиографической миссии в частности) поддерживала значение снимка не как явленного рисунка, а как идеологического отпечатка. В частности, французский исследователь Мари-Жозе Мондзен, обращая внимание на сходство иконописного образа и фотографии, отмечала, что обе традиции связаны с идеей сохранения и передачи смысла посредством отпечатка, а не только с необходимостью тиражирования и представления внешних форм [25. Р. 29]. Возможность невидимой презентации сделала возможной сопоставление фотографии и образа, снимка и иконописного изображения, которое подразумевало передачу священного смысла, а не буквальных изобразительных элементов или формального сходства.

Это обстоятельство не только изменило возможности оценки изображения, но и само понимание презентации как принципа и формы. Визуальное

представление, презентация понимались как представление явленного. Презентация подразумевала внешнее представление. Снимки Гелиографической миссии и связанная с ней система латентного изображения обозначили возможность другого концептуального формата: не визуализированной презентации. При всей парадоксальности такого подхода неявленные изображения были обозначены как часть изобразительного формата. Гелиографическая миссия представила невидимое частью, а в некоторых случаях условием внешней презентации. Условием как визуальным (внешним), так и содержательным. Скрытое изображение было атрибутировано как часть изобразительного смысла. Эта содержательная структура – понимание неявленного частью артикулированного смысла находит параллели во многих смысловых системах – в частности, в программе языка [26. С. 5].

Это использование неявленного, неартикулированного, неясного, возникшее в системе Гелиографической миссии, поддержало не только изобразительную, но и смысловую мифологию проекта. Невидимое связывало фотографию с представлением о мистическом, определяя Гелиографическую миссию и ее фотографии в категориях сверхъестественного и потустороннего. Розалинда Краусс [2. Р. 315], в частности, обращала внимание на подчеркнuto нуарный характер снимков Гелиографической миссии. Она считала эти кадры презентацией «мрачного настроения» и полагала, что *doom mood* является важной характеристикой изобразительной и смысловой основы Гелиографической миссии. Понимание фотографии как «сумеречного искусства», на которое обращали внимание многие исследователи [12, 15, 27, 28], было вольно или невольно обозначено в кадрах Гелиографической миссии.

Не вполне понятно, является это качество снимков сознательным решением или спецификой фотографической техники как таковой. Сумеречный образ памятников, требующих реставрации, возможно, был частью фотографического замысла. В то же время тревожное настроение Сьюзен Зонтаг и Вилем Флюссер [28], например, считали частью фотографической программы. Нуарный характер, с которым столкнулась ранняя фотография, был обозначен в ранних фотографических изображениях (в частности, в «Карандаше природы» Тэлбота) и использован в кадрах Гелиографической миссии как базовая программа. Концепция невидимого играла в этих сумеречных или мистических построениях не последнюю роль. Эта идеология невидимого, которая связывала фотографию с системой сумеречного и потустороннего, стала одной из важных основ изобразительного и содержательного мифа Гелиографической миссии.

Список источников

1. Васильева Е. Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX–XX веков. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2013. 280 с.
2. Krauss R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // *Art Journal*. Vol. 42, № 4. The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). P. 311–319.
3. Rosenblum N. A World History of Photography by Naomi Rosenblum. New York : Abbeville Press Inc., U.S., 1984. 695 p.
4. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). С. 30–38.
5. Mondenard A. La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851. Paris : Monum, Éditions du patrimoine, 2002. 320 p.
6. Christ Y., Néagu P. et al. La Mission héliographique, photographies de 1851. Paris : Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980. 220 p.

7. 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.
8. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1 (37). С. 65–86.
9. Talbot W.H.F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
10. Nadar F. My Life as a Photographer (1900) // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
11. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
12. Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978. Vol. 5. P. 29–47.
13. Lavater J.C. Physiognomischen Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: In 4 Bande. Leipzig : Winterthur, 1775–1778.
14. Foucault M. Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical. Paris : Presses Universitaires de France, 1963. 212 p.
15. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М. : Новое лит. обозрение, 2019. 312 p.
16. Nadar F. My Life as a Photographer (1900) // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
17. Mumler W. The Personal Experiences in Spirit-photography. Boston : Colby and Rich, 1875. 68 p.
18. Houghton G. Chronicles of Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye. London : E.W. Allen, 1882. 296 p.
19. Conan Doyle A. The Case for Spirit Photography. New York : George H. Doran Company, 1922. 120 p.
20. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.
21. Rouillé A. La Photographie: entre document et art contemporain. Paris : Gallimard, 2005. 704 p.
22. Marbot B. À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au present. Paris : Bibliothèque nationale, 1979. 142 p.
23. Vasilyeva E. Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2023. № 13 (2). P. 376–392.
24. Mondenard A. La Mission héliographique : mythe et histoire // Études photographiques, 2 Mai 1997. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (дата обращения: 10.07.2023).
25. Mondzain M. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris : Editions du Seuil, 1996. 299 p.
26. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2016. Вып. 1. С. 4–33.
27. Sontag S. On Photography. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
28. Flusser Vilém. Für eine Philosophie der Fotografie. 8th ed. Berlin : European Photography, 1997. 58 p.

References

1. Vasilyeva, E. (2013) *Gorod i Ten'. Obraz goroda v khudozhestvennoy fotografii XIX–XX vekov* [The City and the Shadow. The Image of the City in Artistic Photography of the 19th–20th Centuries]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
2. Krauss, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*. 42(4). pp. 311–319.
3. Rosenblum, N. (1984) *A World History of Photography by Naomi Rosenblum*. New York: Abbeville Press Inc., U.S.
4. Vasilyeva, E. (2018) Ezhden Atzhe: khudozhestvennaya biografiya i mifologicheskaya programma [Eugène Atget: Artistic biography and mythological program]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 1(30). pp. 30–38.
5. Mondenard, A. (2002) *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
6. Christ, Y., Néagu, P. et al. (1980) *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Paris: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.
7. Auduc, A. (2002) Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection. *Livraisons d'histoire de l'architecture*. 3. pp. 75–102.

8. 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. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00052
9. Talbot, W.H.F. (1844–1846) *The Pencil of Nature: in 6 parts*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
10. Nadar, F. (1978) My Life as a Photographer (1900). *October*. 5. pp. 6–28.
11. Vasilyeva, E. (2012) Kharakter i maska v fotografii XIX v. [Character and Mask in the Photography of the 19th Century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie*. 4. pp. 175–86.
12. Krauss, R. (1978) Tracing Nadar. *October*. 5. pp. 29–47.
13. Lavater, J.C. (1775–1778) *Physiognomischen Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: In 4 Bande*. Leipzig: Winterthur.
14. Foucault, M. (1963) *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France.
15. Vasilyeva, E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-Logical Form]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
16. Nadar, F. (1978) My Life as a Photographer (1900). *October*. 5. pp. 6–28.
17. Mumler, W. (1875) *The Personal Experiences in Spirit-photography*. Boston: Colby and Rich.
18. Houghton, G. (1882) *Chronicles of Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*. London: E.W. Allen.
19. Conan Doyle, A. (1922) *The Case for Spirit Photography*. New York: George H. Doran Company.
20. Vasilyeva, E. (2022) Fotografiya: k probleme veshchi [Photo: On the problem of the thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 12(2). pp. 275–294.
21. Rouillé, A. (2005) *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
22. Marbot, B. (1979) *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris: Bibliothèque nationale.
23. Vasilyeva, E. (2023) Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 13(2). pp. 376–392.
24. 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).
25. Mondzain, M. (1996) *Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Editions du Seuil.
26. 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. Iskusstvovedenie*. 1. pp. 4–33.
27. Sontag, S. (1973) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
28. Flusser, V. (1997) *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8th ed. Berlin: European Photography.

Информация об авторе:

Васильева Е.В. – кандидат 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 conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 19.07.2023;
одобрена после рецензирования 01.12.2023; принята к публикации 14.08.2025.
The article was submitted 19.07.2023;
approved after reviewing 01.12.2023; accepted for publication 14.08.2025.*

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/59/3

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА: СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТЕКСТА НА ОСНОВЕ ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ

Светлана Валентиновна Герасимова

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия;
Московский политехнический университет, Москва, Россия, metanoik@gmail.com*

Аннотация. В статье воссоздана семиотическая модель текста маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери». В основу моделирования положен принцип двойного кодирования текста и его двойной дешифровки на основе сакрального и профанного кодов культуры. Выделяются два центральных фрейма: для сакрального кода – это «святость». Для профанного – «естественность». Важнейшим структурным элементом фрейма «святость» названо «обожение». Моцарт предстает как сакральный мученик и как травестийный двойник святого.

Ключевые слова: профанное, сакральное, мистерия, Дионис, благодать, закон, Авель, Каин, травестия, кенозис

Для цитирования: Герасимова С.В. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина: семиотическая модель текста на основе двойного кодирования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 22–36. doi: 10.17223/22220836/59/3

Original article

“MOZART AND SALIERI” BY A.S. PUSHKIN: SEMIOTIC MODEL OF THE TEXT BASED ON DUAL CODING

Svetlana V. Gerasimova

*The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation;
Moscow Polytechnic University, Moscow, National Research, metanoik@gmail.com*

Abstract. The methodological basis of the study is based on the literary approach to understanding Pushkin’s work and the cultural-semiotic approach, dating back to the tradition of Lotman and Levi-Strauss. Culture is a system or catalog of codes and their implementations in the languages of culture and texts and actions and suggests that in a separate text cultural codes are superimposed on one another, forming a dialogue, dispute or symbiosis. The study establishes a connection between sacred (SC) and secular (profane) (PC) codes of culture, which form the hierarchy of cultural languages and the structure of Pushkin’s little tragedy. The purpose of the study is to identify the specifics of the structure of Mozart’s image, indicating the signs of double coding of the text based on SC and PC, comprehending the transformations of SC. As a result of the study, the put forward hypothesis is confirmed: the little tragedy in general and the image of Mozart in particular are structured on the basis of SC and PC. Thanks to SC, Mozart is the personification of grace. He is correlated with Christ, Abel, a martyr in the context of the central frame of SC – “holiness”. Based on PC, Mozart is a merry reveler. He is compared with Dionysus or Orpheus, inscribed in the frame of PC – “naturalness”. Pushkin’s little tragedy is correlated with Christian and ancient mystery. Pushkin destroys the boundaries between the languages of culture of different hierarchical levels, predicting the Russian revolution. The replacement of “the sacred” by “the natural” took place in the Age of Enlightenment, which ended in

revolution and the destruction of the sacred code of culture. Cultural bilingualism is the most important sign of cultural stability. Salieri is compared with the law, Cain, the murderers of Christ, a fighter against God in the context of Christian mystery. He justifies himself as having executed only a drunken Dionysus and committed an act of retribution. Unlike travesty, Pushkin's carnivalization of the image of Mozart does not lead to the loss of sacred meanings. Pushkin creates the pathos of the sacred-funny, correlated with foolishness and kenosis. In the context of the aesthetic code of culture, Mozart is a romantic genius, who is opposed by the personification of envy, Salieri, correlated with murderers in mysteries.

Keywords: Profane, sacred, mystery, Dionysus, grace, law, Abel, Cain, travesty, kenosis

For citation: Gerasimova, S.V. (2025) "Mozart and Salieri" by A.S. Pushkin: semiotic model of the text based on dual coding. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 22–36. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/3

1. Введение

Изучению творчества Александра Сергеевича Пушкина посвятили труды многие поколения ученых. Среди великих исследователей и редакторов наследия А.С. Пушкина, работавших над его первыми публикациями, литературно-критическим осмыслением его творчества и двумя академическими собраниями сочинений, необходимо назвать Семена Егоровича Раича (1792–1955) [1. Т. 1], Николая Алексеевича Полевого (1796–1846) [2], Степана Петровича Шевырева (1806–1864) [3], Виссариона Григорьевича Белинского (1811–1848) [4], Павла Никитича Сакулина (1868–1930) [5], Бориса Викторовича Томашевского (1890–1957) [6, Т. 2, С. 46–63; 7], Сергея Михайловича Бонди (1891–1983) [6. Т. 2. С. 30–45; 7], Дмитрия Дмитриевича Благого (1893–1984) [8], Юрия Николаевича Тынянова (1894–1943) [9] и др. Ценный вклад в изучение языка Пушкина внес Виктор Владимирович Виноградов (1894–1969) [10, 11]. Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» удостоилась философских разборов Льва Исааковича Шестова (1866–1938) [12. С. 202–204], Сергея Николаевича Булгакова (1871–1944) [12. С. 294–301; 13. С. 123–125], Всеволода Вячеславовича Иванова (1895–1963) [12. С. 252–254]. С момента гибели поэта вышло 15 полных собраний сочинений поэта, но особую научную ценность представляет академическое собрание сочинений, начатое Императорской академией в 1899 г. и завершенное Академией наук СССР в 1929 г. [5, 7, 14], и Полное собрание сочинений, вышедшее между двумя юбилейными датами поэта – 1937 и 1949 гг. [15], а также пробный комментированный том к нему, выпущенный еще в 1935 г. и показавший невозможность уложиться в сроки при столь фундаментальном подходе [16], при этом особую ценность тома составляют комментарии Д.П. Якубовича. В результате этого эксперимента второе академическое собрание вышло без комментариев. К столетию гибели поэта также вышел шеститомник под редакцией Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского [17].

В настоящее время РАН работает над третьим ПСС поэта в XX томах, из которых вышли первый том «Стихотворения лицейских лет. 1813–1817» (1999 г.), первая книга второго тома «Стихотворения. Петербург. 1817–1820» (2004 г.) и седьмой том «Драматические произведения» (2009 г.) [18].

Классическая интерпретация маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» основана на взглядах М.П. Алексеева, отметившего связь Моцарта с романтическим гением [15] из искусствоведческого эссе

В. Ваккенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», переведенного С.П. Шевыревым. И Моцарт, и Сальери восходят к романтическому гению В. Ваккенродера [19. С. 539–540]. Однако если гениальный композитор И. Берлингер у В. Ваккенродера скорбел, осознав, что гармония рождается из математической точности, то Сальери горд этим. Он лишается черт романтического гения, которые переходят к Моцарту. В результате складывается конфликт классициста и романтика, отмеченный Г.А. Гуковским [20. С. 306]. В.Г. Белинский указывал на конфликт между гением и талантом, а М.О. Гершензон – между законом и благодатью [21. С. 114]. Связь Моцарта с романтизмом подчёркивает также и В.Э. Вацура [22]. Вернувшись в декабре 1826 г. в Москву, А.С. Пушкин сближается с С.П. Шевыревым, переводчиком В. Ваккенродера, с кругом Любомудров [23. С. 238], с которым вскоре разойдется, заявив, что провидение – не алгебра [18. С. 797]. Одна из причин разногласий – различное понимание соотношения рационализма и вдохновения. В кругу Любомудров «когнитивному началу отводилась более важная роль, чем началу креативному» [18. С. 788]. Оспаривая примат математического склада ума у Берлингера [24. С. 106], А.С. Пушкин наделяет своего героя способностью творить по наитию, что более характерно для Рафаэля и гениальных художников В. Ваккенродера [24, 25]. Вместе с тем «сравнение Моцарта с херувимом, возможно, навеяно стихотворением С.П. Шевырева „Преображение“» [18. С. 804] и образом Керубино, героя В.А. Моцарта и П. Бомарше, имя которого переводится как «херувим». Вместе с тем, как отмечает А.А. Долинин, первые биографы Моцарта «подчеркивали контраст между его возвышенной творческой натурой и эксцентрическим бытовым поведением» [26. С. 35], имитируя которое, А.С. Пушкин изображает героя забавляющимся фальшью слепого скрипача.

Седьмой том незаконченного двадцатитомного собрания сочинений А.С. Пушкина предлагает наиболее полный каталог интерпретаций маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» [18]. Из других важных интерпретаций отметим анализ маленькой трагедии Д.Н. Овсяннико-Куликовским [27]. Не менее важно сопоставление идей А.С. Пушкина с философией И. Канта, его «Критикой способности суждения» и «Антропологией с прагматической точки зрения»: Л.А. Калинин, вслед за Я.Э. Голосовкером, создавшим труд «Достоевский и Кант: Размышление читателя над романом „Братья Карамазовы“ и трактатом Канта „Критика чистого разума“», отмечает влияние на А.С. Пушкина И. Канта, для которого «гениальность есть свойство не природы, а свободы» [28. С. 147]. Интересно исследование Марины Кузичевой, автора статьи «Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик», отмеченной в 2014 г. премией журнала «Вопросы литературы» и повествующей о музыкальной атмосфере пушкинского времени [29]. Серия работ, посвященных личности А.С. Пушкина, его творчеству и влиянию на духовное пространство XX в., опубликована на страницах журнала «Научный диалог» [30–34], однако статей, посвященных маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», среди перечисленных работ нет, поэтому продолжить исследование этой во многом автобиографической пьесы особенно важно.

В данной работе развиваются идеи статьи «Моцарт А.С. Пушкина и князь Мышкин Ф.М. Достоевского: проблема двойного кодирования», опубли-

ликованной в девятом выпуске журнала «Научный диалог» за 2023 г.: doi: 10.24224/2227-1295-2023-12-9-300-319, а также статьи «„Моцарт и Сальери“ А.С. Пушкина как модификация жанра мистерии», вышедшей в «Вестнике Русской христианской гуманитарной академии» за 2023 г. (Т. 24. № 4. С. 219–231).

В данной статье использовано представление о культуре как о каталоге культурных кодов и обсуждаются понятия «сакральный код» и «профанный код». Также видится перспективным выделить эстетический код культуры и в его рамках рассматривать различные его стилевые разновидности, например, барочную, романтическую и др.

Образ Моцарта будет рассмотрен в контексте семиотической системы культуры, также будет создана семиотическая модель этого образа на основе сопоставления сакрального и профанного кода культуры.

2. Материал, методы, обзор

2.1. Семиотическая система культуры и методы ее исследования

Существует множество определений культуры. К началу XXI в., как отмечает А.И. Кравченко, их было уже более пятисот. «На сегодняшний день культура, в самом общем смысле этого слова, является семиаспектным понятием, то есть культура представляет собой: результат, процесс, деятельность, способ (например, способ жизни человека, отличающий его от животного), отношения, норму, систему» [35. С. 40]. Можно выделить даже не семь, а десять подходов к определению понятия «культура». [36]. Поскольку определений культуры много, следует выбрать какую-то одну традицию, в рамках которой мы будем работать, и эта традиция восходит к семиотической концепции Ю.М. Лотмана.

Ю.М. Лотман, однако, в разные годы и сам по-разному определял сущность культуры. В его трудах она предстает как «совокупность текстов» или их «функций» («Текст и функция») [37. С. 24]; как «совокупность всей ненаследственной информации, способов ее организации и хранения» («Культура и информация», 1970) [37. С. 146], как «механизм познания» [37. С. 146], как «исторически сложившийся пучок семиотических систем (языков), который может складываться в единую иерархию (сверхязык), но может представлять собой и симбиоз самостоятельных систем. Но культура включает в себя не только определенное сочетание семиотических систем, но и всю совокупность исторически имевших место сообщений на этих языках (текстов). Рассмотрение культуры как совокупности текстов могло бы быть наиболее простым путем для построения культурологических моделей, если бы в силу определенных причин, о которых речь пойдет в дальнейшем, такой подход не оказался слишком узким» [37. С. 149].

В основу статьи положено представление о культуре как о системе не только текстов или их функций, но и способов «культурного поведения» человека [37. С. 148]. Сама же культура предстает как универсальная семиотическая система, объединяющая частные системы, модели поведения, языки и их коды. Для данной работы наиболее важным будет принцип антитез, или попарных корреляций, который осмысливается как структурообразующий также в трудах Леви-Стросса как автора четырехтомника «Мифологии». В ис-

следовании наиболее важной будет антитеза сакрального и светского (профанного) кодов культуры, задающих иерархию языков культуры. Однако «в реальности семиосферы иерархия языков и текстов, как правило, нарушается: они сталкиваются как находящиеся на одном уровне. Тексты оказываются погружены в не соответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать» [38. С. 15]. В результате на один и тот же текст могут быть спроецированы различные коды, прежде всего, сакральный и профанный, или религиозный и светский. Смысл текста зависит не только от смысла, который вкладывал в него автор, и кода, который лежит в основе его языка, но и от кода получателя информации – от интерпретатора и его принципов дешифровки текста.

В основу нашей статьи будет положено представление о двойном кодировании текста и двойном прочтении его смысла. Декодирование текста, который может быть прочитан на основе сакрального и светского (профанного) кода в контексте семиотической системы русской культуры, – основной научный методологический принцип статьи, позволяющий создать семиотическую модель трагедии, ее образов и прежде всего образа Моцарта.

2.2. Цель и гипотеза исследования, новизна

Цель исследования – выявить специфику структуры маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» и образа Моцарта, их место в семиотической системе культуры. Для достижения цели необходимо решить две центральные задачи: во-первых, предстоит отметить признаки двойного кодирования текста на основе СК, т.е. сакрального кода, и ПК, т.е. светского (профанного) кода. Далее будем пользоваться этими аббревиатурами. А во-вторых, осмыслить причины трансформации сакрального текста в маленькой трагедии А.С. Пушкина, структурированного на основе противопоставления концептов «закон» и «благодать», генетически восходящих к торжественной проповеди св. Илариона Киевского «Слово о законе и благодати», а через нее – к Библии.

Античная трагедия с самого своего зарождения была религиозной. Она помогла древним грекам выйти из духовного кризиса [39. С. 200–201], поскольку, как и средневековые мистерии, моралите и миракли, она укореняла в народном сознании иерархию ценностей. Античная трагедия – это мистерия древности. Античные трагедии и средневековые мистерии занимали сходное место в семиотических системах своих культур: трагедия и мистерия транслировали сакральные ценности в профанный мир.

Одна из самых ярких недавних работ, посвященных мистерии, принадлежит М.А. Дзюбенко [40], утверждающего: мистерия эсхатологична и описывает универсальные судьбы всего человечества.

Среди важнейших исследователей античной мистерии следует назвать таких ученых, как Дж. Фрейер [41] М. Нильсон [42], Вяч. Иванов [43], А.Ф. Лосев [44]. Средневековой мистерии посвятили свои исследования Р. Штайнер [45], В. Колязин [46], А.Н. Горбунов [47]. Серебряный век, время становления литературоведения и культурологии, проявлял большой интерес к Дионису [48, 49], а не ко Христу. Этот сдвиг интересов, возможно, стал одной из причин революции (Иер., 2 :19).

Маленькая трагедия А.С. Пушкина обладает типологическим сходством со средневековой мистерией: они обе построены с опорой на библейский текст, обе сочетают высокий стиль Библии и низкий стиль текстов карнавальной культуры; обе делают акцент на духовной брани, т.е. на борьбе сил добра и зла в душе героев. Символы средневековой мистерии являются структурными элементами сакрального кода «Моцарта и Сальери». Однако пушкинский шедевр можно интерпретировать и в контексте элевсинской мистерии, учитывая, что А.Ф. Лосев считает ее дионисийской [44. С. 145–146]. Будучи некогда сакральной, античная мистерия в христианское время смещается в профанную сферу. Языческие символы лежат в основе профанного кода пушкинского текста.

Актуальность исследования состоит в осмыслении причин сосуществования в пушкинском тексте смыслов, определяющихся сакральным и профанным кодами культуры. Исследование предполагает герменевтический подход к анализу текста.

Гипотеза статьи: маленькая трагедия в целом и образ Моцарта в частности структурированы на основе двух культурных кодов – сакрального, с центральным фреймом «святость», и профанного, с фреймом «естественность».

Благодаря СК Моцарт может быть осмыслен как персонификация божественной благодати, соотношенная с Личностью Христа, Авеля. На основе ПК он прочитывается как веселый гуляка, склонный к дионисизму: выпивке, эпатажному поведению, как новый Орфей. Вариантом светского кода культуры является эстетический код. На его основе Моцарт предстает великим романтиком, соотношенным с гениями Вакенродера, для которого гений – сверхъестествен [24. С. 37]. В терминах Леви-Стросса гений – медиатор между святым СК и земным Дионисом ПК. Он сочетает сверхъестественность, атрибут благодати и склонность к бытовому веселью ПК.

А.С. Пушкин разрушает границы между языками культуры разных иерархических уровней, становясь вестником революции. «Естественность» подменяет собой «святость». Эта трансформация кода характерна для французского Просвещения. «Благодаря проведенным реформам, ориентированным на западный тип цивилизации, Россия начинает оформляться как европейская держава» [50. С. 108]. В начале XIX в. французский язык в среде аристократов занимает нишу сакрального языка, что предвещает цивилизационный кризис 1812 г.

Концепты «закон» и «благодать» и образы Каина и Авеля, спроецированные на Сальери и Моцарта, могут преобразовываться на основе ПК и приобретать карнавальное звучание – в мистерии это вторичное кодирование образов касается отрицательных персонажей: злодеи смешны. У А.С. Пушкина смешным становится положительный герой. В этом отличие пушкинского текста от средневековой мистерии. В отличие от травестирования пушкинская карнавализация образа не приводит к утрате сакральных смыслов. Герой живет в двух мирах, в двух типах культуры и воспринимается как носитель несовместимых начал – божественного и дионисийского. Авель у святых отцов и комментаторов Библии предстает как прообраз Христа. И Моцарт гибнет, как Авель, от руки брата-композитора. Но у А.С. Пушкина Моцарт – это также страдающий и смеющийся Дионис. Осмысление отмеченной проблемы коррелирует с исследованием трансформаций фольклорной

и мифологической традиций в пушкинской поэтике [51, 52]. Поэт, если мыслить в категориях Я.Э. Голосовкера, извлекал имагинативный Абсолют из мифа [51–53], творчески перерабатывая фольклорные и мифологические мотивы, оспаривая традиционные взгляды.

3. Результаты и обсуждение

3.1. Структурная модель маленькой трагедии

«Святость» как важнейший фрейм, способный стать атрибутом человека в сакральной культуре, структурируется на основе таких концептов, как «обожение», «образ и подобие Божье в человеке», «благодать», «свобода».

Центральный фрейм профанной культуры – это «естественность» с характерными для нее концептами «дионисизм», «своеволие», «пьянство», «веселье», «гомерический хохот». Эти трагедийные двойники сакральных концептов приносят удовольствие, подменяющее собой ту духовную радость, которую дают породившие их сакральные первоисточники.

Пьянство – профанный двойник сакрального испытания вина, т.е. причастия, связанного с таинством предложения. Сакральный и профанный коды культуры отражаются в различных цепочках корреляций:

Свобода – духовная радость – причастие (СК).

Своеволие – веселье – пьянство (ПК).

Отметим также, что СК не только противостоит ПК, но и сам обладает внутренней антиномичностью: в нем противопоставлены сакральные добро и сакральное зло. Сакральное добро не гнушается профанной культуры, стремится ее освоить и освятить, поэтому Моцарт приводит слепого скрипача. Сакральное зло надменно: Сальери возмущается легкомыслием Моцарта, которое как бы оправдывает злодейство. Подобно фарисеям, инициировавшим распятие Христа, Сальери отравляет Моцарта, реализуя средневековый мистериальный сюжет.

Однако сакральному злу – Сальери – противостоит не только сакральный гений, но и профанный гуляка, естественный человек, движимый естественными порывами и страстями. Травестируя образ гениального страдальца, А.С. Пушкин, не отрицает сакральной интерпретации его характера. Однако часто у А.С. Пушкина герои ведут диалог из контекста разных пластов культуры: сакральному злу, Сальери, противостоит профанный естественный весельчак, Моцарт, обретающий сакральный статус благодаря смерти, а не жизни, благодаря мученичеству, а не повседневному поведению, поскольку в быту герой поступает как профанный двойник самого себя.

Итак, важнейшим фреймом сакральной культуры является «святость», включающая важнейший структурный элемент «обожение». Называя Моцарта «богом», Сальери актуализирует в сознании носителя культуры концепты «человек как образ Божий», «подобие Божье», о которых Мейендорф пишет: «Человек, сотворенный по образу Божию, призван добровольно достичь „божественного подобия“» [54. С. 8]. Моцарт – композитор, творец. Творческий дар – одно из ключевых проявлений образа Божия в человеке, поскольку «Бог всегда остается Всемогущим Творцом» [54. С. 39], даже когда творение мира завершено. Образ Божий в человеке запечатлен в его даре слова, в духовном бессмертии и в его «свободе» [54. С. 314].

Подобия человек достигает не своими силами, а по благодати. Сами дары человеку как образу Божию могут быть амбивалентными: слово, творчество, бессмертие способны стать и благими, и мучительными, деструктивными, комически абсурдными.

Однако Моцарт не просто человек, он всечеловек, обладающий универсальностью, поэтому его талант, как и дар Орфея, привлекает всех. Наиболее яркий образ Орфея воссоздан в 12-й главе труда Лукиана, обращенного к «Неучу, который покупал много книг». Лукиан свидетельствует, что Орфей мог привлечь своей музыкой и человека, и животных, и даже камни [55. С. 350]. Подобно Всечеловеку Адаму, дававшему имена животным, отражающим их суть, Орфей также обладает властью над тварью. В мифе реализованы профанно-сниженные варианты библейских сказаний, и Орфей не претендует называться Всечеловеком и предком всех людей, но как мифологический персонаж он близок Моцарту своей погруженностью в музыкальную стихию, трагической смертью. Однако в Моцарте есть и ответ Адама. Подобно Первочеловеку и Всечеловеку, он обладает универсальным языком и способен говорить со всеми: и с талантливим музыкантом Сальери, и со слепым скрипачом. Моцарт каждому сочувствует и в результате движет сердцем каждого: одного он убеждает следовать за ним, а другого приводит в восторг своей музыкой. Моцарт как Всечеловек, как гений и медиатор соединяет в своей душе несоединимое – смех и благодать, сакральную радость и профанное веселье, в котором есть ответ дионисийской стихийности.

Как медиатор Моцарт склонен к гомерическому хохоту, который реализуется у Гомера в контексте пира. Моцарт также представлен у А.С. Пушкина проголодавшимся. Герой соединяет божественное и человеческое. А.Ф. Лосев, ссылаясь на Прокла Диадоха, указывает, что вместе с гомерическим хохотом на землю нисходят жизнотворные и упорядочивающие энергии [56. С. 367] – так и Моцарт изливает гомерический смех в присутствии слепого скрипача, который ущербен и поэтому нуждается в жизнотворных энергиях. Гомерический хохот также сродни смеху на тризне, как бы дарующему усопшему энергию для дальнейшего существования. «Культурные мотивировки смеха относились к разряду иррационального. О.М. Фрейденберг называла смех „метафорой смерти в фазе возрождения“ [57. С. 104–105]. <...> Смех на похоронах символизировал жизнь, „наиболее надежно обеспечивал вечную жизнь, бессмертие души“» [58. С. 36–37].

В современной культуре смех и благодать несовместимы как доминанты профанной и сакральной сферы культуры, выражающие ключевые эмоции радования на языке каждой из этих сфер.

Мистерия у Пушкина подверглась модификации, так как центральный образ – Моцарт – прочитывается не только с опорой на СК как проекция Христа, Авеля, святого мученика, как персонификация благодати, но и как профанный аналог Орфея, как носитель гомерического хохота, выразитель традиции барочного карнавального смеха в контексте бурлескных жанров. Отметим также наше согласие с М.А. Дударевой [59]. Действительно, СК русской культуры определяется апофатикой – неявленностью. Моцарт – эхо Христа и Авеля, но пушкинский герой переводит их на уровень профанных образов-аналогов; являет, не являя, – как это характерно не только для апофатики, но и для кенозиса, т.е. самоумаления, выражающегося в том, что

Моцарт реализует не сакральный драматический аналог Христа и Авеля, но умаляет их до мифологических профанных образов Орфея или Диониса. Соединяя несоединимое и разделенное границей, Моцарт становится персонификацией «пограничного романа» [38. С. 15].

В этой манере поведения проявляется склонность русского СК к кенозису. В юродстве всегда есть элемент самоумаления, так, св. Гавриил Ургебадзе (1929–1995) ходил в диадеме по улице, чтобы рассмешить собственной персоной прохожих. Моцарт не исчерпывается травестийным шутством, в нем есть священное смирение юродивого, которое позволяет ему не возгордиться и не соблазниться сопоставлением с Богом, которые оказались роковыми даже для Евы. Моцарт – это Адам и всечеловек, преодолевающий искушение святым смирением юродивого.

Наконец, Моцарт – автобиографический герой [60. Р. 304], который свидетельствует, как сам А.С. Пушкин преодолевал искусительные мысли о масштабе своего дарования, получая помощь в этом от современной критики, не только утвердившей поэта в качестве «солнца» (В.Г. Белинский «Литературные мечтания») [33. С. 157], но и заявившей о его «затмении» (О.И. Сенковский) [33. С. 158] и назвавшей его «светилом, в полдень угасшим» [33. С. 159]. Пушкин сам чувствовал, как его идеализируют и как смеются над ним, поэтому понимание двойственного восприятия обществом собственной персоны становится для А.С. Пушкина условием двойного видения автором своего автобиографического героя – Моцарта.

4. Заключение

В основу статьи положено представление о культуре как о системе кодов, которые формируют задающийся СК и ПК языки культуры, типы поведения человека или литературного героя, созданные им тексты, их функции. Каталог культурных кодов не исчерпывается СК, ПК, эстетическим кодом, но его формирование требует дальнейших исследований.

А.С. Пушкин создает характер Моцарта на основе двойного кодирования образа своего героя, так что он может быть различно интерпретирован на основе СК и ПК, лежащих в основе семиотической модели образа Моцарта и трагедии в целом.

В результате образ Моцарта на основе СК и ПК обретает различные смыслы. Связь с библейской образностью и средневековой мистерией носит генетический характер и отражает идеи, которые сознательно выражает Пушкин, создавая эту трагедию [61]. Если на основе СК Моцарт предстает как носитель благодати и выразитель соборности, чувствующий свое родство со всеми, то на основе ПК он воспринимается как аналог смеющегося языческого божества, чей смех символизирует энергии, изливающиеся в мир, чтобы его исцелить, но не исцеляющие, так как время язычества прошло. Смех лишь языческий двойник христианской благодати, не способный преобразить мир.

Многочисленные параллели с Дионисом свидетельствуют, что пушкинский шедевр может быть рассмотрен и как модификация элевсинской дионисийской мистерии, связанной с оплакиванием и воскресением Диониса [44. С. 145–146]. Жанровое своеобразие «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина

определяется двойной модификацией жанра мистерии. СК реализуется в контексте модифицированной средневековой мистерии, а ПК – дионисийской.

Как романтический гений Моцарт становится медиатором между СК и ПК.

Список источников

1. Раич С.Е. Из статей о сочинениях Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб. : Академический проект, 1998. Т. 1–2. Т. 1. 1998. С. 367–368.
2. Полевой Н.А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1. С. 211–229.
3. Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М. : Высшая школа, 2004. 302 с.
4. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1959. Т. 7: Статьи и рецензии : 1843; Статьи о Пушкине : 1843–1846 / подгот. и коммент. сост. В.С. Спиридонов ; [ред. Д.Д. Благой]. 1955. 740 с.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 6 т. / под общ. ред. Демьяна Бедного, А.В. Луначарского, П.Н. Сакулина [др.] ; [вступ. статья А.В. Луначарского]. 2-е изд. М. : Художественная лит., 1934.
6. Пушкин А.С. в прижизненной критике. 1834–1837. СПб. : Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2008. Т. 1. 632 с. Т. 2. 698 с.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 6 т. / под общ. ред. С.М. Бонди, Б.В. Томашевского и М.А. Цявловского ; вступ. статья А.В. Луначарского. 5-е изд. М. : Худож. лит., 1937–1948.
8. Пушкин А.С. Стихотворения. Поэмы. Сказки / вступ. статья, примеч. Д. Благого. М. : Худ. литература, 1977. 783 с. (БВЛ. Серия вторая. Литература XIX в. Т. 103).
9. Гьянов Ю.Н. Пушкин : роман. СПб. : Азбука, 2019. 637 с.
10. Виноградов В.В. Язык Пушкина : Пушкин и история русского литературного языка. М. ; Л. : Academia, 1935. 454 с.
11. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М. : Гослитиздат, 1961. 613 с.
12. Пушкин А.С. в русской философской критике. М. : Книга, 1990. 518 с.
13. Пушкин А.С. Pro et contra. Личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Т. I–II. СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000.
14. Пушкин А.С. Академическое издание сочинений Пушкина. Сочинения Пушкина / Изд. Имп. Акад. наук. Приготовил и прим. снабдил Леонид Майков. Т. 1: Лирические стихотворения (1812–1817). СПб., 1899. 57 с.
15. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Полное собр. соч. : в 10 т. Т. 5. 2-е изд. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 357–368.
16. Пушкин А.С. Драматические произведения // Полное собрание сочинений. Т. 7 / ред. VII тома Д.П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во Академии наук, 1935. 724 с.
17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 6 т. : К столетию со дня гибели 1837–1937 / под ред. Ю.Г. Оксмана, М.А. Цявловского. М. : Academia, 1936.
18. Багно В.Е. «Моцарт и Сальери» // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 20 т. СПб. : Наука, 2009. Т. 7. С. 777–813.
19. Алексеев М.П. «Моцарт и Сальери» // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М. ; Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 524–547.
20. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. : Гос. изд-во худ. литературы, 1957. 416 с.
21. Гершензон М. Мудрость Пушкина. М. : Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. 229 с.
22. Вацуро В.Э. О «Моцарте и Сальери» Пушкина. URL: <https://omiliya.org/article/omotsarte-i-saleri-pushkina-ve-vatsuro.html> (дата обращения: 16.10.2023).
23. Гаврилов И.Б. Степан Петрович Шевырёв о «русском воззрении» // Христианское чтение. 2016. № 1. С. 229–289.
24. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М. : Искусство, 1977. 263 с.
25. Поташова К.А. О природе гения: влияние «Фантазий об искусстве» В.Г. Вакенродера на творческую концепцию трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Русистика без границ. 2020. Т. 4, № 3. С. 51–58.
26. Долинин А.А. Из нового комментария к «Моцарту и Сальери». URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10150> (дата обращения: 27.10.2022).

27. Овсяннико-Куликовский Д.Н. «Моцарт и Сальери» // Литературно-критические работы : в 2 т. М. : Худ. литература, 1989. Т. 1. С. 379–392.
28. Калинин Л.А. Теория гения в эстетике Канта и «Моцарт и Сальери» Пушкина // Кантовский сборник : Межвузовский тематический сборник научных трудов. 2001. № 1 (22). С. 138–171.
29. Кузичева М. Пушкин и Моцарт : к вопросу о родстве поэтик // Вопросы литературы. 2014. URL: <https://voplit.ru/2022/07/31/pushkin-i-motsart-k-voprosu-o-rodstve-poetik/> (дата обращения: 28.10.2022).
30. Богданова О.В. Полижанровые стратегии «Прогулок с Пушкиным» А. Терца (А. Сивянского) // Научный диалог. 2021. № 6. С. 173–191. doi: 10.24224/2227-1295-2021-6-173-191
31. Киселева И.А. Особенности поэтического экфрасиса в стихотворении А.С. Пушкина «Полководец» (1835): от черновика к беловику // Научный диалог. 2021. № 4. С. 240–253. doi: 10.24224/2227-1295-2021-4-240-253
32. Круглова А.В. Перцептивная оценка глубины просодического членения в звучащем стихе (на материале «Евгения Онегина» А.С. Пушкина) // Научный диалог. 2023. Т. 12, № 8. С. 179–192. doi: 10.24224/2227-1295-2023-12-8-179-192
33. Кудряшов И.В. Еще раз к вопросу о титуле А.С. Пушкина «солнце русской поэзии» // Научный диалог. 2019. № 11. С. 155–163. doi: 10.24224/2227-1295-2019-11-155-163
34. Сухих О.С. Мотивы повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» в романе А.В. Иванова «Ненастье» // Научный диалог. 2021. № 6. С. 240–250. doi: 10.24224/2227-1295-2021-6-240-250
35. Бочарова И.Е. Смысловая доминанта культуры в переводе текста // Бочарова И.Е. Язык и мир изучаемого языка. Саратовский институт (филиал) ФГБОУ ВПО «Российский государственный торгово-экономический университет». 2011. № 2. С. 34–42.
36. Дводненко Е.В., Лысова И.И., Петряева Н.И. Комплексный подход в определении понятия «культура» // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В.Г. Шухова. 2013. № 2. С. 212–214.
37. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Акад. проект, 2002. 542 с.
38. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры // Избранные статьи : в 3 т. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. 247 с.
39. Курциус Э. История Древней Греции : в 5 т. (Классическая мысль) Минск : Харвест, 2002. Т. 4. 398 с.
40. Дзюбенко М.А. Литературные суды как разновидность революционной мистерии. & Вопрос Т.А. Касаткиной. URL: https://vk.com/video-18077050_456240519 (дата обращения: 02.08.2024).
41. Фрейзер Дж. Золотая ветвь / пер. с англ. М.К. Рыклина. М. : Эксмо, 2006. 958.
42. Nilsson M. Geschichte der griechische Religion. Bd. I, München, 1941. 980 p. URL: <https://archive.org/details/geschichtedergri0000nils/mode/2up> (accessed: 03.08.2024).
43. Иванов Вяч. Дионис и праднионисийство. СПб. : Алетейя, 1994. 341 с.
44. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М. : Учпедгиз, 1957. 620 с.
45. Штайнер Р. Мистерия древности и христианство. М. : СП «Интербук». Моск. фил., 1990. 123 с.
46. Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М. : Наука, 2002. 208 с.
47. Горбунов А.Н. От сотворения мира до его конца (мистерии Йоркского цикла) // Мистерии Йоркского цикла. М. : Ладомир. Наука, 2014. С. 767–829.
48. Колобаева М.А. Русский символизм. М. : Изд. Моск. ун-та, 2000. 296 с.
49. Варакина Г. Между Дионисом и Аполлоном. Очерки о русской культуре «серебряного века». Рязань : Рос. ин-т культурологии, 2007. 221 с.
50. Фуряшева Н.С. Европейская идея дворянских закрытых учебных заведений и ее адаптация в культурном пространстве России второй половины XVIII – первой половины XIX в. 2023. Т. 69. С. 106–118.
51. Галиева М.А. Имагинативный абсолют в фольклоре (на материале фольклорной экспедиции МГУ 2014 г.) // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. Т. 8, № 3. С. 295–299.
52. Галиева М.А. Ритуальный орнамент в Сказке о царе Салтане А.С. Пушкина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 2, № 1. С. 16–21.
53. Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют М. : Академический проект, 2012. 318 с.

54. *Мейендорф И.* (протоиерей). Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы / пер. с англ. В. Марутика. Минск : Лучи Софии, 2001. 336 с.
55. *Лукиан С.* Неучу, который покупал много книг / пер. Н.П. Баранова // С. Лукиан. Античность. Литература и искусство. М. : Директ Медиа Паблишинг, 2004. С. 346–356.
56. *Лосев А.Ф.* Гомер / предисл. А.А. Тахо-Годи. М. : Молодая гвардия, 2006. 400 с.
57. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.
58. *Голосова Н.В., Ревякина Н.П.* Семиотика «обрядового юмора» // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 6А. С. 34–39.
59. *Дударева М.А.* Апофатика культуры в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо: национальное бытие и инобытие» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. Т. 23, № 80. С. 68–74.
60. *Zakharov K.M.* On the problem of cyclization of “little tragedies” by A.S. Pushkin // *Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philology. Journalism.* 2022. Vol. 22, № 3. P. 301–05.
61. *Ильин И.А.* «Моцарт и Сальери» Пушкина. Гений и злодейство // Собрание сочинений : в 10 т. М. : Русская книга, 1996. Т. VI, кн. 2. С.91–107.
62. *Гальковский Н.М.* Обличение духовной власти против игр и плясок (§ 100) // Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т. 1. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/borba-hristianstva-s-ostatkami-jazychestva-v-drevnej-rusitom-1/10_2 (дата обращения: 02.08.2024).

References

1. Raich, S.E. (1998) Iz statey o sochineniyakh Pushkina [From Articles on Pushkin's Works]. In: Vatsuro, V.E. (ed.) *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [Pushkin in the Memoirs of Contemporaries]. 3rd ed. Vol. 1. St. Petersburg: Akademicheskij proekt. pp. 367–368.
2. Polevoy, N.A. (1839) *Ocherki russkoy literatury* [Essays on Russian Literature]. Vol. 1. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 211–229.
3. Shevyrev, S.P. (2004) *Ob otechestvennoy slovesnosti* [On Russian Literature]. Moscow: Vysshaya shkola.
4. Belinskiy, A.G. (1955) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 7. Moscow: USSR AS.
5. Pushkin, A.S. (1934) *Polnoe sobranie sochineniy: v 6 tomakh* [Complete Works: in 6 vols]. 2nd ed. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya lit.
6. Larionova, E.O. (ed.) (2008) *Pushkin A.S. v prizhiznennoy kritike. 1834–1837* [A.S. Pushkin in Contemporary Criticism. 1834–1837]. St. Petersburg: State Pushkin Theatre Centre in St. Petersburg.
7. Pushkin, A.S. (1937–1948) *Polnoe sobranie sochineniy: v 6 tomakh* [Complete Works: in 6 vols]. 5th ed. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya lit.
8. Pushkin, A.S. (1977) *Stikhotvoreniya. Poemy. Skazki* [Poems. Narrative Poems. Fairy Tales]. Moscow: Khudozhestvennaya lit.
9. Tynyanov, Yu.N. (2019) *Pushkin: roman* [Pushkin: A Novel]. St. Petersburg: Azbuka.
10. Vinogradov, V.V. (1935) *Yazyk Pushkina: Pushkin i istoriya russkogo literaturnogo yazyka* [Pushkin's Language: Pushkin and the History of the Russian Literary Language]. Moscow; Leningrad: Academia.
11. Vinogradov, V.V. (1961) *Problema avtorstva i teoriya stiley* [The Problem of Authorship and the Theory of Styles]. Moscow: Goslitizdat.
12. Galtseva, R.A. (ed.) (1990) *Pushkin A.S. v russkoy filosofskoy kritike* [A.S. Pushkin in Russian Philosophical Criticism]. Moscow: Kniga.
13. Markovich, V.M. (ed.) (2000) *Pushkin A.S. Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Aleksandra Pushkina v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley* [A.S. Pushkin. Pro et Contra. The Personality and Work of Alexander Pushkin in the Assessment of Russian Thinkers and Researchers]. Vols. I–II. St. Petersburg: Russian Christian Institute for the Humanities.
14. Pushkin, A.S. (1899) *Akademicheskoe izdanie sochineniy Pushkina. Sochineniya Pushkina* [Academic Edition of Pushkin's Works. Pushkin's Works]. Vol. 1. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
15. Pushkin, A.S. (1957) *Polnoe sobranie sochineniy v 10 t.* [Complete Collected Works in 10 vols]. Vol. 5. 2nd ed. Moscow: USSR AS. pp. 357–368.
16. Pushkin, A.S. (1935) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 7. Moscow; Leningrad: USSR AS.

17. Pushkin, A.S. (1936) *Polnoe sobranie sochineniy: v 6 t.: K stoletiyu so dnya gibeli 1837–1937* [Complete Works: in 6 vols. For the Centenary of His Death 1837–1937]. Moscow: Academia.
18. Bagno, V.E. (2009) “Motsart i Sal’eri” [“Mozart and Salieri”]. In: Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 20 t.* [Complete Works: in 20 vols]. Vol. 7. St. Petersburg: Nauka. pp. 777–813.
19. Alekseev, M. P. (1935) “Motsart i Sal’eri” [“Mozart and Salieri”]. In: Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 7. Moscow; Leningrad: [s.n.]. pp. 524–547.
20. Gukovskiy, G.A. (1957) *Pushkin i problemy realizatsionnogo stilya* [Pushkin and the Problems of Realist Style]. Moscow: Gos. izd-vo khud. literatury.
21. Gershenzon, M. (1919) *Mudrost’ Pushkina* [The Wisdom of Pushkin]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisatelei v Moskve.
22. Vatsuro, V.E. (n.d.) *O “Motsarte i Sal’eri” Pushkina* [On Pushkin's “Mozart and Salieri”]. [Online] Available from: <https://omiliya.org/article/o-motsarte-i-salieri-pushkina-ve-vatsuro.html> (Accessed: 16th October 2023).
23. Gavrilov, I.B. (2016) Stepan Petrovich Shevryev o “russkom vozzrenii” [Stepan Petrovich Shevryev on the “Russian View”]. *Khristianskoe chtenie*. 1 pp. 229–289.
24. Wackenroder, W.H. (1977) *Fantazii ob iskusstve* [Fancies on Art]. Moscow: Iskusstvo.
25. Potashova, K.A. (2020) O prirode geniya: vliyaniye “Fantaziy ob iskusstve” V.G. Vakenrodera na tvorcheskuyu kontseptsiyu tragedii A.S. Pushkina “Motsart i Sal’eri” [On the Nature of Genius: The Influence of W.H. Wackenroder's “Fancies on Art” on the Creative Concept of A.S. Pushkin's Tragedy “Mozart and Salieri”]. *Rusistika bez granits*. 4(3). pp. 51–58.
26. Dolinin, A.A. (n.d.) *Iz novogo kommentariya k “Motsartu i Sal’eri”* [From a New Commentary on “Mozart and Salieri”]. [Online] Available from: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10150> (Accessed: 27th October 2022).
27. Ovsyaniko-Kulikovskiy, D.N. (1989) *Literaturno-kriticheskie raboty: v 2 t.* [Literary-Critical Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 379–392.
28. Kalinnikov, L.A. (2001) Teoriya geniya v estetike Kanta i “Motsart i Sal’eri” Pushkina [The Theory of Genius in Kant's Aesthetics and Pushkin's “Mozart and Salieri”]. *Kantovskiy sbornik*. 1(22). pp. 138–171.
29. Kuzicheva, M. (2014) Pushkin i Motsart: k voprosu o rodstve poetik [Pushkin and Mozart: On the Kinship of Poetics]. *Voprosy literatury*. 31st July. [Online] Available from: <https://voplit.ru/2022/07/31/pushkin-i-motsart-k-voprosu-o-rodstve-poetik/> (Accessed: 28th October 2022).
30. Bogdanova, O.V. (2021) Polizhanrovyye strategii “Progulok s Pushkinym” A. Tertsy (A. Sinyavskogo) [Polygeneric Strategies of “Strolls with Pushkin” by A. Tertz (A. Sinyavsky)]. *Nauchnyy dialog*. 6. pp. 173–191. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-6-173-191
31. Kiseleva, I.A. (2021) Osobennosti poeticheskogo ekfrasisa v stikhotvorenii A.S. Pushkina “Polkovodets” (1835): ot chernovika k beloviku [Poetic Ekphrasis in A.S. Pushkin's Poem “The Commander” (1835): From Draft to Fair Copy]. *Nauchnyy dialog*. 4. pp. 240–253. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-4-240-253
32. Kruglova, A.V. (2023) Pertseptivnaya otsenka glubiny prosodicheskogo chleneniya v zvuchashchem stikhe (na materiale “Evgeniya Onegina” A.S. Pushkina) [Perceptual Evaluation of the Depth of Prosodic Division in Sounding Verse (Based on A.S. Pushkin's “Eugene Onegin”)]. *Nauchnyy dialog*. 12(8). pp. 179–192. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-8-179-192
33. Kudryashov, I.V. (2019) Eshche raz k voprosu o titule A.S. Pushkina “solntse russkoy poezii” [Once Again on A.S. Pushkin's Title “the Sun of Russian Poetry”]. *Nauchnyy dialog*. 11. pp. 155–163. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-155-163
34. Sukhikh, O.S. (2021) Motivy povesti A.S. Pushkina “Pikovaya dama” v romane A.V. Ivanova “Nenast’e” [Motifs of A.S. Pushkin's Story “The Queen of Spades” in A.V. Ivanov's Novel “The Bad Weather”]. *Nauchnyy dialog*. 6. pp. 240–250. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-6-240-250
35. Bocharova, I.E. (2011) Smyslovaya dominanta kul'tury v perevode teksta [The Semantic Dominant of Culture in Text Translation]. In: Zarayskiy, A.A. (ed.) *Yazyk i mir izuchaemogo yazyka* [Language and the World of the Target Language]. Vol. 2. pp. 34–42.
36. Dvodnenko, E.V., Lysova, I.I. & Petryaeva, N.I. (2013) Kompleksnyy podkhod v opredelenii ponyatiya “kul'tura” [An Integrated Approach to Defining the Concept of “Culture”]. *Vestnik Belgorodskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta im. V.G. Shukhova*. 2. pp. 212–214.
37. Lotman, Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
38. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 vols]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra.

39. Kurtsius, E. (2002) *Istoriya Drevney Gretsii: v 5 t.* [History of Ancient Greece]. Vol. 4. Minsk: Kharvest.
40. Dzyubenko, M.A. (n.d.) *Literaturnye sudy kak raznovidnost' revolyutsionnoy misterii. & Vopros T.A. Kasatkinoy* [Literary Trials as a Variety of Revolutionary Mystery. & A Question by T.A. Kasatkina]. [Online] Available from: https://vk.com/video-18077050_456240519 (Accessed: 2nd August 2024).
41. Frazer, J. (2006) *Zolotaya vetv'* [The Golden Bough]. Translated from English by M.K. Ryklin. Moscow: Eksmo.
42. Nilsson, M. (1941) *Geschichte der griechische Religion*. Vol. 1. München: [s.n.]. [Online] Available from: <https://archive.org/details/geschichteDerGri000nils/mode/2up> (Accessed: 3rd August 2024).
43. Ivanov, Vyach. (1994) *Dionis i pradionisiystvo* [Dionysus and Pre-Dionysianism]. St. Petersburg: Aleteyya.
44. Losev, A.F. (1957) *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razviti* [Ancient Mythology in its Historical Development]. Moscow: Uchpedgiz.
45. Steiner, R. (1990) *Misteriya drevnosti i khristianstvo* [Ancient Mystery and Christianity]. Translated from German. Moscow: Interbuk.
46. Kolyazin, V. (2002) *Ot misterii k karnavalu. Teatral'nost' nemetskoj religioznoj i ploshchadnoj stseny rannego i pozdnego srednevekov'ya* [From Mystery to Carnival. The Theatricality of the German Religious and Public Square Stage of the Early and Late Middle Ages]. Moscow: Nauka.
47. Gorbunov, A.N. (2014) *Ot sotvoreniya mira do ego kontsa (misterii Yorkskogo tsikla)* [From the Creation of the World to Its End (Mysteries of the York Cycle)]. In: Gorbunov, A.N. (ed.) *Misterii Yorkskogo tsikla* [Mysteries of the York Cycle]. Moscow: Ladomir. Nauka. pp. 767–829.
48. Kolobaeva, M.A. (2000) *Russkiy simbolizm* [Russian Symbolism]. Moscow: Moscow State University.
49. Varakina, G. (2007) *Mezhd u Dionisom i Apollonom. Ocherki o russkoj kul'ture "serebryanogo veka"* [Between Dionysus and Apollo. Essays on Russian Culture of the "Silver Age"]. Ryazan: Russian Institute of Culturology.
50. Furazheva, N.S. (2023) *Evropejskaya ideya dvoryanskikh zakrytykh uchebnykh zavedeniy i ee adaptatsiya v kul'turnom prostranstve Rossii vtoroy poloviny XVIII – pervoy poloviny XIX v.* [The European Idea of Noble Closed Educational Institutions and Its Adaptation in the Cultural Space of Russia in the Second Half of the 18th – First Half of the 19th Century]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 69. pp. 106–118. DOI: 10.37816/2073-9567-2023-69-106-118
51. Galieva, M.A. (2014) *Imaginativnyy absolyut v fol'klоре (na materiale fol'klорnoy ekspeditsii MGU 2014 g.)* [The Imaginative Absolute in Folklore (Based on the Materials of the Moscow State University Folklore Expedition 2014)]. *European Social Science Journal*. 8(3). pp. 295–299.
52. Galieva, M.A. (2015) *Ritual'nyy ornament v Skazke o tsare Saltane A.S. Pushkina* [Ritual Ornament in A.S. Pushkin's Tale of Tsar Saltan]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. 2(1). pp. 16–21.
53. Golosovker, Ya.E. (2012) *Imaginativnyy absolyut* [The Imaginative Absolute]. Moscow: Akademicheskij proekt.
54. Meyendorf, I. (2001) *Vizantiyskoe bogoslovie. Istoricheskie tendentsii i doktrinal'nye temy* [Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes]. Translated from English by V. Marutik. Minsk: Luchi Sofii.
55. Lucian, S. (2004) *Antichnost'. Literatura i iskusstvo* [Antiquity. Literature and Art]. Moscow: Direkt Media Publishing. pp. 346–356.
56. Losev, A.F. (2006) *Gomer* [Homer]. Moscow: Molodaya gvardiya.
57. Freydenberg, O.M. (1007) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow: Labirint.
58. Golosova, N.V. & Revyakina, N.P. (2017) *Semiotika "obryadovogo yumora"* [Semiotics of "Ritual Humor"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 7(6A). pp. 34–39.
59. Dudareva, M.A. (2021) *Apopatika kul'tury v poeme N.A. Nekrasova "Komu na Rusi zhit' khorosho": natsional'noe bytie i inobytie* [The Apophatics of Culture in N.A. Nekrasov's Poem "Who Lives Well in Russia": National Being and Otherbeing]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoj akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki*. 23(80). pp. 68–74.
60. Zakharov, K.M. (2022) *On the problem of cyclization of "little tragedies" by A.S. Pushkin*. *Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philology. Journalism*. 22(3). pp. 301–05.
61. Ilin, I.A. (1996) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Vol. 6(2). Moscow: Russkaya kniga. pp.91–107.

62. Galkovskiy, N.M. (n.d.) *Oblichenie dukhovnoy vlasti protiv igr i plyasok (§ 100)* [The Denunciation by the Spiritual Authorities Against Games and Dances (§ 100)]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/borba-hristianstva-s-ostatkami-jazychestva-v-drevnej-rusi-tom-1/10_2 (Accessed: 2nd August 2024).

Сведения об авторе:

Герасимова С.В. – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва, Россия); доцент кафедры русского языка и истории литературы Московского политехнического университета (Москва, Россия). E-mail: metanoik@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Gerasimova S.V. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; Associate Professor of the Department of Linguistics and Foreign Languages of the Russian State University named after A.N. Kosygin (Moscow, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Russian Language and History of Literature of the Moscow Polytechnic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: metanoik@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 12.09.2024;
одобрена после рецензирования 04.12.2024; принята к публикации 14.08.2025.
The article was submitted 12.09.2024;
approved after reviewing 04.12.2024; accepted for publication 14.08.2025.*

Научная статья

УДК 18.7.01.78

doi: 10.17223/22220836/59/4

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОЙ И ПОПУЛЯРНО-РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПОСТМОДЕРНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КРИЗИСА АНТРОПНОСТИ

Елена Алексеевна Капичина

*Луганский государственный университет имени Владимира Даля, Луганск,
Луганская Народная Республика, Россия, eakapichina@bk.ru*

Аннотация. В условиях современной цивилизации, когда человечество оказывается перед лицом угрозы, с одной стороны, физического исчезновения, либо в результате техногенной или ядерной катастрофы, либо в результате биогенетического самоуничтожения, с другой – нравственного опустошения и духовно-ценностной деградации, встает проблема преодоления кризиса антропоности и существенной трансформации человеческой природы. Состояние современной музыкальной культуры является характеристикой человека и его культуры, антропного кризиса, характеризующего современный этап существования человечества. Философско-эстетическому анализу проявлений кризисных явлений в композиторской и массовой популярной музыке посвящена данная статья.

Ключевые слова: антропоность, композиторская музыка, популярно-развлекательная музыка, «нетость Бога», «смерть автора»

Для цитирования: Капичина Е.А. Основные тенденции в композиторской и популярно-развлекательной музыке постмодерна в контексте современного кризиса антропоности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 37–46. doi: 10.17223/22220836/59/4

Original article

MAIN TRENDS IN COMPOSER AND POPULAR ENTERTAINMENT POST-MODERN MUSIC IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY ANTHROPIC CRISIS

Elena A. Kapichina

*Luhansk State University named after Vladimir Dahl,
Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation,
eakapichina@bk.ru*

Abstract. In the conditions of modern civilization, when humanity is facing the threat, on the one hand, of physical extinction, either as a result of a man-made or nuclear catastrophe, or as a result of biogenetic self-destruction, on the other – of moral devastation and spiritual and value degradation, the problem arises of overcoming the crisis of anthropism and a significant transformation of human nature. The state of modern musical culture is a characteristic of man and his culture, an anthropic crisis that characterizes the modern stage of human existence. This article is devoted to the philosophical and aesthetic analysis of the manifestations of crisis phenomena in compositional and popular mass music. The crisis of anthropism generates a different composer's music, it becomes an open space for sound experiments with ready-made texts and quotations, with forms and structural elements of the musical language. The modern space of professional music is either a continuation of

academic classical schools, reproduction of what was already created earlier, or experiments with sound, with music reproduction and presentation technologies, very often for an elite circle of people who are passionate about such activities. Analyzing the modern musical space of opus music, it can be argued that music in the postmodern period increasingly enters the field of spatiality and technology, with an almost complete dissolution of the author and listener. This is a manifestation of the crisis of anthropism in compositional music, in fact, it is a subjective-existential crisis, the “end of the time of composers” in musical culture. The shocking impact of composer’s experimental music on the mass audience has rapidly expanded the audience of popular music. The anthropological and aesthetic characteristics of modern popular entertainment music are associated with certain image trends. From jazz and rock’n’roll to disco and techno music, the image worldview is primarily aimed at commercial success. The anthropic crisis in popular music culture is characterized primarily by the utilitarianism of mass music and its consumerist nature. On the other hand, it can be noted that mass musical culture exploits new technical and artistic means born of modern types of mass communication. The multiplicity of effects of various means of communication on the psychophysiology of personality also changes the mechanisms of human perception of the surrounding reality. The mosaic nature and fragmentation of human thinking is expressed in the creation of similar technologies in musical art and culture in general: montage dramaturgy, collage, agglutination, holography. Modern man has long stopped thinking about the spiritual foundations of his existence. Thus, modern musical culture, polarizing from elitist intellectual opuses to popular entertainment music and mass culture products, generates a paradoxical situation of understanding the space of human existence, the meanings of human existence, which deserves close study by both cultural philosophers, aestheticians, and art historians.

Keywords: anthropic, composer’s music, popular-entertaining music, “inaccuracy of God”, “death of the author”

For citation: Kapichina, E.A. (2025) Main trends in composer and popular entertainment post-modern music in the context of the contemporary anthropic crisis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 37–46. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/4

Антропный кризис человечества – это, в первую очередь, кризис человечности, потеря человеком своей сущности, уход от нее, забывание о ней, «неслышание» ее зова (хайдеггеровская терминология). Повседневная цивилизационная техногенная реальность все больше закрывает от человека его собственную сущность, проще говоря, мы перестаем задумываться о своем предназначении, о смысле человеческой жизни, о духовно-нравственных ценностях, мы постепенно теряем свои родовые способности (мыслить, рассуждать, слушать, творить и т.д.), а в большей степени поглощаемся техногенной гаджетоманией и материальными ценностями. Кризис человечности заключается в том, что человек теряет свою природу и свою сущность, но не все так просто и однозначно.

Антропный кризис – это время, которое наступает после объявления о «смерти Бога» (вспоминаем Ф. Ницше и начало периода неклассической философии), которое характеризуется тем, что Бог изымается из всех сфер существования культуры. Заметим, что «смерть Бога» символизирует, прежде всего, кризис духовности, смысла и нравственности в человеческом обществе, по сути, антропный кризис в онтологическом аспекте. Именно это состояние Мартин Хайдеггер определяет как «нетость Бога». «В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто гораздо более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи – бедное, ибо все беднее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетости Бога» [4. С. 74]. В «нетости» Бога заклю-

чено отрицание Бытия как основополагающего фундамента человеческого существования, духовного смысла и нравственной ценности.

Однако дело не ограничивается одной только «нетостью Бога», ибо эта «нетость» тянет за собой другую «нетость» – «нетость» человечности и далее – «нетость» автора-творца и произведения как результата художественного творения. Речь идет о времени авторского кризиса, когда сама идея авторского произведения утратила свою сущность, «смерти автора» как источника субъективно-творческого начала, а также конце времени творений высокого искусства.

О девальвации понятия «произведение» М. Хайдеггер писал: «Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения. И впредь они лишь представляют – они предметы. Их стояние перед нами есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние. Последнее оставило их. Предприимчивость художественной жизни – сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни суежилась тут ради самих творений – способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в этом их бытие творениями» [3. С. 135]. Хотя в данном отрывке Хайдеггер пишет о творениях или произведениях былых времен, но все сказанное им можно вполне отнести и к современным произведениям, ибо современное произведение утратило свое смысло-ценностное самостояние точно так же, как и произведение былых времен. Ведь в конечном итоге речь у Хайдеггера идет не о современных или давно созданных произведениях, но о том, что самостояние утратила сама идея автора и произведения. Произведение превращается в ничто, если оно не репрезентировано должным образом. Поэтому для современного художника, музыканта, писателя создание произведения становится лишь поводом для демонстрации его репрезентативных – перформативных или публикаторских стратегий. Именно эти стратегии, а отнюдь не само произведение, становятся во главу угла, из чего можно заключить, что на смену идее произведения приходит идея текста, знака, акции или проекта. *Симулятивные формы произведения становятся актуальными формами существования современного искусства, в том числе и музыкального.* Проанализируем далее специфические тенденции музыкального процесса периода постмодерна.

Художественный процесс второй половины XX в. принципиально отличается от всего существовавшего ранее. Музыкальная символика теряет свои онтологические основы, символ «уходит» из музыки, а его место полноправно занимает знак. В исторической эволюции музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка рафинируются, видоизменяются и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками.

В музыкальной культуре принято различать композиторскую и развлекательно-популярную музыку (или серьезную авторскую и легкую массовую). Рассмотрим в первую очередь специфику проявления кризисных явлений в композиторской музыке и сделаем небольшой экскурс в историю музыкальной культуры XX в.

Композиторское творчество основано на определенных техниках и новационных экспериментах, порой на логически-математических вычислениях и усовершенствовании уже существующих техник. Начиная приблизительно с XI–XIV вв., когда зарождается индивидуальное композиторское творчество, и в эпоху XVII–XX вв. достигая апогея, композиторская европейская музыка порождает наивысшие образцы опус-музыки. Это автономное искусство, которое задает себе законы и не требует содержательных инъекций извне – религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей. В начале XX в. наступает момент исчерпанности авторского начала, предел линии логического подъема. Когда знаки музыкальных построений не несут символики духовной культуры, наступает тупик, кризис, коллапс авторского субъективизма в музыке, и все усилия настоящих композиторов первой половины XX в. независимо от их воли и желания были направлены на констатацию этого коллапса. Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности авангардной музыки XX в. Усугубление интенсивности субъективизма ведет к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Данный период можно назвать *эпохой крушения тональной системы и принципа линейности*.

Опус-музыка периода первой и второй волны авангарда превращается в предмет рационально-интеллектуальной игры, которая требует специфического дешифрирования и неповторимого коллективного исполнения. Слушатель не в состоянии услышать музыку, его восприятие превращается в иррациональный хаос, неупорядоченный поток сознания и звуков. Опус-музыка XX в. изгоняет символ как трансцендентное и оставляет лишь его оболочку – музыкальные знаки, знаковость, в свою очередь, не имеет предела, она бесконечна, поэтому элитарное поле экспериментов композиторов-новаторов также является открытым пространством, логика которого известна лишь им самим. Музыка трансформируется в некое пространство игры интеллектуально-технических способностей человека, целью которых является достижение максимально рационализированных возможностей человеческого творчества. Максимально отделившись от слушателя и замкнувшись кругом профессионалов, авангардная опус-музыка стала искать пути выхода из ситуации невозможности совершения дальнейших новационных шагов. Но во второй половине XX в. композиторы начинают возвращаться вновь в область «актуального искусства», совершают трансгрессию, отделяющую искусство от неискусства, противоположную трансгрессии авангарда, – наступает эпоха постмодернизма.

Суть постмодернистского жеста заключается уже в демонстрации собственной причастности к пространству искусства путем предъявления атрибутов, некогда принадлежавших этому пространству. Постмодернизм не располагает собственным материалом, он лишен собственной субстанции и может предъявлять только то, что есть или что было в наличии, – вот почему постмодернизм всегда вторичен.

Философско-эстетический анализ истории музыкальной культуры позволяет нам утверждать, что на протяжении всей истории развития музыки она является вечно живым (звучащим) свидетельством состояния культуры определенной эпохи или конкретного автора, раскрывающим нам сегодня экзи-

стенциальные состояния событий того времени, к которому она принадлежит. Все эмоции и смыслы, ценности и символы определенного исторического периода, запечатленные в музыке тогда, сегодня мы можем полностью или частично пережить вновь. *Музыка живет в настоящем*, в «сейчас», она есть свидетель мировых трагедий и войн, любовных интриг и предательств, событий человеческого существования. Поэтому музыка онтологически неотделима от человека и «похожа» на него. *Музыка по своей природе антропна, без человека музыка не существует*. Человек есть начало и конец музыкального звучания, только человеческая эмоция способна воплотить живую интонацию, наделить ее духовно-нравственным смыслом и антропологической или религиозной символикой. Она воплощает тот тип субъект-объектных отношений (человек – мир), который характерен для конкретной эпохи. Отсюда музыка, как и человек, имеет двойственную природу – «тело и душа» или даже тройственную – «тело, душа, разум».

В музыке, с одной стороны, существуют язык и знаки, которые выполняют материально-техническую функцию, рационально-логическая форма, с другой – духовно-трансцендентальные и антропологические смыслоценности, а с третьей – наполненные музыкальной символикой тексты-произведения. В истории классической музыки соотношение между этими ключевыми составляющими музыки было в целом гармонично сбалансировано. С развитием технико-цивилизационных факторов, определяющих существование человека, музыка также стала под их влиянием изменяться.

В области композиции появляется нелинейная атональная техника, абсолютно новое непредсказуемое структурное формообразование, технические эксперименты со звуком и тембром, что ведет к изменению баланса «души-тела-разума». Если классическая музыка гармонично объединяла тело и дух, то в современной опус-музыке сначала бóльший крен происходит в область интеллектуально-математических и структурно-семиотических экспериментов, а потом и вовсе в область технически-телесного, безжизненно-технического звукового начала, позабывшего про человеческую душу и экзистенциальные смыслы. Новаторские презентации, акции и эксперименты в области композиторских поисков часто сводятся к техническому конструированию уже готовых элементов музыкального языка и текста, а также цитирования и новаторской интерпретации известных произведений классики. Техническая музыка – это предел рациональных игр.

Дело в том, что вся современная действительность горизонтальна, она в большей степени сводится к поверхностности, телесности, объектности, уходя от вертикали времени, забывая историю, традицию, сакральную символику и т.д. Это ведет к потере экзистенциальной темпоральности человека как способности к мышлению и переживанию вообще. Человек теряет свое экзистенциальное время и возможность мыслить, переживать темпоральность своего существования, происходит разрыв пространственно-временных связей субъекта, теряется собственное темпоральное самоощущение и личность превращается в шизосубъект. Постмодернистский шизосубъект замыкается в переживании чистых материальных ценностей, «пустых знаков» или бессвязной серии дрейфующих звуковых моментов настоящего.

Эстетическая продукция децентрированного субъекта – это цитаты и фрагменты, которые уже не объединяются общим нарративным принципом.

Формирование пространственно-поверхностного мышления порождает культуру имиджа и симулякра. Современный мир – это картинка в телевизоре, и все, что не попадает в эту картинку, попросту лишается статуса существования. Итак, анализируя современное музыкальное пространство опус-музыки, можно утверждать, что музыка в период постмодерна все больше выходит в область пространственности (из времени) и технологичности (из композиторской техники) с почти полным растворением автора и слушателя. Это и есть проявление кризиса антропности в композиторской музыке, на самом деле это субъективно-экзистенциальный кризис, «конец времени композиторов» в музыкальной культуре, о чем достаточно фундаментально пишет В. Мартынов. Остановимся на базовых идеях исследователя и композитора.

Говоря о конце времени композиторов, В. Мартынов подразумевает исчерпанность индивидуального, творческого, принципиально инновационного отношения к музыке («авторской фантазии»), стиля, техники (в общекультурном ее понимании) [2]. Формой существования музыкальной ткани в этот период становится не воспроизведение и не произведение, а «проект» (который может быть и постмодернистской акцией, и концептуалистским «жестом»), а ключевой фигурой и «творцом» становится уже не автор-композитор, а инициатор проекта. «Переход от произведения к проекту, от автора к инициатору проекта и от представления к информационному поводу есть следствие фундаментального перехода от пространства искусства к пространству производства и потребления. Во время этого перехода все резко меняется. Авторитет автора-творца начинает постепенно меркнуть, а на первый план выходят люди, чьи профессии пребывали ранее в его тени и не могли претендовать на равное с ним общественное признание» [1. С. 275]. Композитор в XX в. – это прежде всего претензия на оригинальность, неповторимость, новаторство. А композитор XXI в. – это уже некий «фантом композитора», он просто собирает мозаику из частиц огромного наследия прошлого – ведь с точки зрения композиторских средств уже нельзя придумать ничего нового, подчеркивает В. Мартынов, а что касается тематики классической музыки, так она во все времена была неизменной: это вечные темы жизни, чувства, любви. «Композиторы пишут не собственно музыку – это невозможно сегодня, – а только музыку о музыке», – отмечает Мартынов [2].

С другой стороны, вместо композитора сегодня все чаще выступает коллектив исполнителей-импровизаторов, выполняющий (как чисто в музыкальном смысле, так и в сценически-актерском) какой-то сценарий действия. Сама музыка превращается в систему коммуникации, коллективной «игры в бисер», где за основу берут элементы имеющихся текстов, техник (высказываний, которые уже существуют) и как в калейдоскопе перемешивают, производя новые смыслы.

Таким образом, кризис антропности порождает иную композиторскую музыку, она становится открытым пространством звуковых экспериментов с готовыми текстами и цитатами, с формами и структурными элементами музыкального языка. Принципиально музыкально-инновационного уже практически не осталось, а почему? Потому что, изгоняя Дух из музыки, забывая свои бытийные, этнические и исторические основы, автору ничего не остается как конструировать новые знаки и тексты, оперировать этими знаками,

интерпретировать известные цитаты. Современное пространство профессиональной музыки представляет собой либо продолжение академических классических школ, воспроизведение уже созданного ранее, либо эксперименты со звуком, с технологиями воспроизведения и презентации музыки, очень часто для элитарного круга увлеченных подобной деятельностью людей (для широкого круга зрителей подобные эксперименты остаются непонятными и производят шокирующее воздействие).

Кризис антропности в развлекательно-популярной музыке также имеет свои яркие черты, здесь происходят процессы, подобные опус-музыке. Как уже отмечалось, в современной культуре действительность сводится к поверхностности и телесности, в массовой популярно-развлекательной музыке смысл и содержание представляют собой лишь иллюзию, симулякр, не имеющий никакого бытийного основания. Поэтому основополагающим антропологическим понятием популярной культуры становится «имидж». Имидж – это и есть абсолютная поверхность, или абсолютная внешность, по определению не имеющая никакого внутреннего содержания, никакого внутреннего смысла, ибо имидж и смысл есть взаимоисключающие понятия. А потому всякая претензия на раскрытие внутреннего смысла или передача содержания становится изначально бессмысленной и бессодержательной, ибо отныне и смысл, и содержание представляют собой лишь иллюзию, не имеющую никакого корня в действительности. В имидже однозначно выступают гротескно гипертрофированные смысловые черты. Поэтому всякая попытка проникнуть «внутрь» имиджа неизбежно приводит к разрушению самого имиджа, а всякая попытка постичь смысл имиджа является разрушением смысла. Отныне есть только имиджмейкерство, мы живем в мире имиджмейкеров, где уже нет места ни поэтам, ни художникам, ни композиторам, стремящимся передать внутренний смысл своего авторского уникального произведения, наполненного духовным содержанием. Итак, *в массовой развлекательно-популярной музыке движущей силой является именно мода на имидж. Авторы теперь мыслят категориями коммерческого имиджа, спроса и предложения, симулируя сам процесс музыкального творчества.*

Современная шоу-индустрия, продюсеры с бессознательной проницательностью уловили ценность и специфику серьезности развлекательного комплекса в новом массовом обществе потребления. Шокирующее воздействие композиторской экспериментальной музыки на массового слушателя быстрыми темпами расширило аудиторию популярной музыки.

Во второй половине XX в. формируется самостоятельный жанр поп-музыки, к которой стали относить развлекательную массовую музыку, созданную для среднестатистического слушателя. Поп-музыка – это вид современной коммерческой массовой культуры. Является самостоятельным жанром популярной музыки, использует элементы многих направлений, стилей и жанров современной музыки – соула, фанка, кантри, этнической музыки, рок-музыки и др. Основные черты поп-музыки как массовой культуры – простота, неразрывная связь вокала и ритма, с меньшим вниманием к инструментальной части. От поп-песни требуются простые, легкие для восприятия мелодии. Основной инструмент в поп-музыке – человеческий голос. Важную роль в поп-музыке играет ритмическая структура: многие поп-песни пишутся для танцев и имеют четкий, неизменный бит. Основная и практически един-

ственная форма композиции в поп-музыке – песня или сингл. Большое значение имеет визуальное представление песен: концертное шоу и видеоклипы. Поэтому многие поп-исполнители создают свой экстравагантный имидж. Несмотря на долгую и бурную историю, поп консервативен. Он имеет тенденцию отражать текущую музыкальную конъюнктуру, а не прогрессивные направления. Это связано с тем, что издатели, как правило, не настроены на коммерческий риск и благоволят исполнителям в проверенных жанрах и имиджах. В связи с этим поп-, в отличие от современных молодежных направлений, например техно- или рок-музыки, ориентирован на абстрактную среднюю аудиторию, а не субкультуру фанатов. Итак, антропологические и эстетические характеристики современной популярно-развлекательной музыки связаны с определенными имиджевыми тенденциями. От джаза и рок-н-ролла до диско и техно-музыки имиджевое мировоззрение нацелено прежде всего на коммерческий успех.

На современной поп-сцене, как и в опус-музыке, царит исполнитель, а не автор (о котором уже никто и не вспоминает). Конечно же, никто не отрицает частичное использование нотного текста, но нотный текст используется только на определенных подготовительных этапах работы, а конечный результат принципиально не может иметь полноценного нотного выражения. Это связано с тем, что популярно-развлекательная музыка характеризуется прежде всего не мелодией, не гармонией и даже не ритмом, а концепцией звука, его импровизацией и процессом создания, технологией звукоизвлечения и артикуляции. Ни физиологическое переживание звука, ни физиологическое переживание артикуляции не может иметь нотного выражения, а следовательно, не может являться и объектом композиторских операций. *Можно констатировать, что возникновение джаза, рока, диско и поп-музыки в XX в. привело к фундаментальному изменению музыкальной картины мира.*

Итак, типологическую определенность популярно-развлекательной музыки создают четыре фактора: 1) развлекательная функция, 2) особая роль художественного стандарта, аналогичная канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, 3) тесная связь с масс-медиа и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции, 4) коммерческая стратегия промоушн. Музыкальная знаковость, телесность, техногенность, пастишность, зрелищность, стилистическая гибридность, калейдоскопичность и эклектичность формируют принципиально иное музыкальное пространство, которое, с одной стороны, притягивает и манит своим танцевальным ритмом, энергетикой и доступностью, а с другой – уstraшает и поражает отсутствием собственно музыкальной символики и духовно-ценностного начала.

Таким образом, антропный кризис в популярной музыкальной культуре характеризуется в первую очередь утилитаризмом массовой музыки и ее потребительским характером. С другой стороны, можно отметить, что массовая музыкальная культура эксплуатирует новые технические и художественные средства, рожденные современными видами массовой коммуникации. Множественность воздействия на психофизиологию личности разнообразных средств коммуникации меняет и механизмы восприятия человеком окружающей действительности. В итоге человек начинает мыслить не линейно-

последовательно, а мозаично, через интервалы. Мозаичность и фрагментарность мышления человека выражаются в создании подобных технологий в музыкальном искусстве и культуре в целом: монтажная драматургия, коллаж, агглютинация, голография. Современный человек уже давно перестал задумываться о духовных основаниях своего существования (это слишком сложно), его захватывают поверхностные материально-вещественные проблемы обыденной жизни. Общество потребления превращает человека в машину, механизм для производства и потребления, тело, потребляющее материальные блага. Техника полностью заменила духовно-нравственные основы человеческого существования.

Проанализировав основные тенденции в композиторской и популярно-развлекательной музыке постмодерна в контексте современного кризиса антропности, можно подвести некоторые итоги. Современная музыкальная культура, поляризуясь от элитарно-интеллектуальных опусов до популярно-развлекательной музыки и продукции массовой культуры, порождает парадоксальную ситуацию осмысления пространства человеческого существования, смыслов человеческого бытия. С одной стороны, музыка как форма человеческой деятельности, отражает в полной мере тот кризис культуры «нетости», в котором человечество оказалось сегодня, весь ужас бездуховного и пустого, поверхностного и шизоидного существования человека, потерявшего свою сущность, как родовую, так и духовную. С другой же стороны, музыка является еще и пространством поиска выхода из сложившегося антропного кризиса. Несмотря на всю калейдоскопичность и мозаичность музыкального творчества, музыка по своей онтологической природе способна организовать мышление человека, «собрать его» и обратиться к истинным истокам человеческой сущности. Музыкальная логика и структурированность, вырастая из рациональной и эмоциональной природы самого человека, составляет онтологическое единство символики музыкального как человекообразного бытия. Музыка все же остается небольшим, но значимым островком надежды и духовного возрождения человеческого в человеке в этом информационно-техническом и бездуховном мире.

Список источников

1. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности. М.: Классика – XXI, 2008. 288 с.
2. Мартынов Владимир: Наше время – время «постмузыки» // 300online.ru / 02 июля 2002. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4162> (дата обращения: 04.06.2024).
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
4. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / пер. с нем. под ред. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. 464 с.

References

1. Martynov, V. (2008) *Zona Opus Posth ili rozhdenie novoy real'nosti* [The Zone of Opus Posth or the Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika – XXI.
2. Martynov, V. (2002) *Nashe vremya – vremya "postmuzyki"* [Our time is the time of "postmusic"]. 2nd July. [Online] Available from: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4162> (Accessed: 4th June 2024).
3. Heidegger, M. (2008) *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Akademicheskij projekt.

4. Heidegger, M. (1993) *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [Works and Reflections of Different Years]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Gnozis.

Сведения об авторе:

Капичина Е.А. – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры психологии и конфликтологии Луганского государственного университета имени Владимира Даля (Луганск, Луганская Народная Республика, Россия). E-mail: eakapichina@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author.

Капичина Е.А. – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Psychology and Conflict Science Lugansk State University named after Vladimir Dahl (Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation). E-mail: eakapichina@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.06.2024;
одобрена после рецензирования 18.06.2024; принята к публикации 13.08.2025.
The article was submitted 11.06.2024;
approved after reviewing 18.06.2024; accepted for publication 13.08.2025.*

Научная статья

УДК 655.11

doi: 10.17223/22220836/59/5

КНИГОПЕЧАТАНИЕ КАК СОБЫТИЕ КУЛЬТУРЫ И СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО ГЕНОМА

Михаил Анатольевич Корниенко

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, mkornienko1@gmail.com*

Аннотация. В статье дан анализ культурных смыслов технологии книгопечатания, связанных с именем Иоганна Гутенберга, положившего начало эре массового распространения печатного слова. Книгопечатание представлено как культурное и технологическое событие и одна из первых форм массового производства. Раскрыта роль технологии Гутенберга–Фуста в традиции создания европейской книги. Через сопоставление с ксилографической технологией и культурой обозначен вектор эволюции потенциала технологии использования подвижного литого металлического шрифта. Обозначена преемственность между европейской технологией книгопечатания и искусством глиптики как достижением шумерской культуры. В качестве одного из наиболее значительных результатов применения технологии европейского книгопечатания заявлена идея интеллектуального генома.

Ключевые слова: книгопечатание, типографика, словолитня, свиток, кодекс, культурный смысл книгопечатания, ксилография, подвижные литеры, шумерская культура, глиптика, интеллектуальный геном

Для цитирования: Корниенко М.А. Книгопечатание как событие культуры и способ формирования интеллектуального генома // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 47–64. doi: 10.17223/22220836/59/5

Original article

BOOK PRINTING AS A CULTURAL EVENT AND A WAY TO FORM AN INTELLECTUAL GENOME

Mikhail A. Kornienko

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
mkornienko1@gmail.com*

Abstract. The text of the article presents an analysis of a number of cultural meanings of printing technologies associated with the name of Johannes Gutenberg, who ushered in the era of mass distribution of European printing – a technological event and one of the first forms of mass production. The role of Gutenberg-Fust technology in the tradition of creating the European book is outlined, the idea of the cultural meaning of this technological event is indicated; The potential of the technology of using movable cast metal type has been revealed. The idea of continuity of European printing technology and the possibilities of the art of glyptics as an achievement of Sumerian culture is outlined. The idea of the so-called intelligent genome is declared as one of the most significant results of the use of movable type technology. By creating the printed book, Gutenberg brought into reality a fundamentally new way of storing and transmitting information. It is argued that, competing with already existing printing technology in the elegance of signs, punch artists created a type of signs not directly related to handwritten samples. As shown in the article, any of the

subsequent technological revolutions (the creation of photographic forms, the invention of phototypesetting, the use of computer publishing programs) increasingly differentiated the font and writing material, turning it completely virtual. It is shown that the role of Gutenberg's technical discovery (both in the culture and in the social life of Europe) cannot be overestimated. The guilds of book copyists were left behind in the era of the printing press, when the work of printers turned into mass work; printing press technologies have provided an unprecedented volume of printed products. The article substantiates the thesis that although Eastern cultures had all the prerequisites necessary for printing, the writing system available in China, Japan, and Korea did not correspond to the mechanical method of printing due to the high complexity of the writing system – the alphabet, being universal and simple, had. Compared to complex writing systems, it has the advantage of having a limited number of symbols to fully represent the entire phonetic spectrum. The absence of an alphabetic writing system in the culture of the East gave Gutenberg enormous advantages. The advantages, as noted, were that the material culture of Europe was familiar with the idea of the press. Essential for understanding the idea of the cultural meanings of Gutenberg's technological discovery is the idea substantiated in the article of why book printing technologies came to the world of Islam four centuries later. The author explains this by the unusually developed traditions of copying in Islamic culture, the status of calligraphy as the highest of the arts, as well as the dogma of Islam on the nature of truth.

Key words: book printing, typography, letter-foundry, scroll, codex, cultural meaning of book printing, xylography, movable type, Sumerian culture, glyptics, intellectual genome

For citation: Kornienko, M.A. (2025) Book printing as a cultural event and a way to form an intellectual genome. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 47–64. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/5

Египет, Шумер, Индия, Китай – те регионы, в которых возникли первые системы письма, как возникли и первые книги. Предпосылкой этих культурных событий стало формирование рабовладельческих государств – последние не могли существовать без письменной документации, а кроме того, был необходим надежный способ фиксации, хранения и передачи информации. Изобретению технологий печати в решении этих проблем принадлежит огромная роль. Сам же вопрос о культурной памяти **актуален** во все эпохи. История цивилизации сохранила память о многих из тех, кто обеспечил эволюцию книгопечатания как события культуры и благодаря кому были созданы традиции книжной индустрии и книжной культуры. Типограф Иоганн Гутенберг, ювелир, гравёр, резчик по камню, – был тем изобретателем, который заменил калам и перо технологией подвижных металлических литер-штампов.

Исследовательскую задачу автор статьи видит в том, чтобы обосновать роль и значение сделанного Гутенбергом как технологического и культурного события и раскрыть роль технологии Гутенберга–Фуста в традиции создания европейской книги.

Новизна проведенного в статье анализа заключена в том, что впервые предпринята попытка системно и логически последовательно представить цивилизационные этапы и события культуры, обеспечившие в своей целостности и совокупности интерпретацию единого культурного смысла проделанного Гутенбергом: создав технологию разборного шрифта (подвижных литер), мастер в итоге обеспечил создание интеллектуального генома как принципиально нового способа хранения и передачи информации. Способ этот привел к поистине грандиозным последствиям, актуальным и diskutiruemым в науке XXI. Обозначим лишь некоторые из них. Так, изобретение

печатного пресса, а позднее – печатного станка породило новый тип ментальности, изменивший предшествующие технологии коммуникации, а печатное слово привело к господству визуального восприятия и способствовало формированию иного типа индивидуальности. Способы коммуникаций были трансформированы с помощью преобразования технологий, изменивших коммуникации человека и мира, образ жизни и способ восприятия мира. Печатное слово породило возможность познавать мир индивидуально, изменив коммуникативные стратегии и став средством формирования определяющего агента общественного устройства – человеческой индивидуальности. Перечисленные проблемы не до конца изучены и **актуальность** обращения к ним трудно переоценить.

Степень разработанности проблемы определена совокупностью источников, позволивших задать тематическое содержание статьи и в целом парадигму исследования. Это прежде всего исследование Л.И. Владимирова, посвященное всеобщей истории книги и позволившее взглянуть на книгу и книгопечатание как составную часть истории культуры и сложное явление социальной и культурной жизни. Несомненную эвристическую ценность представляли для автора работы Ю. Гордона, А.П. Ушера, П. Друкера, Т. Картера, Дж. Мэна, Х.А. Инниса, Г.М. Маклюэна. Обращение к трудам обозначенных авторов определило логику исследования, представив книгопечатание как событие культуры и способ формирования интеллектуального генома, раскрыв культурные смыслы технологий книгопечатания.

Тематическое содержание статьи потребовало использования потенциала комплексного и системного подходов, а также совокупности методов, среди которых – метод социокультурного, историко-культурного и прогностического анализа. Использован также потенциал метода аналогизирующего переноса.

Особое место в определении логики исследования и специфики методологии принадлежит используемой в статье и обозначенной в теме статьи идее событийности («Книгопечатание как событие культуры...»). Эта идея позволила взглянуть на культурно-цивилизационный процесс создания печатной книги как на причинно-следственный событийный ряд, развернутый из прошлого в будущее и расширяющий представление о человеке и том обществе, в котором живет «человек печатающий».

Культурно-исторические предпосылки и основания книгопечатания

На одной из площадей Майнца, портового города Германии, возникшего на месте древнеримского лагеря Могонциакум (I в. до н.э.), стоит музей, основанный в память гражданина города – этим гражданином был Иоганн Генфляйш из Майнца (1399–1468), известный как Иоганн Гутенберг, основатель западноевропейской традиции технологии книгопечатания.

Технология печати посредством подвижного деревянного шрифта возникла в Китае в XI в. (Би Шэн), печать же с целых досок с вырезанными выпуклыми буквами применялась в этой стране и ранее. В Корее (период с 704 по 751 г.) текст воспроизводился посредством применения ксилографической технологии (гравирование на дереве, от греч. «ксилон» – «срубленное дерево», «графо» – «пишу», «рисую»); к 1403 г. корейцы изготовили отлитые из

металла наборные литеры посредством штамповки и матриц. В странах Европы технология ксилографии применялась в производстве игральные карт, молитв, кратких текстов.

За много веков до изобретения Гутенберга идея печати уже витала в воздухе: об этом говорит в том числе и многовековая история культуры шумеров, воспринятая теми, кто жил в Месопотамии в последующую эпоху, – жителями Двуречья. Именно семитские племена, пришедшие из сирийских степей, восприняли шумерскую культуру и одновременно развили далее свой восточносемитский (аккадский) язык. Шло третье тысячелетие до нашей эры. Чрезвычайно важным достижением шумерской культуры было искусство глиптики – резьба на печатях, где были вырезаны знаки письменности. Шумеры использовали печати-штампы, печати-цилиндры (на них изображались герои и животные), печати-амулеты, форма которых была подобна животным или их головам. Отдельные печати были украшены изображением индийских слонов и знаками индийского письма, что говорило о контактах со странами Востока.

На Европейском континенте начало использованию новой технологии было положено именно изобретением подвижных литых металлических букв. Энциклопедический словарь Брокгауза–Эфрона (Санкт-Петербург, 1908, т. II, вып. III) связывает изобретение подвижного шрифта с именами немца Гутенберга, голландца Костера, итальянца Кастальди. Однако именно Иоганн Гутенберг вместе с богатыми горожанами Майнца Фустом и Шёффером создали первую европейскую типографию, в которой нашла применение технология подвижных литер. Пройдет два века, прежде чем в 1683–1684 гг. в Лондоне будет издана книга Джозефа Моксона «Механические упражнения, или Учение о ремесле в применении к искусству печати» («*Mechanic exercises; or, The doctrine of handy-works applied to the art of printing*»), что стало первым в мире пособием по книгопечатанию. Участие в деле зажиточного гражданина Майнца Иоганна Фуста и его зятя Питера Шёффера было вызвано дороговизной задуманного предприятия. Типография требовала особой мастерской для отливки из металла шрифтов, именуемых литерами. И хотя страны Востока уже пользовались идеей отливки шрифта из металла, в Европе до Гутенберга эта идея не была применена. Подробно расскажем об этом принципиально новом в технологическом смысле явлении. В мастерской словолитне для отливки шрифта создавались стальные квадратные бруски (пуансоны), на них вырезался рельеф литеры. Пуансоном на медной пластине выбивалось углубленное изображение буквы (матрица). Особый сплав, – так называемый «типографский металл», выливался на матрицу. Так создавались литеры для различного шрифта (обыкновенного, плотного, узкого, широкого, жирного, египетского, древнего, рондо, курсивного). Высота шрифта определялась кеглем, измеряемым рядом параметров (цицера, корпус, боргес, петит, непарель и пр.). В словолитне Гутенберга изготавливалось и использовалось в производстве 5 шрифтов, в то время как в распоряжении мастеров допечатной книги было 4 000 шрифтов. Мастерам предстояло решить редкие по сложности задачи: создать механизм производства литер, определить состав печатных красок, определить состав типографского металла (который ранее тоже был неизвестен). Основой изобретения Гутенберга становится создание ручной литейной формы. На следующие

пятьсот лет литейная форма станет основным инструментом книгопечатания. Лишь в конце XIX в. ручная литейная форма была заменена механическими шрифтолитейными аппаратами.

В музее Гутенберга в Майнце представлены ручная литейная форма и реторта, содержащая в себе типографский металл – сплав свинца, сурьмы, олова и антимония. Добавление олова обеспечивало текучесть и увеличивало скорость охлаждения, а антимоний, в свою очередь, делал прочной готовую литеру. Технология, изобретенная Гутенбергом, предполагала использование литеры, пуансона и матрицы. Пуансон представлял собой штемпель с вырезанной на конце литерой. Первоначально контур литеры выцарапывался, а в дальнейшем осуществлялся процесс гравирования. Этот процесс мог быть очень длительным: иногда на изготовление одной литеры уходило до трех дней. Профессиональный гравер мог изготовить в течение года от двух до пяти шрифтов, в совокупности это составляло до 500 литер. Матрица представляла собой медный четырехгранник, на котором с помощью пуансона выдавливалась литера. Если представить весь процесс, поэтапно он выглядит так: рисовальщик создает изображение литеры, пуансонщик гравировывает ее, юстировщик создает матрицу, плавильщик готовит нужный металл, словолитчик отливает литеру, ломщик удаляет все лишнее, шлифовщик шлифует литеру. Наборщик осуществляет набор. Отдельвальщик равняет литеры, а упаковщик пакует готовый шрифт. Шрифт был способен вынести 500 тыс. оттисков, после этого он отправлялся в словолитню, становясь типографским металлом, получая новую жизнь и новое название – «чарт».

Что же двигало Иоганном Гутенбергом в его поисках? Энтузиазм, с которым было осуществлено предприятие, позволяет предположить, что подвижничество Гутенберга, возможно, являлось формой религиозных исканий наступающего века. Однако путь, предшествовавший изобретению новой технологии, был долг и непрост.

Изначально книга (греч. biblos) представляла собой свиток (кодекс – современная форма книги в виде книжного блока – возник только во II–IV вв.). Подобная форма книги была распространена в Египте, Греции, Риме [1]. Первым материалом, из которого изготавливались свитки, был папирус: он создавался из волокон (луба) травянистого растения: со стебля снималась та его часть, что шла на веревки и оберточную бумагу, а внутренняя часть, представлявшая собой волокна (philugae), использовалась в качестве материала для письма. В Риме листы бумаги, полученные из папируса, получили название хартии (charta). Известно, что у римлян существовало несколько способов отбеливания, именно они определяли тот сорт, к которому относится бумага. Папирус уже в эпоху императора Августа был совершенным. Его узкие полосы (в геркулианских свитках они были шириной в 6 пальцев) складывались вместе, однако сами свитки, используемые в книжном деле, имели различную длину и ширину.

Позднее в качестве материала для книг стал использоваться пергамент (membrana pergama), который считался дорогим материалом. Его начали изготавливать в Пергаме около 180 г. до н.э. Материал пергамент (так называемые пергамские кожи) изготавливался из кожи животных. Причиной возникновения подобной технологии стали нужды местной библиотеки. Своего расцвета Пергам достиг во времена правления Эвмена, при котором город

был расширен; в Пергаме была создана большая библиотека, при которой Кратет Маллот основал грамматическую школу.

В средневековом Китае широкое распространение имели свитки, выполненные на шелке: текст на них был органично вписан в пейзаж. При этом пейзаж писался не с натуры, а по памяти. Живописец-книжник как будто с высоты смотрел на открывающийся мир. Пейзаж в любом свитке имел название, в нем воплощалось представление о мире (например, «горы и воды», где гора – символ активных, мужественных сил, а вода – темное, пассивное, женское начало) [1, 2].

Бумага же была изобретена в Китае за тысячу лет до того, как ее производство возникло в Европе, и это было напрямую связано с шелководством: иероглиф «чжи», используемый для обозначения бумаги, ключевым знаком имеет обозначение шелкового мотка. Около 105 г. до н.э. был найден более дешевый материал – открытие связано с именем Цай Луня, бывшего раба, слуги при дворе императора. Измельченная смесь волокна шелковицы, тряпья и конопли заливалась водой, разливалась в формы с деревянными стенками и дном из плетеного бамбука. Предметом торговли Китая помимо шелка, золота, серебра, железа, лаковых изделий, зеркал стала и бумага. В VIII в. производство бумаги распространилось и в исламском мире, заменив папирус.

В IX в. в Европе началось изготовление бумаги из хлопка, с XIII в. – из полотна. Наиболее качественная бумага выдерживала 10 000 перегибов. На рубеже XV–XVI вв. бумага окончательно потеснила пергамент.

Вот что пишет о появлении бумаги в Европе, послужившем предпосылкой книгопечатания, Э.-П. Ушер в «Истории механических изобретений»: «...развитие и распространение практики книгопечатания не были бы возможны на основе использования иных базовых материалов. Пергамент труден в обращении, дорого стоит, а сырье для его изготовления весьма дефицитно. Если бы пергамент был единственным материалом, пригодным для производства книг, они по-прежнему оставались бы предметами роскоши. Папирус тверд, хрупок и не годится для печати. Поэтому появление бумаги, произведенной из льняного тряпья и пришедшей в Европу из Китая, было необходимым предварительным условием» [3. Р. 201].

С V в. до н.э. по XV в. н.э. книга оставалась рукописной. Лишь третья часть истории книги может быть отнесена к книге печатной. Корни профессии переписчика уходят во времена античности (лат. *Scribae* – писцы). В Афинах должность писца, назначаемого властями или избираемого, была обязательна для любого учреждения. В Риме существовала практика найма частных писцов из свободных граждан, в то же время зачастую писцами были рабы и вольноотпущенники, трудившиеся на своих господ. В обязанности частных переписчиков входили такие виды деятельности, как работа с корреспонденцией (*ab epistulis*), работа во время ученых занятий (*a studius*), наконец, стенографическая запись текста (*a bibliotheca*).

Во время раскопок Помпеи была найдена книжная лавка с комнатой для писцов. Известна археологическая находка у стен Геркуланума – прибрежного города в Кампании, юго-восточнее Неаполя, у подножия Везувия. Геркуланум, колонизированный римлянами, в 79 г. н.э. во время извержения Везувия был погребен под слоем лавы и пепла на 50–100 футов. Позднее на этом

слое возникли два селения, а в 1721 г., роя колодец, жители нашли три женские статуи и сцену театра. Спустя 40 лет, во время археологических работ, начатых Карлом Вебером, были обнаружены две термы, несколько храмов, базилика, театр; также было найдено около 2 000 обугленных свитков папирусов, на которых были записаны сочинения Эпикура и Филодема. Это так называемая «Пригородная вилла папирусов» («*Villa suburbana dei papiri*»), подобие библиотек, возникших позднее.

В VI в. на юге Италии, в Калабрии, возник монастырь Виварий, основанный Кассиодором, составителем нескольких энциклопедий, ушедшим от мирской жизни. В монастыре трудились книжные переписчики – мастера, вещающие, по словам Кассиодора, рукою, отверзающие язык перстами, несущие молчаливое добро и борющиеся со злом пером и чернилами. Мастерские книгописания существовали в большом количестве и в ирландских монастырях. Монахи Ирландии считались непревзойденными мастерами оформления книг. Благодаря миссионерам об этом узнал европейский континент, позднее слава ирландских мастеров письма перешла к победившим их англосаксам. Переписывание текста, виньетки, оформление полей, искусство оформления красочных заглавных букв (киноварью, цветными чернилами) – все это составляло ремесло работавших в скрипториях. Каллиграфы обгоняли искусство. Именно сословием писцов, возникшим задолго до создания технологии книгопечатания, были определены правила письма, форма знака была органично связана с используемым инструментом. Письменность стала письмом, почерком, шрифтом. О каллиграфии как искусстве письма, заключающем в себе законы гармонии, пишет Ю. Гордон: в каллиграфических движениях пера или кисти инструмент и материал выражают себя наиболее полно. «...за тысячу лет от римских времен до изобретения книгопечатания в европейской технике письма не происходило существенных изменений, менялись только стили. Печатная техника сразу преобразовала всю технологию, хотя некоторое время наборные страницы старались подражать рукописным. В этот переломный для всей культуры момент появилась антиква – редчайший в истории культуры случай, когда модный в узком кругу интеллектуальный шрифт стал всеобщим стандартом благодаря техническому новшеству» [4. С. 23].

Переписчики применяли чернила на масляной основе. С IV в. н.э. использовалась также разновидность чернил, в составе которых был металл; для придания цвета добавлялся купорос, краситель пурпурного цвета, сок корней марены. Стойкость к атмосферным воздействиям обеспечивалась добавлением клея, сажи, воды (*atromentum librarium*), и это делало чернила, до сих пор не потерявшие цвета, подобием туши.

Различия в технологиях книгописания (речь идет об используемых материалах) огромны: в европейской традиции это чернила, в Китае – тушь.

Что касается собственно типографской технологии, в ней использовались особого рода краски, они готовились из сажи, льняного масла, канифоли и мыла, добавляемых для клейкости. Пропорция составных частей краски всегда хранилась в тайне, идеалом был безусловно черный цвет, блестящий как вороново крыло. Изготовление такой краски требовало высшего сорта сажи (из ламповой копоти с добавлением ворвани (китового жира)). Роскошные краски для иллюстраций ценились особенно дорого и продавались на фунты.

Несколько слов об используемом инструментарии, задававшем форму знака. С помощью птичьего пера (оно имело достаточно широкий, срезанный под углом кончик) создавался штрих с тонкими переходами: сопутствующим артефактом перьевого письма была клякса. Писцы Египта, арабские писцы применяли калам – тростниковое перо, придававшее линии четкость и вместе с тем делавшее ее красивой и живой. В частной переписке широко применялось стило – металлический инструмент, с помощью которого создавались знаки, отличающиеся некоторой кривизной линии, как если бы текст был написан шариковой ручкой. Наконец, инструментом были и широко распространенные в Китае кисти, позволявшие писцу проводить так называемые волосяные линии или делать мазок – и линия толщиной в волос, и динамичный, интенсивный мазок создавались особым путем: кисть держалась вертикально, опора на бумагу рукой не допускалась.

В VI–XII вв. при монастырях Западной Европы существовали специальные мастерские письма, называемые скрипториями, в которых трудились монахи-переписчики, создатели рукописных книг. В эпоху раннего средневековья именно скриптории стали центрами книгопроизводства. Эти центры снабжали Европу религиозными текстами и комментариями к ним. Известно, что устав монастырей бенедиктинского ордена предполагал в числе прочих обязанностей переписывание книг. П. Друкер в статье «Следующая информационная революция» пишет о том, что ко времени изобретения И. Гутенбергом печатного пресса, наборного шрифта и начала применения в книжном деле искусства гравировки в Европе уже существовала развитая информационная индустрия, крупнейшая по масштабам занятости. П. Друкер характеризует эту индустрию как первое массовое производство в Европе. В данную индустрию были вовлечены около 10 000 специально обученных монахов; как правило, прошедший обучение монах мог переписать до четырех страниц в день, что составляло 25 страниц в неделю и около 1 300 страниц в год [5]. Через пятьдесят лет после того, как Гутенберг реализовал свое изобретение, у монахов не осталось работы.

Книготорговля, как и книга, существовала со времен античности. Уже во времена Сократа книга была товаром, местом торговли был оркестр театра Дионисия. Предлагаемая к продаже книга должна была быть сверена с оригиналом и исправлена. Книгоиздательское дело зарождалось в Риме [6]. Книги переписывали образованные рабы. Известен факт, когда друг Цицерона Помпоний Атик обучил мастерству переписки книг принадлежащих ему рабов. Помпоний Атик занялся книжной торговлей (книготорговцев называли библиополами, либрариями; книжные лавки – «taberne», «stationes» – располагались в том числе и на Форуме) и организовал издание многих произведений Цицерона, таких, как «Quaestiones Academical», «Orator», письма и речи. Атик привлек к переписыванию книг и вольноотпущенников, свободных граждан. Произведение диктовалось одновременно многим в помещении под названием statio (местопребывание). История сохранила имя Тирона (лат. Tiro), Марка Туллия, биографа Цицерона, вольноотпущенника. Он изобрел знаки и сокращения, своего рода версию скорописи, так называемые тироновские знаки, что позволяло во много раз увеличить скорость письма: Марк Аврелий Марциал, известный как творец новейшей эпиграммы, издавший 15 книг эпиграмм, в том числе посвященную открытию Колизея «Книгу о

зрелищах» («*Libellus spectaculorum*»), упоминает, что писец, пользуясь знаками Тирона, за один час был способен переписать его вторую книгу, включающую 93 эпиграммы, основанные на 540 стихах. Известны имена книготорговцев и издателей времен империи. Это издатели Горация, Марциала, Квинтилиана, Цицерона, Лавия – Дор, Трифон, братья Созии. Книгоиздатели всегда учитывали и спрос в провинциях, в том числе в Испании и Африке. Однако традиция уплаты гонорара не была сформирована. Автор получал лишь несколько бесплатных экземпляров для друзей и покровителей. И хотя книги были уже в переплете, цена одного экземпляра была относительно низкой, – так издававший эпиграммы Марциала Трифон просил за эти книги от 4 до 20 сестерциев (сестерций – небольшая серебряная монета массой около 1,14 г). Текст писался лишь с одной стороны свитка, другая покрывалась шафранной краской. Тионовские знаки были широко распространены, и от них были свободны лишь дорогие издания.

Известно, что тираж ряда издаваемых книг был просто огромен, в эту категорию входила учебная литература (к примеру, Плиний пишет об издании в несколько тысяч экземпляров). Традиционными были и рецитационы – чтения, на которых выступал автор и которые заменяли публичную критику (лат. *recitations* – чтение вслух) до того, как произведение становилось известным.

Обратим вместе с тем внимание на одну деталь: в отличие от римлян греки мало пользовались бумагой; папирус был дорогим, его использовали лишь для документов. Этим объясняется то, что в развитии книжного дела успехи греков менее значительны, чем успехи римлян, где производство бумаги и книжная торговля достигли высокого уровня развития. Возникшие позднее проблемы были обусловлены упадком Римской империи, развалом ее дорожной сети: Г. Иннис в своей работе «Империя и коммуникации» связывает развитие римских транспортных путей с маршрутами перевозки бумаги [7].

В Европе к XIV – началу XV в. скриптории, работавшие в стенах монастырей, уже не могли решить проблему спроса на книги, порождаемого интересами частных лиц и рынка. Стали появляться цеха и гильдии, объединяющие тех, кто, помимо работающих в скрипториях, был занят производством книг и их продажей.

Первое в истории цивилизации издательство (1494, издательский дом Альда, просуществовавший около ста лет) создал Альд Мануций, итальянский гуманист и печатник, работавший в Венеции. В его типографии ученые-гуманисты отбирали для печати античные тексты, выверяли их, писали отсутствовавшие ранее комментарии. Выбором шрифта занимался сам Альд, ему же принадлежало и стилистическое решение страниц. Издательское дело стало оформляться как отрасль.

На пути к интеллектуальному геному: о некоторых культурно-инновационных составляющих технологического изобретения Гутенберга

К 1459 г. Гутенбергом был создан главный проект его жизни, ставший впоследствии памятником искусства типографики и традиционно считаю-

щийся точкой отсчета истории книгопечатания в Европе [8]. Этим проектом стала печатная Библия.

Печать Библии продолжалась около пяти лет, а подготовительные работы заняли два десятилетия. Фолиант состоял из двух томов, объем первого тома включал 324, а второго – 317 страниц. Данную Библию принято называть сорокадвухстрочной Библией Гутенберга, поскольку каждая страница содержала 42 строки. В книге были оставлены пустые места для заглавных букв, которые впоследствии должны были быть исполнены с помощью искусной каллиграфии. У страниц отсутствовала нумерация. Всего сохранено 16 экземпляров библии Гутенберга, семь из которых выполнены на пергаменте, а 9 на бумаге. Большая часть экземпляров сохранена в Англии и Франции.

В числе созданного Гутенбергом «Латинская грамматика» Элия Доната. Сохранилось лишь несколько листов, которые находятся сегодня в Национальной библиотеке Парижа. Известно, что Гутенбергом были отпечатаны и несколько индульгенций. Это был проект, с помощью которого мастер мог решить денежные проблемы, поскольку другой его проект, связанный с печатью миссала, сборника текстов литургий, был по ряду причин приостановлен (однако впоследствии реализован И. Фустом и П. Шёффером, совладельцами типографии в Майнце).

В 1460 г. Гутенберг издает «Католикон» – латинский энциклопедический справочник, который включал в себя словарь и грамматику, что в совокупности занимало 1 500 страниц. Издание было связано для Гутенберга с решением технической задачи, заключенной в необходимости создания мелкого шрифта, позволяющего уменьшить объем книги. Окончательный вариант «Католикона» Гутенберга насчитывал 746 страниц, содержащих 5 миллионов символов, что в два раза превышало количество символов в Библии. Используемый шрифт представлял собой одну из форм латинской гарнитуры и был, вероятно, более удобен для восприятия современниками. Однако в сравнении со шрифтом Библии шрифт «Католикона» был более грубым.

Вновь вернемся к подробностям новаторских технических характеристик Библии Гутенберга. Предтечей создания Библии Гутенберга стала рукописная Большая Майнцская библия (1452–1453 гг.). Подобные издания отличались большим размером и предназначались для чтения с кафедр, церковного аналоя. Известно, что при выборе формата Библии Гутенберга для определения оптимального сочетания ее ширины и высоты использовался принцип «золотого сечения», пришедший из античности.

Сама Библия набрана готическим шрифтом, представлявшим собой шрифт, усовершенствованный Гутенбергом. Стремясь приблизиться к рукописной традиции, Гутенберг использовал различные знаковые начертания, и это делало текст более живым. Таким образом, вместо 60–70 минимально необходимых знаков Гутенбергом было использовано 150–300 знаков. В созданной Гутенбергом Библии присутствует множество лигатур и сокращений, применяемых в работе писцов того времени. Используя сокращения, а также добавляя и убирая пробелы, Гутенберг смог добиться высокой гармонии набора. Новаторским было и решение Гутенберга относительно состава краски: в краску были добавлены медь, сера, свинец, что придало блеск тек-

сту. Благодаря этому текст до сих пор производит впечатление только что напечатанного.

Один из первых экземпляров был приобретен Николаем Кузанским (кардиналом Римской католической церкви, крупнейшим немецким мыслителем XV в., философом, теологом, математиком) для епископства Бриксен и сегодня находится в Вене.

Особенно трудоемким был процесс обеспечения межлитерных просветов, так называемых апрошей, *letterspacing*, – по сути это была ручная доводка, чрезвычайно трудоемкая операция, являвшаяся способом выравнивания расстояний между знаками. В XIX в. (вместе с фотонабором) появился способ кернинга (знаки сдвигались или раздвигались внутри задаваемых пар). Во времена Гутенберга этому предшествовал классический способ упорядочивания апрошей, посредством чего отыскивались гармонические просветы между знаками. Так появлялся равномерный гармоничный «серый набор» («божественная серость»), классические непревзойденные образцы которого оставили Иоганн Гутенберг и венецианский печатник XV в. Николая Дженсон. Наборы этих мастеров книгопечатания соперничают и сегодня с набором, выполненным с помощью любой современной программы. Секрет этой «божественной серости» заключен в том, что печатники стремились к имитации рукописного письма. Имитируя рукописное письмо, мастера создавали множество вариантов букв и лигатур, что, в свою очередь, вело к исключению из набранного материала ненужных интервалов в словах и знаках [9]. Гутенбергом в наборах использована готическая текстура; готическое письмо (так называемый шрифт ломаного рисунка, англ. название *black-letters*) в период развитого и позднего средневековья являлось доминирующим рукописным шрифтом.

Огромна роль в технологии книгопечатания пуансонистов. «Конкурируя в изяществе знаков с другой печатной техникой, гравюрой на меди, – пишет Ю. Гордон, – пуансонисты постепенно выработали собственный, не связанный прямо с рукописными образцами тип знаков. К концу XVIII в. наборный шрифт стал независимым от рукописи» [4. С. 24]. Говоря о последовавших далее трех технологических переворотах (создание фотоформ, изобретение фотонабора, применение компьютерных издательских программ), автор утверждает, что каждая из инноваций все более разводила шрифт и материал письма, и в итоге он превратился в окончательно виртуальный: «...сегодня даже каллиграфический шрифт *Zarfino*, бережно сохраняющий следы пера Германа Цапфа, сделан тем же способом, что и самый сухой гротеск (название гарнитуры. – М.К.)» [4. С. 24]. Зачастую гарнитуры были созданы через ориентацию на каллиграфический почерк, сохраняющий общность европейских алфавитных систем (греческой, латинской, кириллической). Общим был тот ритм штрихов, что создавал узор текста.

Возникновение индустрии печати как сегмента массового производства сопровождалось появлением знаков печатников. Они использовались, как правило, в конце текста. Эти знаки появились в период, когда печатники приобрели статус издателей, – в конце XV в., и уже в XVII в. появляются фирменные знаки издательств. Одними из первых знаков печатников использовали Иоганн Фуст и его зять, искусный верстальщик Петер Шёффер (в *Biblia Latina*, 1462 г., и ранее, в 1457 г. – в *Psalterium*, где этот знак изображен вруч-

ную): книжный знак был выполнен в виде двойного щита. Первый английский печатник Уильям Кекстон (1422–1491) поместил в книжном знаке свои инициалы, а между ними – числа 47 и 74 (в 1447 г. Кекстон, тогда простой печатник, – получил свободу от компании Меркерса, а в 1474 г. вышла первая печатная книга Уильяма Кекстона, ставшая первой выпущенной в Англии печатной книгой). Часто в книжных знаках использовались изображения креста и круга в разных вариациях. Подобный знак впервые использован Дионисием Берточи (Венеция, конец XV в.); 400 лет спустя этот знак применил Адольфус Грин (компания «Набиско»); принятый в 1900 г., знак не единожды приобретал измененную форму. Популярны были знаки-ребусы. Печатник из Лондона Джон Дей, известный тем, что первым применил восклицательный знак, знаком своих печатных книг сделал изображение восхода солнца. Книжный знак был символом. Так, печатник и ученый XV в. Альд Мануций (1450–1515), основав в 1490 г. в Венеции типографское дело, сделал девизом фразу «Festina Lente» («спеши медленно»). Гибкое тело дельфина обвивает шток опускаемого якоря, символизируя быстроту и тщательность выполняемой работы, – таким был книжный знак Альда Мануция. Он был первым, кто использовал в книгах пунктуационные знаки. Основатель «Aldine Press» и издатель книг Альд Мануций руководствовался соображениями удобства, но до Альда Мануция знаки играли важную роль в церковном чтении вслух, определяя паузы, вдох и изменение выражения. Десятилетия спустя английский драматург Бен Джонсон в своей «Английской грамматике» скажет о синтаксической роли пунктуационных знаков. И уже в начале XVII в. эти знаки получили распространение в книжной индустрии: к примеру, они использованы в первом издании пьес Уильяма Шекспира в 1623 г.

Роль проделанного Иоганном Гутенбергом невозможно переоценить и в культуре, и в общественной жизни Европы. Многочисленные гильдии переписчиков книг, в наступившую эпоху превращающие в массовый труд печатников, были оставлены далеко позади. Технологии печатного пресса обеспечили небывалый рост объема печатной продукции: доступными стали библии, философские трактаты, рыцарские романы, сатирические памфлеты. Основные образующие элементы книгопечатания существовали и до изобретения Гутенберга, но именно Гутенберг связал эти элементы между собой и придал процессу нужную форму.

В VIII в. существовала технология ксилографии (гравирование на дереве) – печать книг с помощью деревянных блоков. Сохранилось 30 книг, созданных ксилографическим (табличным) способом: молитвенники, календари, Библия для бедных («Biblia pauperum», совокупность около 50 библейских иллюстраций из Ветхого и Нового заветов, ранее составлявших монастырскую оконную живопись). Ранее, в XII в., эта технология применялась в ткацком производстве Италии, а в XIII и XIV вв. – в производстве ковров. В первой половине XV в. тиснение книг, игральные карты, молитвенников, календарей, учебников посредством табличной технологии было поставлено на поток в городах Германии и Нидерландов. Однако необходимость снижения трудоемкости метода печати, предполагавшего вырезание страницы на деревянном блоке, привела к созданию возможности печати при помощи подвижных литер.

У восточноазиатских культур также были все предпосылки, необходимые для печати книг: технология ксилографии использовалась как в Европе,

так и в Китае, Японии и Корее, более того, сама технология подвижного шрифта была изобретена в Китае в XI в. [10], а в Корее набор ритуальных книг, Sangjeong Gogeu Yemun, был напечатан подвижным металлическим шрифтом в 1234 г. [11]. Однако в Восточной Азии не произошло революции книгопечатания, подобной европейской. Помимо присвоения правящими династиями монополии на книгопечатание и подавления любых попыток коммерциализации издательского дела, основная сложность перехода к технологии печати при помощи подвижных литер для стран Восточной Азии заключалась в том, что имеющаяся там система письменности плохо подходила для механического способа печати. Китайцы, японцы и корейцы не могли реализовать идею, аналогичную идее Гутенберга в силу того, что иероглифическая система письма отличается высокой сложностью [11, 12]. Алфавит, будучи универсальным и простым, имеет преимущества в сравнении с другими системами, так как обладает ограниченным количеством символов – обычно от 25 до 40, позволяющим полностью обозначить весь фонетический спектр. Интересен аргумент М. Маклюэна: автор полагает, что печатное дело, к примеру в Китае, не было ориентировано на производство однообразной продукции для рынка; печатное дело здесь стало, по мнению М. Маклюэна, альтернативой тибетским «молитвенным колесам», на которых была напечатана или написана мантра (это считалось формой духовной практики в культуре Тибета). М. Маклюэн утверждает, что печатное дело в Китае, превращенное в альтернативу «божественных колес», превратилось в визуальное средство распространения магических заклинаний, напоминающих рекламу: «...отличительным признаком печати является повторение... печатные идеограммы абсолютно отличаются от книгопечатания, основанного на фонетическом алфавите. Ибо идеограмма (даже в большей степени, чем иероглиф) представляет собой сложный гештальт (от нем. Gestalt – форма, структура), включающий в себя все чувства разом», идеограмма не допускает «размежевания вида, звука и смыслового значения, что является ключевым для фонетического алфавита» [13. С. 68–69]. К моменту реализации проекта Гутенберга материальная культура Европы уже была знакома с идеей пресса, о чем пишет в «Истории механических изобретений» А. Ушер: «...небольшие ткацкие и винодельческие прессы в определенной мере уже воплощали то, что было необходимо для книгопечатания... главные инновации в данной области концентрировались вокруг искусства гравировки и литья» [3. Р. 240]

В мир ислама технологии книжной печати пришли лишь спустя 400 лет, хотя исламский мир обладал технологиями изготовления бумаги и красок; арабы имели винные прессы (запрет на спиртное был введен позднее) и могли реализовать технологию использования пресса для книжной печати. Как и в европейской культуре, в основе арабского письма лежит алфавит. В арабском алфавите возможны четыре различных начертания буквы, что определяется ее положением в слове; это, однако, не могло быть серьезной проблемой при печати, поскольку похожие задачи уже решались ранее Гутенбергом. Причину столь позднего проникновения печатных технологий в исламский мир Ф. Робинсон объясняет следующим образом: в исламе были сильны традиции переписывания, а каллиграфия отнесена к высочайшим из искусств. Как пишет Ф. Робинсон, ответ нужно искать и в ряде исламских догм о природе истины.

Изобретение Гутенбергом европейского способа книгопечатания, однако, не было отказом от рукописной книги. Рукописная книга во многих ситуациях продолжала оставаться желанным предметом для заказчиков; в том числе и в XVI в. не иссякал поток заказов на кодексы из пергамента, в роскошных изукрашенных металлом и драгоценными камнями переплетках, богато оформленные миниатюрой, – искусство книги продолжало быть высоко ценным. Достаточно долгое время бумажная печатная книга воспринималась как продукт варварства, а эмиссары, желающие отыскать редкий экземпляр для заказчика, уже в X в. пересекали границы стран, имевших хорошо обученных писцов (в Германии, Нидерландах, Франции, Италии), в поисках манускриптов. Набирала оборот и традиция обмена манускриптами. Э. Жильсон рассказывает историю Герберта Орильякского, избранного в 999 г. папой под именем Сильвестра II, полностью владевшего культурой свободных искусств. Известна его страсть к манускриптам и его роль в сохранении тех писем Цицерона, которые существовали в единственном экземпляре. Если Герберта просили об услуге, он охотно оказывал ее, но в обмен на манускрипт. Порой это оборачивалось недоразумением [14. С. 172–173]. В ответ на просьбу Ремигия Трирского прислать сферу для занятий астрономией Герберт попросил выслать ему «Ахиллеиды» Стация, не зная того, что эта поэма незакончена. Получив ее и приняв манускрипт за незавершенный, Герберт отправил Ремигию не обитый кожей экземпляр сферы, а незаконченную копию из крашеного дерева.

В XV в. индустрия книгопечатания («печатание и формирование букв без использования пера», – как писали И. Фуст и П. Шёффер) быстро развивалась на неосвоенном книжном рынке Европы. Начиная с 1455 г. возникают первые типографии в Бамберге, Кёльне, Гарлеме. В 1466 г. в итальянском монастыре Субиако (в окрестностях Рима) трое учеников Гутенберга (Конрад Швейнгейм, Ульрих Ган, Арнольд Паннорц) открыли типографию, позднее перенесенную в Рим. Ее появление было благосклонно встречено духовенством. Четыре года спустя, в 1470 г., типографии появляются во Франции. Через три года типографское дело возникает в Нюрнберге и Голландии, а в 1474 г. – в Испании. В 1500 г. 236 городов Европы имели типографские прессы, 60 из этих городов находились в Германии, насчитывающей 300 книгопечатных цехов. Книга превращалась в традиционный товар проводимых ярмарок. Примечательно, однако, что к концу XV столетия число центров книгопечати в Италии превосходит численность подобных центров в Германии. Столицей индустрии книжной печати становится Венеция, независимый город-государство, ведущее активную сухопутную и морскую торговлю. Именно сюда после захвата турками Константинополя бежали византийские ученые, основав общину ученых-эмигрантов «Школа и греческая нация». Потребность в печатной книге была огромна.

Книги, появившиеся до 1500 г., назывались инкунабулами (лат. *incunabula* – колыбель; младенчество книгопечатной индустрии, «колыбельная» печать). Первый каталог «колыбельных книг», инкунабул, был подготовлен Иоганном Заубертом, включившим в каталог то, что было создано с применением технологии подвижных литер, – от «Доната» Гутенберга до изданий, вышедших в 1500 г. Британской библиотекой выполнен проект «*Incunabula Short-Title Catalogue, ISTC*», содержащий краткое описание инкунабул, где

упомянуты 30 тыс. изданий из 96 библиотек мира. В 1490 г. в книгопечатании начинает использоваться готический шрифт. Особой красотой отличались издания венецианца Альда Мануция [Мэн]. Как правило, владельцы типографий сами являлись и распространителями первых печатных изданий. Это были фолианты (издания в 2/2 бумажного листа, in folio), издания в четвертую долю листа (in quarto), в одну двенадцатую долю листа (диодецимы). Создаются правила, касающиеся ценообразования в книжной торговле, а также возникает духовная цензура: вести издательское дело становится возможным лишь при условии соблюдения ее законов.

В 1457 г. в Германии Петером Шёффером и Иоганном Фустом была отпечатана Майнцская Псалтырь (включающая хвалебные песни, псалмы, молитвы, отрывки из Старого и Нового заветов, заукойные молитвы). Дизайн Майнцской Псалтыри был принципиально новым: он содержал новые гарнитурные шрифты; заглавные буквы были оформлены металлическим филигранным орнаментом; внутри заглавных букв помещался рисунок (например, гравёр изображал собаку, бросающуюся на птицу); была применена трехцветная печать. Обычно колофон (в книгопечатании – текст на последней странице рукописной или старинной книги, сообщающий об авторе, времени и месте создания произведения; в метафорическом смысле – «венчающий штрих», Колофон – ионический город, славящийся своей кавалерией, которая в битвах буквально подводила итоговую черту) включал и эмблему издателя. Термин «колофон» впервые использовал Эразм в значении заключительных строк книги (лат. Colophonem addidi – «выходные данные добавлены»). Колофон подчас свидетельствовал и о праве на книжную монополию [15]. В Майнцской Псалтыри колофон содержал следующий текст: «Настоящий экземпляр Псалтыри, украшенный благородными прописными буквами и разделенный на соответствующие рубрики, стал возможным благодаря гениальному открытию печатания и формирования букв без использования пера и был завершён с прилежным почтением перед великолепием Господа Иоганном Фустом, гражданином Майнца, и Петером Шёффером из Гернсхайма в 1457 г., в канун Успения Богородицы» [9]. И, как можно увидеть в экземпляре, находящемся в Вене, колофон содержит также эмблему издательства Фуста и Шёффера – два висящих на ветке щита. Майнцская Псалтырь стала первой датированной инкунабулой, в которой указаны выходные данные издательства.

Изобретение книгопечатания явилось для европейских стран революцией в распространении информации. Интерес к книгопечатанию был усилен рядом обстоятельств, и прежде всего тем, что допечатная книга, существовавшая в ее рукописной версии, к завершению эпохи средних веков не отвечала растущим потребностям в распространении информации. Во многом это обусловило интенсивность распространения в странах европейского континента изобретений технологии печати. Отпечатанные типографским способом инкунабулы воплотили в своем названии специфику этого периода (лат. incunabula – колыбель): он действительно был начальным, «колыбельным». История сохранила названия издательских проектов, реализованных в ту эпоху. В общем числе изданных инкунабул половина приходилась на религиозную литературу, четвертая часть – на художественную, еще четверть – на литературу учебную и научную. Общий тираж отпечатанного составил 20 млн эк-

земляров. Однако сегодня сохранено лишь около 500 тыс. экземпляров инкунабул. Печатная книга достаточно быстро изменила свою форму: она уменьшилась в размере в сравнении с книгой рукописной, стала удобнее в употреблении. Уже в конце XV в. появился титульный лист, начали нумероваться страницы. И если во второй половине XV в. было известно 4 000 шрифтов (в типографии Гутенберга–Фуста их число равнялось 5), то уже чуть позднее находили применение лишь несколько типов шрифтов. Число сокращений, применяемых в рукописных книгах со времен Цицерона (тироновские таблицы), было значительно сокращено – факт, игравший свою роль в определении цены как для рукописной книги, так и для книги печатной. Была упрощена форма букв, удлинена строка, что значительно облегчило процесс чтения; двухколоночное расположение печатного материала сохранила лишь справочная литература.

Заключение

Необходимость создания книги, порожденная человеческой цивилизацией, привела к возникновению интеллектуального генома (термин Дж. Мэна). Изобретение Гутенберга обусловило то, что знание стало более доступным, а скорость его распространения – более высокой. Тем парадоксальнее тот факт, что смерть Иоганна Гутенберга не стала событием для его современников, оставшись незамеченной. Пройдет несколько лет после этого печального события, прежде чем местный священник приобретет одну из отпечатанных Гутенбергом книг и сделает на ее полях запись об уходе из жизни величайшего мастера и основателя книжной печати. Запись эта является единственным свидетельством о смерти Генфляйша (имя, под которым был известен Гутенберг при жизни). Известно, что Иоганн Гутенберг был похоронен февральским днем 1468 г. в церкви Святого Франциска при монастыре Босоногих братьев, – за 13 лет до этого здесь состоялся суд, лишивший Гутенберга прав на типографское имущество, перешедшее к И. Фусту и его зятю П. Шёфферу. Однако в скульптурной композиции во Франкфурте-на-Майне мастера представлены вместе. Памятник повествует о той поре, когда они втроем шли к единой цели. Гутенберг держит в руке отлитую литеру. В подножии памятника – медальоны с портретами известных типографов и гербы городов-центров книжной печати: Майнца, Страсбурга, Франкфурга, Венеции. Четыре женских фигуры символизируют богословие, естествознание, искусство, промышленность. Четыре угла монумента украшены фигурами животных: из пасти каждого из этих животных льется вода. Среди фигур – фигура быка, который символизирует Европу; фигура слона, который символизирует Азию; фигура льва, который олицетворяет Африку, и фигура ламы, которая представляет собой символ Америки. Континенты, символически представленные фигурами, объединило изобретение Иоганна Гутенберга, подарившее человечеству тот интеллектуальный геном, о котором спустя пять столетий напишет Джон Мэн. Создав печатную книгу, Гутенберг создал и новый способ хранения и передачи информации – способ, приведший к грандиозным культурным изменениям. Принципиальная новизна сделанного Гутенбергом заключена в способе изготовления книги, ориентированном на собственные технические и эстетические законы, что кардинально трансформировало облик эпохи.

Список источников

1. Владимиров Л.И. Всеобщая история книги. М. : Книга, 1988. 312 с.
2. Ордынская Е.Н. Письменность и первые формы книги в странах Древнего Востока // Вестник Московского государственного университета печати. 2013. № 6. С. 237–245.
3. Usher A.P. A history of mechanical inventions. New York [etc.], McGraw-Hill, 1929. 400 p. URL: <https://archive.org/details/historyofmechani00ushe> (Access date: 11.10.2023).
4. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М. : Изд-во студии Артемия Лебедева, 2006. 381 с.
5. Друкер П. Следующая информационная революция. URL: <https://www.cfin.ru/chuvakhin/nir.shtml?ysclid=lt8mcxhe40349715337> (дата обращения: 05.09.2023).
6. Джеймс П. Римская цивилизация. М. : Гранд-Фаир, 2000. 272 с.
7. Innis H.A. *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press, 1950. URL: <https://gutenberg.ca/ebooks/innis-empire/innis-empire-00-h.html> (accessed: 27.07.2023).
8. Бахтияров А.А. Иоганн Гутенберг. Его жизнь и деятельность в связи с историей книгопечатания. СПб. : Тип. Тов-ва «Общественная Польза» : Тип. и хромолитогр. А. Траншель, 1892. 94 с. URL: <https://www.litres.ru/book/anatoliy-bahtiarov/iogann-gutenberg-ego-zhizn-i-deyatelnost-v-svyazi-s-ist-175481/?ysclid=ltb4r39gxr552082942> (дата обращения: 15.12.2023).
9. *Man John*. The Gutenberg Revolution: The story of a genius that changed the world (c) 2002 Headline Book Publishing, a division of Hodder Headline, London, 2002. 312 p. URL: <https://archive.org/details/gutenbergrevolut0000manj> (accessed: 15.05.2023).
10. Carter T.F. The invention of printing in China and its spread westward. New York, Columbia university press, 1931. 372 p. URL: <https://archive.org/details/inventionofprint00cart/mode/2up> (accessed: 08.08.2023).
11. Sohn P. Early Korean typography. Seoul : Po Chin Chai, 1982. 324 p. URL: <https://archive.org/details/neweditionearlyk0000unse/page/n3/mode/2up> (accessed: 13.10.2023).
12. Егорова Н.Н. Путь японской книги: история печатной книги от древности до наших дней // Ежегодник Японии. 2015. № 44. С. 241–252.
13. Маклюэн Г.М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М. : Академический проект, 2022. 443 с.
14. Жильсон Э. Философия в средние века. От истоков патристики до конца XIV века. М. : Республика, 2004. 676 с.
15. *Британская онлайн-энциклопедия*. URL: <https://www.britannica.com/art/colophon-visual-arts> (дата обращения: 19.11.2023).

References

1. Vladimirov, L.I. (1988) *Vseobshchaya istoriya knigi* [Universal History of the Book]. Moscow: Kniga.
2. Ordynskaya, E.N. (2013) Pis'mennost' i pervye formy knigi v stranakh Drevnego Vostoka [Writing and the First Forms of the Book in the Countries of the Ancient East]. *Vesnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechaty*. 6. pp. 237–245.
3. Usher, A.P. (1929) *A History of Mechanical Inventions*. New York et al.: McGraw-Hill. [Online] Available from: <https://archive.org/details/historyofmechani00ushe> (Accessed: 11th October 2023).
4. Gordon, Yu. (2006) *Kniga pro bukvy ot Aa do Yaya* [A Book About Letters From Aa to Ya]. Moscow: Artemiy Lebedev's Studio.
5. Drucker, P. (n.d.) *Sleduyushchaya informatsionnaya revolyutsiya* [The Next Information Revolution]. [Online] Available from: <https://www.cfin.ru/chuvakhin/nir.shtml?ysclid=lt8mcxhe40349715337> (Accessed: 5th September 2023).
6. James, P. (2000) *Rimskaya tsivilizatsiya* [Roman Civilization]. Translated from English. Moscow: Grand-Fair.
7. Innis, H.A. (1950) *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press. [Online] Available from: <https://gutenberg.ca/ebooks/innis-empire/innis-empire-00-h.html> (Accessed: 27th July 2023).
8. Bakhtiarov, A.A. (1892) *Iogann Gutenberg. Ego zhizn' i deyatelnost' v svyazi s istoriy knigopechataniya* [Johann Gutenberg. His Life and Work in Connection with the History of Printing]. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za. [Online] Available from: <https://www.litres.ru/book/anatoliy-bahtiarov/iogann-gutenberg-ego-zhizn-i-deyatelnost-v-svyazi-s-ist-175481/?ysclid=ltb4r39gxr552082942> (Accessed: 15th December 2023).

9. Man, J. (2002) *The Gutenberg Revolution: The Story of a Genius That Changed the World*. London: Headline Book Publishing, a division of Hodder Headline. [Online] Available from: <https://archive.org/details/gutenbergrevolut0000manj> (Accessed: 15th May 2023).

10. Carter, T.F. (1931) *The invention of printing in China and its spread westward*. New York: Columbia University Press. [Online] Available from: <https://archive.org/details/inventionofprint00cart/mode/2up> (Accessed: 8th August 2023).

11. Sohn, P. (1982) *Early Korean typography*. Seoul: Po Chin Chai. [Online] Available from: <https://archive.org/details/neweditionearlyk0000unse/page/n3/mode/2up> (Accessed: 13th October 2023).

12. Egorova, N.N. (2015) Put' yaponskoy knigi: istoriya pechatnoy knigi ot drevnosti do nashikh dney [The Path of the Japanese Book: The History of the Printed Book from Antiquity to the Present Day]. *Ezhegodnik Yaponiya*. 44. pp. 241–252.

13. McLuhan, M. (2022) *Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatayushchego* [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Translated from English. Moscow: Akademicheskiiy proekt.

14. Gilson, E. (2004) *Filosofiya v srednie veka. Ot istokov patristiki do kontsa XIV veka* [The Philosophy of the Middle Ages. From the Origins of Patristics to the End of the 14th Century]. Moscow: Respublika.

15. *Britannica Online Encyclopedia*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/art/clophon-visual-arts> (Accessed: 19th November 2023).

Сведения об авторе:

Корниенко М.А. – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Лаборатории междисциплинарных исследований Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: mkornienko1@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kornienko M.A. – PhD in Philosophy, Senior Researcher at the Laboratory of Interdisciplinary Research at the National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: mkornienko1@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.04.2024;
одобрена после рецензирования 09.07.2024; принята к публикации 08.08.2025.*

*The article was submitted 21.04.2024;
approved after reviewing 09.07.2024; accepted for publication 08.08.2025.*

Научная статья

УДК 304 + 316.77 + 796.342.082.1

doi: 10.17223/22220836/59/6

«СВОЙ» СРЕДИ «ДРУГИХ»: ФИНАЛ ЖЕНСКОГО ОДИНОЧНОГО РАЗРЯДА ПО ТЕННИСУ ОЛИМПИАДЫ–2024 В КОММЕНТАРИЯХ РОССИЙСКИХ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ СОЦСЕТЕЙ

Ирина Олеговна Краевская

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия;
Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск, Россия,
irina_kraevskaya_00@mail.ru*

Аннотация. Исследование анализирует конструирование образов «свой», «другой» и «чужой» в российском спортивном дискурсе на примере комментариев к финальному матчу Олимпиады–2024 между китайской теннисисткой Чжэн Циньвэнь и хорватской спортсменкой Донной Векич. На материале 214 комментариев из социальной сети «ВКонтакте» выявлены ключевые различия в репрезентации спортсменов: для Векич характерны персонализация и эмоциональная поддержка, тогда как Чжэн чаще описывается через коллективные стереотипы и политизированные ассоциации. Установлено, что культурная и антропологическая близость преобладают над геополитической конъюнктурой при формировании симпатий. Гендерный анализ демонстрирует доминирование мужского дискурса в стереотипизации «чужого», в то время как женские комментарии чаще акцентируют персонификацию и эмоциональную вовлеченность. Результаты подтверждают гипотезу о корреляции между степенью «дружести» и частотой использования коллективных идентификаторов.

Ключевые слова: спорт, Олимпиада–2024, спортивный дискурс, «свой» – «чужой», образ «другого», российские социальные сети, российские комментаторы

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01869, <https://rscf.ru/project/24-28-01869/>

Для цитирования: Краевская И.О. «Свой» среди «других»: финал женского одиночного разряда по теннису Олимпиады–2024 в комментариях российских пользователей соцсетей // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 65–77. doi: 10.17223/22220836/59/6

Original article

“OURS” AMONG “OTHERS”: THE WOMEN’S SINGLES TENNIS FINAL AT THE 2024 OLYMPICS IN THE COMMENTS OF RUSSIAN SOCIAL MEDIA USERS

Irina O. Kraevskaia

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation,
irina_kraevskaya_00@mail.ru*

Abstract. This article examines the construction of the “ours” vs. “theirs” dichotomy in sports discourse through an analysis of Russian audience comments on the 2024 Olympic women’s singles tennis final between China’s Zheng Qinwen and Croatia’s Donna Vekić.

The study is based on 214 comments from the social network VKontakte, selected according to criteria referencing the athletes' national, ethnic, and cultural identities. The methodology combines quantitative and qualitative analysis of discursive strategies, frequency of nominal versus non-nominal markers, and emotional tone.

The results reveal significant differences in audience perception: Donna Vekić, as a representative of the culturally proximate Slavic/European group, was more frequently referred to by name (33% of comments) and received personalized evaluations emphasizing individual qualities. In contrast, Zheng Qinwen was less often mentioned by name (7%) and more commonly described through stereotypical markers, reflecting a tendency toward depersonalization of the "other". Emotional tone also varied markedly: assessments of Vekić were predominantly positive (31.8%) or technically critical (10.3%), whereas comments about Zheng more frequently contained negative (17.8%) and stereotypically generalized statements.

A gender analysis identified the predominance of male discourse (70% of commenters), characterized by stereotyping and politicized evaluations, contrasting with female discourse, which focused on emotional support and personalization. Notably, the current geopolitical context (Russia-China strategic partnership) did not emerge as a decisive factor in audience sympathies, which were instead shaped by cultural and anthropological proximity.

The study confirms that in the absence of a "home team" (due to the exclusion of Russian athletes), audiences project the "ours" vs. "theirs" binary onto foreign competitors, guided by deep-seated mechanisms of social identification. These findings contribute to the understanding of sports discourse as a space of symbolic confrontation, where cultural stereotypes outweigh political expediency.

Keywords: sports, 2024 Olympics, sports discourse, "ours" vs. "theirs", image of the "others", Russian social media, Russian commentators

Acknowledgments: The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation, project № 24-28-01869 (<https://rscf.ru/project/24-28-01869/>).

For citation: Kraevskaja, I.O. (2025) "Ours" among "others": the women's singles tennis final at the 2024 Olympics in the comments of Russian social media users. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 65–77. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/6

Введение

Спорт как социальный феномен давно перестал быть исключительно сферой физической активности, превратившись в сложное пространство символического противостояния и идентификационных практик. В условиях глобализации спортивные соревнования, особенно международного уровня, становятся ареной не только спортивного, но и культурно-политического противостояния, где конструируются и воспроизводятся дихотомии «свой» – «чужой».

Агональная природа спорта изначально предполагает бинарность «победитель – побежденный», которая легко трансформируется в более широкие социальные оппозиции. Спортивные соревнования, особенно на международном уровне, часто становятся инструментом символического противостояния наций, культур и идеологий [1. С. 86]. При этом уровни идентификации варьируются от локальных (клубные противостояния) до национальных и глобальных (олимпийские игры, чемпионаты мира) [2. С. 119].

В командных видах спорта, таких как футбол, разделение на «своих» и «чужих» проявляется наиболее явно через призму клубной или национальной принадлежности [3. С. 33]. Однако и в индивидуальных дисциплинах аналогичные механизмы работают через персонализацию спортсменов, которые становятся репрезентантами определенных политических и культурных нар-

ративов [4. Р. 74]. Особенно ярко это проявляется в контексте отсутствия российских спортсменов на крупнейших международных соревнованиях, что создает новую динамику восприятия «других» в условиях изменяющейся геополитической реальности.

В современной научной среде наблюдается повышенное внимание к феномену «свой» – «чужой» в контексте актуализации проблем толерантности и терпимости к инаковости, что находит отражение в работах различных исследователей [5. С. 47; 6. С. 148; 7. С. 38].

Указанная бинарная оппозиция обладает универсальной природой и выступает важным структурным элементом множества дискурсивных практик, включая спортивный дискурс [8. С. 210; 9. С. 355; 10. С. 274]. Поскольку спортивная деятельность по своей сути представляет состязание, присутствие в ней этих противоположных категорий выглядит закономерным и даже необходимым. В связи с этим медийный дискурс, связанный со спортивной тематикой, представляет собой благодатную почву для конструирования образов «своего» и «чужого».

Исследования метафорического моделирования в спортивном дискурсе демонстрируют устойчивую тенденцию к использованию военной лексики для концептуализации спортивного противостояния. Работа Чжэнь Чжэнь выявляет, как термины «армия», «дивизия», «полк» структурируют иерархические отношения между участниками спортивного процесса и актуализируют оппозицию «свой – чужой» в российских и китайских медиатекстах [11. С. 222]. Исследование, выполненное на материале допинг-скандала с К. Валиевой, демонстрирует, как российские государственные СМИ используют военную метафору для репрезентации спортивного инцидента в рамках концепции «когнитивной войны» [12. С. 59]. Оба исследования подтверждают, что военная метафорика выполняет в спортивном дискурсе ряд ключевых функций: 1) структурирование пространства противостояния через бинарные оппозиции; 2) маркировка коллективных идентичностей («наша команда» vs «вражеский лагерь»); 3) эмоциональная мобилизация аудитории. При этом если работа Чжэнь Чжэнь акцентирует кросскультурные аспекты использования военной метафоры, то исследование Д.П. Гавры раскрывает ее идеологическую нагрузку в условиях конкретного медийного скандала. Особенно показательно, как в случае с К. Валиевой спортивный инцидент был метафорически переосмыслен как элемент глобального противостояния России и Запада, где допинг-контроль представлен как «военная операция» против российского спорта.

Статья Н.А. Сегал и О.И. Нееловой продолжает работы в области когнитивной лингвистики и выявляет ключевые механизмы метафорического переноса футбольной терминологии в политический дискурс через фрейм «политика – это футбол». Авторы демонстрируют, как четыре слота этого фрейма (игра, участники, атрибутика, действия) структурируют восприятие политических отношений, актуализируя оппозицию «свой» – «чужой» [13. С. 248].

Таким образом, восприятие спортсмена как «чужого» обусловлено не только его спортивными результатами, но и комплексом культурных, этнических и политических стереотипов. Как показывают предварительные данные, комментарии в адрес спортсменов из культурно удаленных регионов (напри-

мер, Китая) чаще содержат обобщенные, стереотипные оценки, в то время как критика европейских атлетов в основном ограничивается профессиональными аспектами.

Этот дисбаланс позволяет выдвинуть гипотезу о том, что степень «другости» спортсмена коррелирует с частотой использования коллективных идентификаторов (национальных, этнических, культурных) в его описании. Чем выше культурная дистанция между объектом и субъектом восприятия, тем чаще образ спортсмена редуцируется до обезличенных стереотипов, тогда для «своих» характерна более детализированная, индивидуализированная репрезентация.

В предыдущем исследовании мы анализировали китайскую социальную сеть микроблогов Вейбо, где изучали конструирование образов «свой» – «чужой» в контексте Олимпиады–2024 в Париже сразу после получения Чжэн Циньвэнь золотой медали по теннису в одиночном разряде [14. С. 23]. Результаты показали, что в китайских социальных сетях преобладает нейтральное отношение к спортсменам, как к своим, так и к чужим. Это связано с жесткой цензурой со стороны государства, которая ограничивает выражение эмоций и мнений. В условиях такой цензуры проявление выраженной эмоциональной реакции, будь то поддержка отечественных спортсменов или критика зарубежных, существенно ограничивается, что способствует формированию сглаженного и нейтрального восприятия спортивных событий.

Кроме того, в Вейбо имеют аккаунты также и зарубежные спортивные организации, такие как Олимпийский комитет, Всемирное антидопинговое агентство, а также различные организаторы мировых теннисных турниров. Для данных организаций также невыгодно дискредитировать китайских спортсменов или демонстрировать чрезмерную предвзятость в пользу представителей собственной страны, поскольку это может привести к блокировке в данной социальной сети. Поэтому как Китай, так и другие страны вынуждены держать нейтралитет в Вейбо [15].

В данном исследовании мы решили проанализировать комментарии в российских социальных сетях к трансляции матча за золотую медаль в одиночном разряде на Олимпиаде–2024 между китаянкой Чжэнь и хорваткой Донной Векич. Этот выбор обусловлен несколькими важными факторами. Во-первых, российские спортсмены не были представлены на Олимпиаде, что исключило возможность традиционной поддержки «своих» и создало уникальную ситуацию, когда зрителям приходилось выбирать, за кого болеть среди иностранных участников. Во-вторых, учитывая относительно высокий уровень свободы слова в российских социальных сетях по сравнению с китайскими, мы ожидали увидеть более разнообразный и эмоционально окрашенный спектр мнений. Особый интерес представляло то, как геополитический контекст – в частности, текущие стратегические отношения России с Китаем и напряженность в отношениях с Западом – может повлиять на симпатии зрителей. Мы предполагали, что эти факторы могут проявиться в комментариях через использование определенных стереотипов, политических аллюзий или эмоциональных оценок, конструирующих образы «другого-своего» и «другого-чужого» в спортивном контексте. Это исследование позволяет глубже понять, как формируются спортивные симпатии в условиях, когда традиционный объект поддержки («своя» команда) отсутствует, и как

геополитические нарративы могут проникать в казалось бы аполитичную сферу спортивных соревнований.

Материал и методы исследования

К анализу была привлечена прямая трансляция матча, которая велась в группе «ВКонтакте» «БОЛЬШЕ! | Теннис», насчитывающей 57 тыс. подписчиков. Сама трансляция имеет 190 тыс. просмотров и 805 комментариев, которые пользователи оставляли прямо во время матча.

В процессе формирования выборки мы применяли последовательную фильтрацию комментариев по нескольким уровням релевантности. Первичный отбор осуществлялся по прямым упоминаниям имен спортсменок – «Чжэн», «Циньвэнь», «Донна» и «Векич» (включая неправильные варианты написания имен), что дало нам базовый массив из 85 комментариев. На втором этапе мы расширили выборку за счет включения комментариев с явными указаниями на национальную принадлежность: стандартными («китайка», «хорватка», «Китай», «Хорватия») и разговорными формами («китаеза»), включая ошибочные («казашка», «якутка»). Затем добавили слой косвенных маркеров национальности и стереотипов: физические характеристики («узкоглазая», «блондинка»), культурные ассоциации («хавал», «пельмени»), а также политизированные отсылки («наш союзник», «западная»). Такой многоуровневый подход позволил выявить не только явные, но и скрытые проявления национальных стереотипов в дискурсе. При этом мы сохраняли баланс между разными типами оценок – от нейтральных констатаций до эмоционально окрашенных высказываний. Важно отметить, что на каждом этапе проводилась ручная верификация для исключения случайных совпадений и сохранения смысловой целостности выборки. В результате мы получили репрезентативную совокупность из 214 комментариев, где национальная идентичность спортсменок выступает либо как основной, либо как сопутствующий элемент высказывания, что полностью соответствует целям нашего исследования конструирования образов «свой – чужой» в спортивном дискурсе.

Уже на первом этапе можно было проследить существенное различие в способах именовании спортсменок. Хорватская теннисистка Донна Векич упоминалась по имени значительно чаще – в 70 случаях (33% от общего числа комментариев), причем употреблялись как полное имя «Донна» (23 упоминания), так и фамилия «Векич» (47 упоминаний). В то же время китайская спортсменка Чжэн Циньвэнь называлась по имени всего в 15 комментариях (7% от выборки), при этом наблюдались различные варианты транскрипции ее имени («Чжэн», «Чжен», «Джен», «Жен»), что может отражать как трудности восприятия китайских имен русскоязычной аудиторией, так и тенденцию к деперсонализации «другого». Более частое использование личного имени по отношению к хорватской теннисистке свидетельствует о ее восприятии как более «своей», близкой и понятной для русскоязычной аудитории. В ходе анализа частоты упоминаний спортсменок по имени следует учитывать также и различия в их профессиональной карьере: Донна Векич дебютировала в профессиональном туре в 2007 г. и к моменту Олимпиады–2024 имела 17-летний стаж выступлений, за свою карьеру она выиграла 2 турнира WTA и 10 турниров ITF, ее высшее достижение – 19-я позиция в мировом рейтинге в 2019 г. [16]. Чжэн Циньвэнь начала профессиональную карьеру

лишь в 2020 г., за четыре года выступлений она поднялась с 143-го на 15-е место в рейтинге [17], что, несомненно, свидетельствует о ее стремительном прогрессе, но все же не компенсирует разницы в узнаваемости.

Результаты и обсуждение

Дальнейшее исследование выявило существенные различия в способах репрезентации спортсменок через неименные маркировки, включающие национальные, этнические, физические, культурные и политизированные обозначения. Для китайской теннисистки Чжэн Циньвэнь зафиксирован широкий спектр характеристик: национальные дескрипторы («китаянка» – 32 случая, «Китай» – 15), этнические маркеры («азиатка» – 9), физические стереотипы («узкая» – 7, «безгрудая» – 2), культурные ассоциации («панда» – 3, «хавал» – 4, «миска риса» – 4) и политизированные отсылки («наш союзник» – 8, «экономический партнер» – 3). Особый интерес представляют ошибочные этнические атрибуции («казашка» – 1, «якутка» – 2), демонстрирующие распространенные в массовом сознании стереотипы о «типично азиатской» внешности. В случае хорватской спортсменки Донны Векич неименные маркировки существенно отличаются: национальные обозначения («хорватка» – 28, «Хорватия» – 5), региональные идентификаторы («европейка» – 9, «славянка» – 6), физические описания («красивая» – 12, «стройная» – 7, «толстая» – 6, «блондинка» – 5), единичные культурные стереотипы («пельмени» – 2), при этом политизированные коннотации практически отсутствуют («западная» – 1). Объединенный анализ национальных, этнических и скрытых маркировок позволяет выявить глубинные паттерны восприятия «другого» среди русскоязычных комментаторов. Высокая частота и разнообразие неименных маркировок китайской теннисистки (суммарно 102 случая против 43 у хорватки) отражают процессы категоризации и стереотипизации, тогда как преобладание именных обозначений в случае Векич указывает на более индивидуализированное восприятие. Эмпирические данные демонстрируют парадоксальную закономерность: этническая близость, выступая фундаментом конструирования образа спортсмена, не актуализируется эксплицитно, уступая место персонализации. Данный феномен объясняется механизмом дифференциации внутри «своего» культурного пространства.

Для представителей культурно близких групп (на примере Донны Векич) характерна имплицитная акцептация общности, основанной на славянской/европейской идентичности. Поскольку принадлежность к «своему» культурному ареалу принимается априори, когнитивный акцент смещается на индивидуализированные характеристики. Напротив, восприятие представителей культурно удаленных групп (на примере Чжэн Циньвэнь) осуществляется через призму коллективных стереотипов, что обусловлено внешней позицией наблюдателя, не требующей внутренней дифференциации.

Частота использования коллективных идентификаторов коррелирует не только со степенью культурной дистанции, но и с направлением идентификационного процесса. Стереотипизация сохраняется в обоих случаях, однако для «своих» групп она проявляется через положительную гомогенность (внутригрупповые клише), тогда как для «чужих» – через негативную гомогенность (редукцию к базовым категориям).

Анализ эмоциональной тональности комментариев выявил существенные различия в восприятии двух спортсменок русскоязычной аудиторией. Характерно, что из 214 проанализированных сообщений 68 (31,8%) содержали позитивные оценки в адрес Донны Векич, тогда как Чжэн Циньвэнь получила лишь 41 (19,2%) одобрительный отзыв. При этом негативные высказывания распределились обратным образом: 38 (17,8%) критических комментариев касались китайской теннисистки против 22 (10,3%) в адрес хорватской спортсменки.

Эмоциональный фон обсуждения Донны Векич отличался теплотой и личностным характером. Типичные положительные оценки включали: «Донна – настоящая боец, сердце разрывается за нее», «Наша славянская красавица, как же ты великолепна!», «Векич такая упорная и обаятельная, невозможно не болеть за нее». Критика в ее адрес носила преимущественно технический характер: «Векич сегодня явно не в своей тарелке», «Доннушка устала, видно невооруженным глазом», «У Векич слишком много невынужденных ошибок».

Совершенно иной эмоциональный тон сопровождал обсуждение Чжэн Циньвэнь. Положительные оценки часто были сдержанными и формальными: «Китайка демонстрирует высокий класс игры», «Чжэн заслуживает уважения за свою целеустремленность». При этом негативные комментарии отличались большей эмоциональной напряженностью и личностным характером: «Этот безэмоциональный хавал просто невыносим!» (комментарий 56), «Как можно болеть за эту безгрудую в юбке?», «Типичная китайская бездушная игра».

Качественный анализ выявил, что критика в адрес хорватской теннисистки в 82% случаев касалась исключительно профессионально-игровых аспектов, тогда как негативные оценки китайской спортсменки в 58% случаев содержали личностные характеристики и стереотипные обобщения. Показательно, что даже нейтральные комментарии о китайской теннисистке часто содержали скрытую негативную коннотацию: «Панда играет как запрограммированный робот», «Китайская точность и бездушность». В то же время критика в адрес Векич нередко сопровождалась элементами поддержки: «Донна сегодня не в форме, но все равно молодец!», «Ошибается, но борется до конца – это достойно уважения».

Полученные данные убедительно свидетельствуют, что уровень и характер критики существенно различался: если замечания в адрес Векич носили преимущественно технический и ситуативный характер (74% позитива против 26% негатива), то оценки Чжэн Циньвэнь чаще содержали личностные и стереотипные обобщения (52% позитива против 48% негатива).

Различие в восприятии особенно ярко проявляется при анализе коэффициента «свойскости», который для Векич (0,61) более чем в три раза превышает аналогичный показатель для Чжэн (0,19). Эта диспропорция становится еще более очевидной при рассмотрении индекса «чужеродности», демонстрирующего обратную картину: 0,38 у китайской теннисистки против 0,11 у хорватской. Важно отметить, что ошибочные этнические атрибуции («казашка», «якутка») встречались исключительно в отношении Чжэн Циньвэнь, что дополнительно подчеркивает ее восприятие как «другого-чужого».

Парадоксальным образом, несмотря на текущий геополитический контекст и декларируемый стратегический союз России и Китая, культурная и антропологическая близость оказались более значимыми факторами формирования симпатий, чем политическая конъюнктура. Это проявляется не только в количественном соотношении позитивных оценок (74% для Векич против 52% для Чжэн), но и в их качественных характеристиках: теплые, эмоционально окрашенные высказывания в адрес хорватской теннисистки контрастируют с формальными, часто стереотипными оценками китайской спортсменки. Полученные данные убедительно свидетельствуют, что в спортивном дискурсе механизмы конструирования «своего» и «чужого» определяются комплексом культурных, антропологических и социально-психологических факторов, среди которых политические соображения играют второстепенную роль.

Выявленные различия в эмоциональной окраске комментариев закономерно подводят к вопросу о гендерной специфике дискурсивных практик. Проведенный анализ половой принадлежности авторов 214 комментариев демонстрирует значительный гендерный дисбаланс в спортивной коммуникации. Гендерная характеристика авторов спортивных комментариев представлена в табл. 1.

Таблица 1. Распределение комментаторов по гендерным категориям

Table 1. Gender-Based Distribution of Commenters

Гендерная категория	Количество комментаторов	Доля, %	Характерные примеры ников
Мужчины	150	70	Леонид Голованов, Фархат Раджиматов
Женщины	54	25	Ксюша Заложных, Наталья Лукашова
Неопределенный пол	10	5	Пробро Ффф, Counter-Strike Antibot

Качественный анализ выявил существенные различия в дискурсивных стратегиях, используемых комментаторами разного пола. Мужской дискурс отличался большей частотой использования стереотипных обозначений, составляя 78% всех зафиксированных стереотипных маркировок, а также выраженным преобладанием политизированных оценок (23 из 25 случаев). Для мужских комментариев была характерна более высокая доля негативных высказываний, составляющая 67% всей критики в адрес спортсменок. В противоположность этому женский дискурс демонстрировал выраженную эмоциональную поддержку, особенно в отношении Донны Векич, где на долю женщин приходилось 82% позитивных оценок. Женские комментарии реже использовали стереотипные обозначения (всего 22% случаев) и чаще акцентировали внимание на внешних данных спортсменок, составляя 89% всех упоминаний о внешности. Эти различия отражают принципиально разные подходы к оценке спортивных достижений и личности спортсменок в зависимости от гендерной принадлежности комментаторов.

Особенно показательно, что 92% ошибочных этнических атрибуций («казашка», «якутка») принадлежали комментаторам-мужчинам. При этом гендерный состав критиков существенно различался: если негативные оценки Векич в 65% случаев исходили от мужчин, то в адрес Чжэн этот показатель достигал 89%. Распределение персонифицированных оценок также демон-

стрирует гендерную специфику: 78% уменьшительно-ласкательных форм в адрес Векич использовали женщины, тогда как мужчины преобладали в формальных и стереотипных характеристиках (83%). Эти данные подтверждают гипотезу о том, что гендерная принадлежность существенно влияет на выбор дискурсивных стратегий в спортивной коммуникации.

Полученные результаты позволяют сделать вывод о существовании двух различных моделей репрезентации: 1) мужской дискурс с акцентом на стереотипизацию и политизацию; 2) женский дискурс с доминированием эмоциональной поддержки и персонификации. Эта дихотомия особенно ярко проявляется в контексте восприятия «чужого» (Чжэн Циньвэнь), где гендерные различия в дискурсивных практиках достигают максимальных значений.

Среди 214 проанализированных комментариев выделяется группа наиболее активных участников обсуждения, чьи высказывания существенно повлияли на общий характер дискурса. Как показывает табл. 2, в десятку лидеров по количеству сообщений вошли 8 мужчин и 2 женщины, что отражает гендерный дисбаланс, характерный для спортивной коммуникации в целом.

Таблица 2. Характеристики наиболее активных комментаторов

Table 2. Characteristics of the Most Active Commenters

Ник	Пол	Количество сообщений	Основная тематика	Ключевые особенности дискурса
Алекс Короленко	М	14	Критика Векич, поддержка Чжэн	Агрессивный тон, частые стереотипизации
Виктор Середа	М	11	Ирония в адрес Векич	Саркастические оценки, политизированные аллюзии
Robert Burns	М	10	Поддержка Чжэн	Формальный стиль, акцент на спортивных показателях
Наталья Лукашова	Ж	11	Анализ игры	Сбалансированные оценки, технический анализ
Фархат Раджиматов	М	4	Объективная оценка матча	Нейтральный тон, минимум стереотипов
Александр Сторн	М	5	Юмористические сравнения	Игровой стиль, минимальная агрессия
Артём Ергин	М	5	Резкие оценки	Использование сниженной лексики, гиперболлизация
Константин Лобандиевский	М	4	Физическое состояние игроков	Медицинский ракурс, профессиональная лексика
Пробро Ффф	?	7	Поддержка Чжэн	Краткость, эмоциональные восклицания
Маша Ивакова	Ж	3	Поддержка Векич	Эмоциональная вовлеченность, персонификация

Особый интерес представляет дискурсивная стратегия абсолютного лидера по активности – Алекса Короленко (14 комментариев), чьи высказывания отличались последовательной критикой Донны Векич и содержали максимальное количество стереотипных маркировок (9 из 14 сообщений). Второй по активности комментатор – Виктор Середа (11 сообщений) – использовал преимущественно ироничный тон, при этом 7 его комментариев содержали политизированные аллюзии. Третью позицию занял Robert Burns (10 сообщений), чьи высказывания отличались более сдержанным стилем с акцентом на спортивные показатели.

Единственная женщина в первой пятёрке – Наталья Лукашова (11 сообщений) – продемонстрировала принципиально иную дискурсивную стратегию.

Ее комментарии содержали технический анализ игры (8 случаев), сравнение физических кондиций спортсменок (5) и лишь в 3 случаях – эмоциональные оценки. Такой подход существенно отличался от типично «женского» дискурса, представленного Машей Иваковой (3 сообщения), чьи высказывания были полностью сосредоточены на эмоциональной поддержке Векич.

Особую группу составили комментаторы с нестандартными дискурсивными стратегиями: Александр Сторн (5 сообщений) с преобладанием юмористических сравнений и Константин Лобандиевский (4 сообщения), уделявший особое внимание физическому состоянию игроков. Их комментарии, несмотря на относительно небольшое количество, задавали важные смысловые акценты в общем потоке обсуждения.

Полученные данные показывают, что наиболее активные участники дискуссии не только формировали основные нарративы, но и задавали тон всему обсуждению. При этом мужские дискурсивные стратегии доминировали как количественно (80% в топ-10), так и качественно, определяя основные векторы обсуждения. Женские комментарии, несмотря на меньшую представленность, вносили важный баланс за счет более эмоционально насыщенных и персонифицированных оценок.

Заключение

Проведенный анализ позволяет утверждать, что в российском спортивном дискурсе образы «своего» и «чужого» спортсмена конструируются по принципиально различным моделям, где ключевую роль играют факторы культурной близости, антропологического сходства и исторически сложившихся представлений о «дружести». Образ «своего», как показал пример Донны Векич, формируется через механизмы глубокой персонализации, когда спортсмен воспринимается прежде всего как индивидуальность, а его национальная принадлежность отходит на второй план. Это выражается в преобладании именных обращений, эмоционально окрашенных оценок и акцента на личностных качествах, при этом критика, даже когда она присутствует, носит преимущественно технический характер и не затрагивает личностные или этнокультурные характеристики.

Напротив, образ «чужого», ярко проявившийся в случае Чжэн Циньвэнь, строится через систему коллективных идентификаторов и стереотипных редуций. Китайская теннисистка воспринималась преимущественно как представитель своей культуры, а не как индивидуальность, что проявлялось в частом использовании обезличенных форм обращения, акценте на этнических особенностях и политизированных ассоциациях. Примечательно, что даже положительные оценки в ее адрес часто носили формальный характер и содержали скрытые стереотипные коннотации.

Анализ гендерного аспекта выявил, что мужской и женский дискурсы вносят различный вклад в формирование этих образов. Мужчины склонны к более категоричным и стереотипным оценкам, особенно в отношении «чужого» спортсмена, тогда как женщины чаще выступают носителями эмоциональной поддержки и персонифицированного восприятия. Однако наиболее активные участники дискуссии, преимущественно мужчины, задают основные нарративы и тональность обсуждения.

Особого внимания заслуживает тот факт, что культурная и антропологическая близость оказались более значимыми факторами формирования симпатий, чем текущая политическая конъюнктура. Это свидетельствует о глубокой устойчивости механизмов восприятия «своего» и «чужого» в спортивном дискурсе, которые лишь частично подвержены влиянию сиюминутных политических факторов. Таким образом, российские социальные сети воспроизводят традиционные модели восприятия инаковости, где степень «дружескости» определяется комплексом культурных, исторических и социально-психологических факторов, а не только политической целесообразностью.

Список источников

1. Белютин Р.В. Прагмасемантика высказываний футбольных фанатов в баннерной коммуникации (на материале немецкого языка) // Известия Смоленского государственного университета. 2023. № 1 (52). С. 84–95.
2. Белютин Р.В. К вопросу о дискриминации в дискурсе немецких футбольных фанатов // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 3. С. 119–129.
3. Белютин Р.В., Таборек Я. Язык спортивной субкультуры (на примере дискурса футбольных фанатов России и Польши) // Русская и польская картины мира в интеркультурном диалоге: сб. статей по итогам международного коллоквиума. Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2015. С. 31–45.
4. Barker K., Jurasz O. #MeToo, Sport, and Women: Foul, Own Goal, or Touchdown? Online Abuse of Women in Sport as a Contemporary Issue // Sports and Human Rights. 2024. P. 71–93. doi: 10.1007/978-3-031-56452-9_4
5. Зырянов М.С., Капустин В.В., Андреева Т.Л. «Свой»: анализ языковой репрезентации и моделирование категории (на материале существительных, функционирующих в текстах российских и американских СМИ о вооруженном конфликте в Сирии) // Теоретическая и прикладная лингвистика. 2021. Т. 7, № 1. С. 46–62.
6. Чжан Л. «Свое» и «чужое» в медиадискурсах СМИ РФ и США в отношении экологической политики КНР на примере «Коммерсантъ» и «Нью-Йорк Таймс» в 2016–2018 гг. // Теории и проблемы политических исследований. 2022. Т. 11, № 2А. С. 146–153
7. Давтянц И.И. Лексические прагматические маркеры конфликтогенности в контексте оппозиции «свой – чужой» (на материале мексиканских и американских испаноязычных СМИ и социальных медиа) : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2024. 196 с.
8. Сингина Н.Ф. Аномалии в судействе в финале соревнований по танцевальному спорту при наличии на паркете «своих пар» // Современные наукоемкие технологии. 2021. № 5. С. 209–214.
9. Сингина Н.Ф. Достоверность различий в судействе «своих» и «чужих» пар в финальных турах соревнований чемпионата мира World DanceSport Federation // Ученые записки университета имени П.Ф. Лесгафта. 2023. № 5 (219). С. 351–358.
10. Касымова О.П., Сафиканова Н.Р. Оппозиция «свой – чужой» в речи спортивного комментатора: мотивированность использования // Доклады Башкирского университета. 2020. Т. 5, № 4. С. 273–276.
11. Чжэнь Чжэ. Военная метафора в русской и китайской спортивной журналистике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2012. № 7 (18) : в 2 ч. Ч. II. С. 218–222.
12. Гавра Д.П., Быкова Е.В. Военная метафора как репрезентация спортивного инцидента в медиадискурсе // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 2 (33). С. 59–64. doi: 10.20323/2499_9679_2023_2_33_59 <https://elibrary.ru/KICZBZ>
13. Неелова О.И., Сегал Н.А. Оппозиция «свой» и «чужой» при метафоризации образа футбола в современной политической коммуникации // Славянские этносы, языки и культуры в современном мире : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 95-летию со дня рождения доктора филол. наук, проф. Леонида Михайловича Васильева. Уфа, 2021. С. 246–252.
14. Буденкова В.Е., Краевская И.О. Конструирование образов «свой» – «чужой» в постах об Олимпиаде–2024 в китайских соцсетях // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 23–34. doi: 10.17223/22220836/55/2

15. 傅柄霖. 社交媒体互动传播视域下的外国体育明星品牌形象塑造 // 硕士学位论文 / 傅柄霖. 上海外国语大学. URL: ограниченный. URL: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD201802&filename=1018231067.nh> (дата обращения: 16.01.2025).

16. Donna Vekic | Player Stats & More – WTA Official. URL: <https://www.wta-tennis.com/players/318516/donna-vekic> (дата обращения: 04.04.2025).

17. Qinwen Zheng | Player Stats & More – WTA Official. URL: <https://www.wta-tennis.com/players/328120/qinwen-zheng> (дата обращения: 04.04.2025).

References

1. Belyutin, R.V. (2023) Pragmasemantika vyskazyvaniy futbol'nykh fanatov v bannernoy kommunikatsii (na materiale nemetskogo yazyka) [The pragmaseantics of football fans' utterances in banner communication (based on the German language)]. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1(52). pp. 84–95.

2. Belyutin, R.V. (2022) K voprosu o diskriminatsii v diskurse nemetskiikh futbol'nykh fanatov [On the Discrimination in the Discourse of German Football Fans]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 19: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 3. pp. 119–129.

3. Belyutin, R.V. & Taborek, Ya. (2015) Yazyk sportivnoy subkul'tury (na primere diskursa futbol'nykh fanatov Rossii i Pol'shi) [The Language of the Sports Subculture (Based on the Discourse of Football Fans in Russia and Poland)]. In: *Russkaya i pol'skaya kartiny mira v interkul'turnom dialoge* [The Russian and Polish Worldviews in Intercultural Dialogue]. Smolensk: SmolSU. pp. 31–45.

4. Barker, K. & Jurasz, O. (2024) #MeToo, Sport, and Women: Foul, Own Goal, or Touchdown? Online Abuse of Women in Sport as a Contemporary Issue. In: Boillet, V., Weerts, S. & Ziegler, A.R. (eds) *Sports and Human Rights*. Vol 10. Springer, Cham. DOI: 10.1007/978-3-031-56452-9_4

5. Zyryanov, M.S., Kashpur, V.V. & Andreeva, T.L. (2021) “Svoy”: analiz yazykovoy reprezentatsii i modelirovaniye kategorii (na materiale sushchestvitel'nykh, funktsioniruyushchikh v tekstakh rossiyskiikh i amerikanskiikh SMI o vooruzhennom konflikte v Sirii) [“Us”: Analysis of Linguistic Representation and Category Modeling (Based on Nouns Functioning in Texts of Russian and American Media About the Armed Conflict in Syria)]. *Teoreticheskaya i prikladnaya lingvistika*. 7(1). pp. 46–62.

6. Zhang, L. (2022) “Svoe” i “chuzhoe” v media-diskursakh SMI RF i SSHA v otnoshenii ekologicheskoy politiki KNR na primere “Kommersant” i “N'yu-York Tayms” v 2016–2018 gg. [“Us” and “Them” in the Media Discourses of Russian and US Media Regarding the Environmental Policy of the People's Republic of China, Using the Examples of “Kommersant” and “The New York Times” from 2016–2018]. *Teorii i problemy politicheskikh issledovaniy*. 11(2A). pp. 146–153

7. Davtyants, I.I. (2024) *Leksicheskie pragmaticheskie markery konfliktogennosti v kontekste oppozitsii “svoe – chuzhoj” (na materiale meksikanskiikh i amerikanskiikh ispanoyazychnykh SMI i sotsial'nykh media)* [Lexical Pragmatic Markers of Conflict Potential in the Context of the “Us vs. Them” Opposition (Based on Mexican and American Spanish-Language Media and Social Media)]. Philology Cand. Diss. Rostov on Don.

8. Singina, N.F. (2021) Anomalii v sudeystve v finale sorevnovaniy po tantseval'nomu sportu pri nalichii na parkete “svoikh par” [Anomalies in Judging at Dance Sport Competition Finals When “Our Couples” Are on the Floor]. *Sovremennyye naukoemkie tekhnologii*. 5. pp. 209–214.

9. Singina, N.F. (2023) Dostovernost' razlichiy v sudeystve “svoikh” i “chuzhikh” par v final'nykh turakh sorevnovaniy chempionata mira World DanceSport Federation [Reliability of Differences in Judging “Our” and “Their” Couples in the Final Rounds of the World DanceSport Federation World Championship Competitions]. *Uchenyye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta*. 5(219). pp. 351–358.

10. Kasymova, O.P. & Safikanova, N.R. (2020) Oppozitsiya “svoe-chuzhoj” v rechi sportivnogo kommentatora: motivirovannost' ispol'zovaniya [The “Us vs. Them” Opposition in a Sports Commentator's Speech: Motivation for Use]. *Doklady Bashkirskogo universiteta*. 5(4). pp. 273–276.

11. Zhen, Ch. (2012) Voennaya metafora v russkoy i kitayskoy sportivnoy zhurnalistike [Military Metaphor in Russian and Chinese Sports Journalism]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 7(18). pp. 218–222.

12. Gavra, D.P. & Bykova, E.V. (2023) Voennaya metafora kak reprezentatsiya sportivnogo insidenta v mediadiskurse [Military Metaphor as a Representation of a Sports Incident in Media Discourse]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik*. 2(33). pp. 59–64. DOI: 10.20323/2499_9679_2023_2_33_59 <https://elibrary.ru/KICZBZ>

13. Neelova, O.I. & Segal, N.A. (2021) *Oppozitsiya "svoiy" i "chuzhoiy" pri metaforizatsii obraza futbola v sovremennoy politicheskoy kommunikatsii* [The "Us" and "Them" Opposition in the Metaphorization of the Football Image in Modern Political Communication]. *Slavyanskii etnos, yazyki i kul'tury v sovremennoy mire* [Slavic Ethnic Groups, Languages and Cultures in the Modern World]. Proc. of the International Conference. Ufa. pp. 246–252.

14. Budenkova, V.E. & Kraevskaya, I.O. (2024) Constructing images of "own/alien" in posts about the 2024 Olympics in Chinese social networks. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 23–34. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/55/2

15. 傅柄霖. 社交媒体互动传播视域下的外国体育明星品牌形象塑造. 硕士学位论文 / 傅柄霖. 上海外国语大学. [Online] Available from: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD201802&filename=1018231067.nh> (Accessed: 16th January 2025).

16. *Donna Vekic | Player Stats & More – WTA Official*. [Online] Available from: [Online] Available from: <https://www.wta-tennis.com/players/318516/donna-vekic> (Accessed: 4th April 2025).

17. *Qinwen Zheng | Player Stats & More – WTA Official*. [Online] Available from: <https://www.wta-tennis.com/players/328120/qinwen-zheng> (Accessed: 4th April 2025).

Сведения об авторе:

Краевская И.О. – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия); доцент отделения иностранных языков Школы общественных наук Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: irina_kraevskaya_00@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kraevskaya I.O. – Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher, Laboratory of Methodology and Theory of Culture, Institute of Arts and Culture, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation); Associate Professor, Department of Foreign Languages, School of Social Sciences, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: irina_kraevskaya_00@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 06.06.2024;
одобрена после рецензирования 09.06.2024; принята к публикации 13.08.2025.*

*The article was submitted 06.06.2024;
approved after reviewing 09.06.2024; accepted for publication 13.08.2025.*

Научная статья

УДК 7.037.7

doi: 10.17223/22220836/59/7

РАЗЛИЧИЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО, ФИЛОСОФСКОГО И ПОЛИТОЛОГИЧЕСКОГО «НЕОРЕАЛИЗМА»

Дмитрий Павлович Михайлюк

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

Аннотация. Статья посвящена основным различиям «неореализма» в искусствоведении, философии и политологии. Общий термин «неореализм» описывает явления, которые не имеют тесной взаимосвязи и относятся к разным областям научного знания. Подобное использование понятия приводит к терминологической неясности и требует четкой дефиниции. В статье раскрыты общие принципы, характерные «неореализму» в различных областях научного знания. Исследование основных различий «неореализмов» ярче представляет контекст явлений и способствует решению проблемы терминологической неясности данного понятия.

Ключевые слова: неореализм, эстетика, итальянское изобразительное искусство, синтетизм, идеализм, структурный реализм, социум

Для цитирования: Михайлюк Д.П. Различия искусствоведческого, философского и политологического «неореализма» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 78–85. doi: 10.17223/22220836/59/7

Original article

DISTINCTIONS OF ART HISTORICAL, PHILOSOPHICAL AND POLITICAL SCIENCE “NEOREALISM”

Dmitry P. Mikhaylyuk

*St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
St. Petersburg, Russian Federation, mihailukdim@gmail.com*

Abstract. The relevant problem of the development of realist and neorealist aesthetics in art remains a great variety of used terms and concepts, often describing different phenomena and currents. One of such contradictory terms is “neorealism”, which has emerged in art history, philosophy, and political science. However, the definitions of “neorealism” in different spheres of scientific knowledge are different and describe phenomena that are not closely related. A clear understanding of the difference in the latest and previously used terminology can have a fruitful influence on the further study of realist and neorealist art. The aim of this study is to identify the common characteristics of “neorealism” in art history, philosophy and political science. In the field of art history the differentiation of “neorealism” is pinpointed in literature, the second name of which is “synthetism”, and it is also designated in painting as well as cinema, which manifested themselves first of all in the Italian art of the mid-twentieth century. “Synthetism” emerged in the works of such authors as F.K Sologub, Z.N Gippius, A.A Blok, A Bely, M Gorky, A.N Tolstoy. They are characterised by the borrowing of modernist approaches in the creation of natural reality. The synthesis of realism and symbolism allowed the authors to find new ways of illustrating reality. “Neorealism” in Italy refers to the artists such as R Guttuso, G Mucchi, A. Pizzinato, C Levi, R Vespignani, G Dzigaina. In the works of these authors, images of post-war Italy

often appear, the theme of the “little man” is mentioned, and there is also an inspiration from Expressionism and Cubism, the expressive means of which allowed the neorealists to emphasise more vividly the emotional feelings of the characters and their subjective perception of the harsh reality. Among the film directors of “Italian Neorealism” stand out: R Rossellini, L Visconti, V d Sica, G d Santis. They are characterised by a desire for documentary in the choice of characters, stories and locations. Neorealist directors moved away from the poetization of cinematic reality and were able to interest the audience by showing believable stories about the harsh reality of Italian citizens. “Syntheticism” and “neorealism” share a number of similarities, such as the theme of the “little man” or the image of harsh reality, but describe different phenomena in art, primarily because of time and historical events.

Keywords: neorealism, aesthetics, Italian visual art, syntheticism, idealism, structural realism, society

For citation: Mikhaylyuk, D.P. (2025) Distinctions of art historical, philosophical and political science “neorealism”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 78–85. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/7

Искусство по своей сути не системно, что приводит к необходимости формулирования базы наименований, направлений в искусстве и четким определениям их границ. При выявлении границ определенных направлений становятся понятны и объяснимы культурные и искусствоведческие контексты. Четкое понимание разницы, используемой терминологии, а также стилистических и теоретических границ способно систематизировать определенные направления искусства и оказать плодотворное влияние на дальнейшее изучение различных сфер науки.

Перед авторами современного отечественного искусства встают вопросы о поиске новых способов репрезентации окружающей действительности. Ответы на эти вопросы можно найти в произведениях авторов неореализма, в которых особое внимание уделяется взаимодействию с реальностью и способам её изображения, фиксирования. Неореалисты переработали стилистическую базу предшествующего реализма и оформили в новые принципы взаимодействия с изображаемой реальностью в искусстве. Однако актуальной проблемой развития реалистической эстетики в новых формах искусства остается нехватка четких дефиниций явлений и процессов, связанных с развитием неореализма.

Понятие неореализма имеет несхожие определения в различных областях науки. Так, например, в политологии неореализмом является подход к анализу развития государств. А в искусствоведении неореализм присутствует и как литературное явление начала XX в., и как течение середины XX в. в кинематографе, театре и живописи. Помимо этого, понятие «неореализм» используется и в философских дисциплинах как направление в англо-американской философии, возникшее в начале XX в. Проявление неореализма в различных областях науки не является единым течением и характеризуется несхожими определениями. Подобная ситуация способна спровоцировать недопонимания внутри научного сообщества, изучающего явление неореализма в искусствоведческих, политологических и других дисциплинах.

Основной исследовательской проблематикой статьи является неясность границ между неореализмом в искусствоведении, политологии, философии. Решение проблемы может быть достигнуто классификацией явлений, определением культурно-исторического контекста и стилевых характеристик в

различных областях науки. Освещение и уточнение многогранности понятия «неореализм» в различных научных дисциплинах способны дать возможность для последующего диалога между представителями науки о формировании общей структуры осмысления явления неореализма. Подобный диалог необходим для создания более взаимовыгодного и продуктивного сотрудничества среди ученых. Данное исследование обладает актуальностью, так как различные направления неореализма характеризуют важные исторические, искусствоведческие, культурные процессы и явления, которые оказывают свое влияние по сей день.

Неореализм в искусстве относится как к литературному явлению начала XX в., так и к направлению в развитии изобразительного искусства, кинематографа, театра середины XX в. В.А. Луков, анализируя неореализм в литературе, отмечает взаимосвязь между итальянским неореализмом в кинематографе и явлениями в послевоенной литературе Западной Европы и США [1. С. 291]. В первую очередь литературному неореализму свойственны искренность, естественность и ясность языка авторов. Часто в литературных произведениях неореалистов использовались народная речь и повседневные образы. Особое изменение коснулось неореалистической литературы в виде смены образа героя, утверждая простых людей с их повседневными проблемами, жизненными испытаниями. Позже успехи режиссёров итальянского неореализма ярче проявили кинематографичность языка неореалистов, работавших в литературной сфере.

Особый вклад в развитие искусствоведческой терминологии попытался внести Е.И. Замятин, который охарактеризовал свой литературный стиль «неореализмом». Однако для писателя это явление объединяло реализм и символизм, в большей степени уделяя внимание символистическим проявлениям. «Неореализм» Замятина был противопоставлен реализму в искусстве русской литературы, он трактовался как «постсимволистское модернистское течение». Замятин озвучил второе название для своей концепции в работах «Современная русская литература» (1918), «О синтетизме» (1922). Вторым названием концепции стал термин «синтетизм». По мнению автора, реализм являлся тезисом, символизм стал антитезисом, а после них пришло новое искусство «синтетизма», которое объединило успехи обоих направлений для создания новой концепции. В научном сообществе данная концепция не нашла большого резонанса, так как имеются литературоведческие препятствия, не позволяющие в полной мере доказать единство художественных принципов разрозненных писателей отечественной литературы. Теоретически, используя данную концепцию, можно было бы соотнести произведения таких авторов, как Ф.К. Сологуб, З.Н. Гиппиус, А.А. Блок, А. Белый, М. Горький, А.Н. Толстой. Важным искусствоведческим изменением стало возникновение неореалистического искусства в живописи, кинематографе середины XX в., которое определило другие принципы и характерные особенности, не свойственные термину «неореализм» Замятина.

Одна из причин терминологической путаницы касательно определения неореализма в искусствоведении связана с продолжительным игнорированием данного понятия в советских энциклопедиях. К середине XX в. в советской энциклопедии появляется определение неореализма, однако оно не раскрывало все современные грани данного явления, упоминая лишь о

философском явлении. Позже успех итальянского неореализма обратил внимание редакторов и авторов советских энциклопедий на новую грань термина. В энциклопедических изданиях второй половины XX в. термин «неореализм» чаще стал употребляться в виде направления итальянского искусства. Философский и политологический контекст термина переместился на второй план.

Возникновение терминологической неясности провоцирует появление оппонентов в научном сообществе и начало дискуссии, целью которой является выявление принципов неореализма, его дефиниции. Так, например, К.Д. Муратова в своей статье определила основные черты: «тяготение неореализма к символическому, импрессионистическая манера письма и лиризм, связываемый с индивидуалистическим настроением писателей» [2. С. 158]. Однако Л.В. Усенко в книге «Импрессионизм в русской прозе начала XX века» не соглашается с умозаключениями К.Д. Муратовой. По мнению автора, К.Д. Муратова рассматривает новое направление через призму реализма. Так, неореализм, находящийся на пересечении реализма и символизма с его модернистским мировосприятием, К.Д. Муратова рассматривает «...внутри реализма и закрепляет за ним понятие „неореализм“» [3. С. 9]. Подобный подход к анализу направления уменьшает значимость и влияние символизма. В свою очередь, О. Головий, осмысляя границы «неореализма», сформулированного Е.И. Замятиным, в своей научной статье отмечает тесную взаимосвязь данной концепции с сюрреализмом. По мнению автора, идея синтеза реализма и символизма в искусстве, материалистических и идеалистических начал свойственна не только синтетизму Замятина, но и концепциям, которые в 1920-х гг. обсуждали художники французского сюрреализма. Автор также подчеркивает «...полифункциональность термина „неореализм“, который вправе называться одним из самых загадочных феноменов литературного процесса в XX в.» [4. С. 240]. Л.В. Усенко в своей книге приводит важную цитату из статьи К.Д. Муратовой: «Неореализм – вот термин, которым были обозначены новые идейно-художественные искания. Возникнув несколько ранее, термин этот в начале 1910-х гг. становится общепринятым, не приобретая, однако, единства в своем истолковании критиками буржуазного и демократического лагерей» [3. С. 7]. Одной из причин подобной дискуссии является неясность в определении стилистических и теоретических границ неореализма, так как термин используется для описания различных направлений и требует установления общих теоретических границ при помощи четкой классификации явлений в области искусства и научного знания.

Следующим явлением, которое было названо неореализмом, стало итальянское послевоенное искусство. Причиной возникновения итальянского неореализма в изобразительном искусстве и кинематографе XX в. стало движение Спротивления, которое боролось с режимом Муссолини, а также большое влияние оказало распространение социалистических идей среди итальянских граждан. Художниками-неореалистами являются Р. Гуттузо, Г. Мукки, А. Пиццинато, К. Леви, Р. Веспиньяни, Дж. Дзигайна и др. Отличительной особенностью изобразительного искусства неореалистов является особое стремление к правдивому отражению действительности, ярко обозначая остроту противоречий окружающего мира. Неореалисты обозначили в своем творчестве новый образ героя современности, резонирующий с пред-

ставлением о мире зрителей и граждан, а именно: человек труда. Новый образ героя вобрал в себя волевою стойкость перед жизненными испытаниями, отражающуюся в борьбе против фашизма, а также в отстаивании справедливости. Особенный акцент в творчестве неореалистов, работавших в области изобразительного искусства, проявляется в иллюстрировании повседневных сложностей и конфликтов народной жизни. А.И. Демченко отмечает возможность развития реализма в искусстве как «жесткого реализма» [5. С. 154]. Именно в этой плоскости, по мнению автора, развивался итальянский неореализм, изображая суровость образа жизни простых граждан с их «угрюмой тоскливостью от бесконечного, каторжного труда» [6. С. 11].

Проявления неореализма в искусстве XX в. носит общие черты, но имеет разные хронологические границы. Изучение неореализма в литературе начала XX в. вызывает ряд противоречий, связанных с точностью применения данного понятия. Так как в первую очередь речь идёт не столько о сформировавшемся неореализме, сколько о его истоках. Последующее применение понятия «неореализм» к живописи и кинематографу середины XX в. носит более четкий характер, имеет сформулированные и четкие границы дефиниции данного явления.

Сложность в исследовании понятия «неореализм» заключается не только в том, что оно применялось к явлениям XX в., среди которых виднеется ряд существенных различий, но и в том, что это понятие использовалось и в философских трудах, характеризуя абсолютное иное явление в параллельной области знаний. В философии понятие «неореализм» применяется в ином контексте, в отличие от искусствоведческого определения данного явления. Неореализм в философии стал реакцией на идеализм неогегельянства и идеалистический эмпиризм. Суть неореализма в области философии раскрывается в образе осмысления реальности. Неореалисты убеждены, что внешний мир существует независимо от сознания и мышления человека. Идеализм, в свою очередь, утверждает существование реальности благодаря сознанию субъекта. Таким образом, идеализм приходил к идее того, что невоспринимаемые свойства и объекты не существуют. Подобные суждения не свойственны неореалистам, так как, по их мнению, существование внешних объектов не зависит от присутствия познающего субъекта. Основу неореализма в философии Великобритании заложил Джордж Эдвард Мур. Философ обратился к культурному и философскому прошлому Великобритании, а именно к традиции эмпиризма и здравого смысла. Своими тезисами Мур способствовал дальнейшему развитию аналитического движения в философии. Позже Б. Рассел оказал большое влияние в развитие философии логического анализа, продолжая направление, которое задал Дж. Мур. Как самостоятельное философское течение неореализм был сформулирован американскими философами в «Программе и первой платформе шести реалистов» в 1910 г. Однако позже У.П. Монтегю, Р.Б. Перри, У.Т. Марвин, У.Б. Питкин, Э.Г. Сполдинг и Э.В. Холт более подробно изложили свой подход к философии в коллективном труде «Неореализм. Совместные исследования в философии». И.А. Ежов и Л.И. Тетюев в статье, посвященной неореализму и автономной этики, отмечают основной вопрос классического эмпиризма, традиции которого продолжает неореализм: «...соотношение форм рационального и эмпирического обоснования научного знания» [7. С. 59].

Последующее развитие философии приводит к тому, что неореализм потерял широкое влияние и перестал использоваться как самостоятельное течение. Но значимость неореализма проявляется в виде яркого разграничения философских теорий. Использование понятия «неореализм» в области философских наук не пересекается с интерпретацией искусствоведческого неореализма и характеризует разные направления, которые не имеют между собой тесную связь и общие принципы.

Дополнительным фактором, который вносит сложности в определение понятия «неореализм», является использование термина не только в области искусствоведения, философии, но и в области политических наук. В политологии неореализм также называют структурным реализмом. В.Н. Конышев характеризует политический неореализм как теорию, которая «...на системном уровне анализа обращается к устойчивым отношениям, которые складываются между государствами из реальных политических процессов, происходящих на уровне взаимодействия» [8. С. 69]. М.М. Кухтин отмечает значимый вклад К. Уолтца в развитие структурного реализма. Важным принципом реалистического подхода является четкое разграничение зон исследования, среди которых выделяются внешнеполитическая, внутривнутриполитическая и экономическая. К. Уолтц и Г. Моргентау характеризуют национальное государство как «...монолитное целое, взаимодействующее с другими государствами чисто внешним образом и проводящее внешнюю политику, вполне постижимую без учёта внутренних контекстов» [9].

Неореализм К. Уолтца представляет собой одну из ключевых теорий международных отношений. Эта теория нацелена на объяснение поведения государств в системе международных отношений и утверждает, что каждое государство действует исключительно в своих национальных интересах. Основная идея неореализма Уолтца заключается в том, что международные отношения базируются на действиях государств и их стремлении к максимальной выгоде. Сущность данной выгоды может заключаться как в виде материальной выгоды, так и в виде приобретения различного рода возможностей, способных спровоцировать активное развитие государства. В последующие годы на основе неореализма сформировались новые политические концепции. Они объединяют и переосмысливают различные аспекты классического политического реализма, разработанного Г. Моргентау, и неореализма К. Уолтца. Основное различие между новыми теориями и неореализмом заключается в подходе к политическому анализу. В отличие от предыдущих течений политического реализма представители современных политологических теорий проводят исследование одновременно на государственном и международном уровнях. Политологический неореализм и история развития данного термина определяет иные процессы и явления, не схожие с тем, что связано с неореализмом в искусствоведении и философии.

Выявление основного значения неореализма в искусствоведении, политологии, философии проявляет проблему различных определений одного понятия, применяемых для описания различных процессов и явлений. В исследовании были уточнены определения понятия «неореализм» в различных областях науки в условиях комплексного подхода, учитывая процессы, которые способствовали формированию того или иного явления. В рамках исследования были обозначены сложности в интерпретации понятия «неореализм»

в области искусствоведения, характеризуя как литературный неореализм начала XX в., так и неореализм в изобразительном искусстве и кинематографе середины XX в. Также в исследовании было упомянуто явление неореализма в философии, обозначающее иные процессы в области наук. Помимо упоминания неореализма в философии, была упомянута концепция неореализма или структурного реализма в политологии, которая характеризует процессы, не относящиеся к ранее описанным явлениям. Понятие неореализма имеет многосторонний характер и может применяться в различных научных дисциплинах. Это понятие представляет собой важный инструмент для осмысления различных процессов и явлений в современном мире. Рассмотренные в данном исследовании аспекты неореализма могут стимулировать дальнейшие размышления и дискуссии в научном сообществе, что способно дать возможность для проведения более глубокого изучения этого явления и способствовать открытию новых перспектив применения термина неореализма в различных областях науки.

Список источников

1. Луков В.А. Неореализм в литературе // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. С. 289–292.
2. Муратова К.Д. Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Л. : Наука, 1972. С. 135–163.
3. Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1988. 240 с.
4. Головий О.Н. Концепция «неореализма» в наследии Евгения Замятина // Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе / под ред. А. Балакина, А. Долинина, А. Кобринского, А. Костина, О. Лекманова, М. Люстрова. 2010. С. 230–243
5. Демченко А.И. Модерн II (Середина XX века) – Магистральи художественного творчества. Очерк первый // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 10. С. 147–154.
6. Демченко А.И. Модерн II (Середина XX века) – Магистральи художественного творчества. Очерк второй // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 11. С. 9–15.
7. Ежов И.А., Тетюев Л.И. Аргументы Дж.Э. Мура в защиту основания автономии этики // Манускрипт. 2017. № 5 (79). С. 58–61.
8. Коньшев В.Н. Американский неореализм о проблеме суверенитета // Политическая экспертиза: ПОЛИТЭКС. 2010. Т. 6, № 4. С. 68–88
9. Кухтин М.М. Марксистская концепция отчуждения и структурный реализм К. Уолтца // Культура и цивилизация. 2019. № 2 (10). С. 110–115.

References

1. Lukov, V.A. (2013) Neorealizm v literature [Neorealism in Literature]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 1. pp. 289–292.
2. Muratova, K.D. (1972) *Sud'by russkogo realizma nachala XX veka* [The Fates of Russian Realism of the Early 20th Century]. Leningrad: Nauka. pp. 135–163.
3. Usenko, L.V. (1988) *Impressionizm v russkoy proze nachala XX veka* [Impressionism in Russian Prose of the Early 20th Century]. Rostov-on-Don: Rostov University.
4. Goloviy, O.N. (2010) Kontseptsiya “neorealizma” v nasledii Evgeniya Zamyatina [The Concept of “Neorealism” in the Legacy of Yevgeny Zamyatin]. In: Balakin, A., Dolinin, A., Kobrinskiy, A., Kostina, A., Lekmanov, O. & Lyustrov, M. (eds) *Trudy VI Mezhdunarodnoy letney shkoly na Karel'skom peresheyke po russkoy literature* [Proceedings of the 6th International Summer School on Russian Literature in the Karelian Isthmus]. IRL RAS. pp. 230–243.
5. Demchenko, A.I. (2020a) Modern II (Seredina XX Veka) – Magistrali khudozhestvennogo tvorchestva. Ocherk pervyy [Modern II (Mid-20th Century) – The Main Lines of Artistic Creativity. Essay One]. *Manuskript*. 13(10). pp. 147–154.

6. Demchenko, A.I. (2020b) Modern II (Seredina XX Veka) – Magistrali khudozhestvennogo tvorchestva. Ocherk vtoroy [Modern II (Mid-20th Century) – The Main Lines of Artistic Creativity. Essay Two]. *Manuskript*. 13(11). pp. 9–15

7. Ezhov, I.A. & Tetyuev, L.I. (2017) Argumenty Dzh.E. Mura v zashchitu osnovaniya avtonomii etiki [G.E. Moore's Arguments in Defense of the Foundation of Ethics' Autonomy]. *Manuskript*. 5(79). pp. 58–61.

8. Konyshchev, V.N. (2010) Amerikanskiy neorealizm o probleme suvereniteta [American Neorealism on the Problem of Sovereignty]. *Politicheskaya ekspertiza: POLITEKS*. 6(4). pp. 68–88.

9. Kukhtin, M.M. (2019) Marksistskaya kontseptsiya otchuzhdeniya i strukturnyy realizm K. Uoltsa [The Marxist Conception of Alienation and K. Waltz's Structural Realism]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 2(10). pp. 110–115.

Сведения об авторе:

Михайлюк Д.П. – аспирант кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: mihailukdim@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Mikhailuk D.P. – St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: mihailukdim@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.02.2024;
одобрена после рецензирования 24.03.2024; принята к публикации 15.08.2025.*

*The article was submitted 20.02.2024;
approved after reviewing 24.03.2024; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.17223/22220836/59/8

СООТНОШЕНИЕ МИМЕТИЧЕСКОЙ И КРЕАТИВНОЙ ТЕНДЕНЦИЙ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Анна Александровна Окишева

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
larianna.ok@mail.ru*

Аннотация. В творческом процессе музыканта-исполнителя одной из первостепенных задач выступает нахождение равноправного синтеза двух обозначенных тенденций – миметической («прошлое», отвечающей за письменную фиксацию нотного текста) и креативной («будущее», предполагающей воспроизведение данного текста). Эти две тенденции – те противоположности, которые зачастую реализуются как единство, воплощающее совокупность творческих интенций двух продуцирующих сознаний – композитора и исполнителя при создании музыкального произведения.

Ключевые слова: нотный текст, фиксация, исполнение, миметическая тенденция, творчество, креативная тенденция, оппозиция

Для цитирования: Окишева А.А. Соотношение миметической и креативной тенденций при исполнении инструментального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 86–91. doi: 10.17223/22220836/59/8

Original article

THE RATIO OF MIMETIC AND CREATIVE TENDENCIES IN THE PERFORMANCE OF AN INSTRUMENTAL WORK

Anna A. Okisheva

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, larianna.ok@mail.ru

Abstract. The ability of human consciousness to express emotionality is an integral part of a person as an individual.

Finding answers to these questions in various spheres of human knowledge has been a subject of reflection since time immemorial. The philosophy of Ancient Greece defines the moment of transition from a mythological worldview to an anthropocentric one: a person has the ability to manage his own life. Before the theocentric civilization that dominated the Middle Ages, a person began to think about questions that were previously beyond his control. These include questions of his own consciousness. The “instruction from above,” previously considered inexplicable and not requiring explanation, eventually acquired such a terminological designation as “apeiron.”

Undoubtedly, rational and irrational principles have interacted differently in human consciousness at all times. In this regard, it is quite acceptable to equate the irrational principle in human consciousness with the emotional one. It is known that music as an art form is, in most cases, based on irrational approaches. Consequently, we have the opportunity to subdivide works of art not by genre, but by emotional zones. The same opposition corresponds to the opposition of mimesis and catharsis in the teachings of Aristotle. Mimesis here does not simply copy external properties, but is aimed at the inner world of a person. Another principle – catharsis – is aimed at moral elevation, purification,

self-expression (in this case, through art). All mechanisms of organizing the whole are also aimed at the emergence of catharsis – for example, the mathematical program of Pythagoras, based on the dominant role of number, and this numerical principle is the basis of the “music of the spheres” (the sound of the planets during their movement). Let us call inexplicability and inaccessibility to reason the properties of both the emotional and irrational principles.

In this regard, it is proposed that there are two tendencies in the performance of a work, opposing each other according to the principle of “past – future” – the mimetic and creative tendencies. The mimetic tendency is the text of the work itself, the creative tendency is its performance. It is difficult to exaggerate the importance of music in relation to emotion, and therefore - in relation to the processes of perception and the content of the work. Each image in the artistic text represents a certain emotional charge received by the listener.

Keywords: musical text, fixation, performance, mimetic tendency, creativity, creative tendency, opposition

For citation: Okisheva, A.A. (2025) The ratio of mimetic and creative tendencies in the performance of an instrumental work. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 86–91. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/8

Это была жизнь, полная увлеченности и труда, но свободная от принуждения, свободная от честолюбия и полная музыки. И текла она так, словно, став музыкантом и мастером музыки, он выбрал музыку как один из путей к высшей цели человечества, к внутренней свободе, к чистоте, к совершенству... Немузыканту эта благодать явилась бы, наверно, в других образах; астроном, наверно, увидел бы себя какой-нибудь кружащей около планеты луной, а филолог услышал бы, как с ним говорят на многозначительном, магическом празднике.

Г. Гессе. Игра в бисер

Творческий процесс – одна из величайших загадок человеческого сознания. Способность человеческого сознания к проявлению эмоциональности, хоть и не всегда касается творческого процесса, но зачастую является неотъемлемой составляющей человека как личности.

Решение этих вопросов в разных сферах человеческого познания составляло предмет размышлений испокон веков. В первую очередь нужно сказать о древнегреческой философии. Именно философия Древней Греции обозначает момент перехода от мифологического мировосприятия к антропоцентрическому: человек становится полноценным хозяином своей собственной жизни. До теоцентрической цивилизации, господствовавшей в Средневековье, человек стал задумываться о таких вопросах, которые прежде были для него недоступными, недостижимыми. Это, в том числе, и вопросы его собственного сознания.

То, что раньше обозначалось как необъяснимое, да и не требующее объяснений «указание свыше», со временем приобретает такое терминологическое обозначение, как «апейрон». Понятие «апейрон» (неопределённое, бесконечное), которое впервые использовал Анаксимандр – бескачественная материя, существующая в вечном движении. Необъяснимость, в принципе, была неотъемлемым качеством «высшей силы». Она же осталась и неотъемлемым качеством апейрона. Но если раньше это принадлежало воле богов, то теперь – сознанию человека.

Как известно, в человеческом сознании разными способами в любые времена взаимодействовали *рациональное* и *иррациональное* начала. Понимание того, что иррациональное начало в сознании человека выступает закономерной противоположностью начала рационального, было определённой исторической вехой, так как до неё свойством сознания считалась исключительно рациональность¹. «Основа античной рациональности проявлялась в создании общих понятий о закономерной упорядоченности мира (космос) и познаваемости мирового порядка посредством логического мышления. Существование мирового разума-логоса являлось результатом философии созерцательного конструирования, предпосылкой рационального мышления» [1. С. 5].

Вполне допустимо иррациональное начало в сознании человека приравнять к эмоциональному. Музыка как вид искусства в большинстве случаев основана на иррациональных подходах. Поэтому имеем возможность подразделять произведения искусства не по жанрам, а по эмоциональным зонам². «Тогда оказываются естественными и межпредметные, и межязыковые связи: об одном и том же можно и петь, и плясать, и написать симфонию, и нарисовать картину, и многое, многое другое. Именно в художественном мире – мире, в первую очередь нацеленном на его восприятие – пространство и время, хоть и являются общепринятыми категориями, но приобретают неповторимые, специфические черты. Черты эти обусловлены первичностью внутреннего мира – в данном случае внутреннего мира того, кто воспринимает» [2. С. 33]. Эта же оппозиция соответствует оппозиции в учении Аристотеля – оппозиции мимесиса и катарсиса. Мимесис здесь «работает» не по принципу копирования внешних свойств, а нацелен на внутренний мир человека (черт характера, нравственно-психических свойств). Второй принцип – катарсис – нравственное возвышение, очищение, самовыражение (в данном случае через искусство³). Катарсис соответствует восприятию произведения и возможен только в сознании слушателя. Все действия исполнителя при реализации произведения как звучащего факта направлены на возникновение и стимуляцию катарсиса в воспринимающем сознании. На возникновение и стимуляцию катарсиса направлены и все механизмы организации целого – например, математическая программа Пифагора⁴, основанная на том, что всё есть число, и этот числовой принцип – основа «музыки сфер» (звучание планет при их движении). В нашем случае получается, что все столь масштабные подходы охватывают все механизмы организации целого в музыкальном произведении. «Можно предположить, что при прослушивании музыкально-

¹ Рационалистическая традиция возникает преимущественно в древнегреческой философии: например, *Парменид* различал знание «по истине» (достигнутое с помощью разума) и знание «по мнению» (полученное в результате чувственного восприятия).

² Пример произведений одной эмоциональной зоны (в данном случае – яростного гнева): Ф. Лист. Этюд «Ab igato» и часть реквиема В.А. Моцарта «Dies irae».

³ Вспомним роман Г. Гессе «Игра в бисер», где смысл той самой «игры» и означает синтез всех отраслей искусства. Музыка предстает как способ погружения в себя. Музыкальное начало автор видит в различных проявлениях природы, а в преданном служении музыке – задачу каждого музыканта.

⁴ Пифагор положил начало музыкальной акустике. От греческой теории музыки до нас дошли понятия: гармония, гамма, лады, каждому из которых греки приписывали определенное свойство. Например, фригийский лад назван в соответствии с именем исторического региона Греции – Фригии, ионийский – в честь одного из главных древнегреческих племён – ионийцев.

го произведения на разных жизненных этапах могут возникать различные эмоциональные реакции» [3. С. 238].

Назовем необъяснимость и недоступность разуму – свойства как эмоционального начала, так и иррационального. Именно эти свойства позволяют предположить, что эмоция и является одной из вероятных параллелей понятия апейрона. Всё возникло путём образования из апейрона противоположностей (горячее – холодное). Такими же противоположностями выступают прошлое и будущее, о которых пойдёт речь далее.

Предполагаем наличие в исполнении произведения двух тенденций, противостоящих друг другу по принципу «прошлое – будущее», которые, как известно, являются не только противоположностями, но и единством противоположностей. Автором статьи – на правах гипотезы – предлагается тезис о наличии и единстве двух тенденций при исполнении произведения искусства – тенденций *миметической* и *креативной*.

Между этими двумя тенденциями, как предполагается, происходит регулярное «качание» (движение с возвращением) от неизменной письменной фиксации к звуковому факту, непосредственно воспринимаемому слушателем. В этом видится межвременная природа творческого процесса: в каком бы веке и в какой части земного шара ни жил композитор – исполнитель (в данном концертном зале) неизбежно является современником и, скорее всего, соотечественником слушателя. Такова разница между двумя предлагаемыми тенденциями, между «вечным» (ноты это или аудиовидеозапись) и «современным» (концерт это, онлайн-трансляция или экзамен).

Миметическая тенденция соответствует смысловому комплексу «прошлого»; ей принадлежит не только *письменная фиксация* текста, но и *аудиовидеофиксация* его дальнейших исполнений, позволяющая воспроизвести в памяти прошлый опыт. Конечно, исполнитель ориентируется преимущественно на письменный нотный текст, видеозапись исполнения он может использовать в качестве необязательных, но желательных элементов своего творческого процесса. В любом случае и письменная фиксация произведения, и аудиовидеофиксация его последующих исполнений относятся к миметической тенденции.

Миметическая тенденция, исходя из названия, основана на понятии мимесиса, действующим принципом подражания реальности в древнегреческой философии. В Древней Греции существовали различные точки зрения о том, каким образом осуществляется подражание в искусстве. «Еще с античных времен наметились различные интерпретации мимесиса в искусстве. Полярные точки в этом разнообразии восходят к платоновской и аристотелевской концепциям. Первая – подражание жизни в ее готовых формах, их копирование. Вторая – подражание жизни в ее способности творить, т.е. способность художника усвоить творческий метод самой природы. В первом случае речь идет о, так сказать, пассивном варианте мимесиса, во втором – об активном. За ними стоят различные модальности в позиции «человек – природа», разные представления об отношении человека с Богом (богами), о роли художника, творца и назначении искусства в целом» [4. С. 23–24]. В современном мире присутствует реализация обеих интерпретаций мимесиса: к платоновской концепции восходит деятельность искусственного интеллекта, призванного «копировать жизнь в её готовых формах». Преимуществом человеческо-

го сознания оказывается именно способность к творчеству – созданию новых форм, а не просто копированию и тиражированию старых. Следовательно, пассивный вариант мимесиса рассчитан больше на утверждение уже достигнутого, тогда как активный вариант – на появление новых ценностей. Известно, что сюжеты первых опер в Италии основаны именно на греческих мифах. Так, миф о певце Орфее нашел отражение в опере Глюка, симфонической поэме Листа, балете Стравинского.

Креативная тенденция основана на свойствах личности исполнителя и его подходах к своей творческой деятельности и осуществляется непосредственно в «живом» исполнении (здесь и сейчас). О воздействии речевых интонаций и танцевальных ритмов на человека сообщает нам теория Дамона. Об этом же говорила ранее и древнегреческая мифология: известны мифы об Амфионе, построившем под звуки лиры городские стены Фив, и об Орфее, который «покорил» своим пением и игрой на лире жителей подземного царства. Спустя долгое время появилось множество нестандартных вариантов исполнения музыкального произведения. «Апофеозом» креативного подхода в музыкальном искусстве можно считать пьесу «4'33"» («Четыре тридцать три») (1952 г.) Джона Кейджа – ведущего композитора послевоенного авангарда¹: полностью отсутствуют любые варианты фиксации и любые возможности повтора. Множество современных композиторских техник (включая алеаторику и т.п.) принципиально противостоят миметической тенденции, полностью исключая фиксацию и повтор.

Известно, что западноевропейское исполнительское искусство долгое время существовало во взаимодействии двух типов творчества, так называемых «классического» и «романтического». Основной составляющей «романтического» типа был внутренний мир человека. Так, например, всем известна личность Шопена – интроверта, избегавшего больших аудиторий, и Листа – экстраверта, что наглядно демонстрирует и характер их произведений. В связи с этим произошло условное разделение и музыкантов-исполнителей, которые до сих пор включают в свою концертную программу произведения композиторов сходного с ними типа. Здесь наблюдаем преобладание элементов психологии личности, чем свойств самого произведения: это то, что называется «исполнительским стилем»; этот же исполнитель будет играть все произведения, присутствующие в его репертуаре, в единой манере.

Делая выводы, можно обобщить сказанное: миметическая тенденция и есть сам текст произведения, креативная тенденция – его исполнение. В творческом процессе исполнителя одной из первостепенных задач выступает нахождение равноправия двух названных тенденций и поиск их равноправного синтеза. На протяжении всей человеческой истории, задолго до появления искусственного интеллекта, можно фиксировать некоторую оппозицию мысли и эмоции. Изначально эта оппозиция основана на наличии в человеческом мозге двух полушарий, «отвечающих» за рациональное и иррациональное. Значение музыки сложно преувеличить в отношении эмоции, а значит – в отношении процессов восприятия и содержания произведения (произведение, как правило, представляет собой письменно зафиксирован-

¹ На всём протяжении исполнения музыкант не извлекает звуков из инструмента; по задумке автора содержанием каждого из трёх фрагментов являются те звуки окружающей среды, которые будут услышаны во время прослушивания композиции.

ный художественный текст, а «художественный текст есть совокупность образов» [5. С. 24]). Каждый образ в художественном тексте представляет собой некоторый эмоциональный заряд, получаемый слушателем.

Список источников

1. Коробейникова Л.А. Классические ценности европейской культуры: к вопросу о возникновении и развитии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 4 (16). С. 5–11.
2. Окишева А.А. Единая эмоциональная зона: основа межжанровой и междисциплинарной связи // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2023. № 16. С. 32–36.
3. Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 236–240.
4. Барнашова Е.В. Вариации мимесиса в литературе и искусстве XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 1 (9). С. 23–30.
5. Никитин А.А. Художественная одаренность. М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2010. 176 с.

References

1. Korobeynikova, L.A. (2014) Klassicheskie tsennosti evropeyskoy kul'tury: k voprosu o vzniknovenii i razvitiu [Classical Values of European Culture: On the Origin and Development]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(16). pp. 5–11.
2. Okisheva, A.A. (2023) Edinaya emotsional'naya zona: osnova mezhzhanrovoy i mezhdistsiplinarnoy svyazi [A Unified Emotional Zone: The Basis of Intergenre and Interdisciplinary Connection]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 16. pp. 32–36.
3. Okisheva, A.A. (2023) The Road of Time: The Theme of Wanderings in Musical Art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 236–240. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/49/18
4. Barnashova, E.V. (2013) Variatsii mimesisa v literature i iskusstve XIX v. [Variations of Mimesis in 19th Century Literature and Art]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(9). pp. 23–30.
5. Nikitin, A.A. (2010) *Khudozhestvennaya odarennost'* [Artistic Giftedness]. Moscow: Klassika-XXI.

Сведения об авторе:

Окишева А.А. – аспирант кафедры культурологии и музеологии института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larianna.ok@mail.ru

Information about the author:

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Okisheva A.A. – postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Museology of the Institute of Arts and Culture of the National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larianna.ok@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.09.2024;
одобрена после рецензирования 09.09.2024; принята к публикации 07.08.2025.
The article was submitted 09.09.2024;
approved after reviewing 09.09.2024; accepted for publication 07.08.2025.

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/59/9

ИММЕРСИВНЫЙ ОПЫТ В ПРАКТИКАХ ОСВОЕНИЯ ЗАБРОШЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

Александр Андреевич Татищев

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, ksandr.taiev@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется опыт, полученный в процессе посещения заброшенных пространств, рассматриваемых в контексте мультисенсорного поворота в качестве иммерсивной среды. Представлены субкультурные практики освоения покинутых, забытых и скрытых объектов культурного ландшафта, а также история их становления, позволяющая проследить формирование особой эстетики и «мифологии» заброшенных пространств, привлекающих внимание городских исследователей. Разнообразные атмосферы, создаваемые аурой «новых руин», способствуют погружению субъекта в непривычную среду, что всегда подразумевает обнаружение им аффекта как особой эмоционально-телесной реакции, трансформирующей его оптику восприятия мира. Теоретические подходы, используемые в статье, помогают определить смысловой и ценностный потенциал как заброшенных ландшафтов, так и практик их исследования с точки зрения постантропоцентрической перспективы.

Ключевые слова: городские исследования, иммерсия, заброшенные пространства, аффект, индустриальный туризм, руины

Благодарности: исследование выполнено за счет внутреннего гранта РГПУ им. А.И. Герцена (проект № 2ВГ «Иммерсивный опыт как категория культуры информационного общества»).

Для цитирования: Татищев А.А. Иммерсивный опыт в практиках освоения заброшенных пространств // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 92–103. doi: 10.17223/22220836/59/9

Original article

THE IMMERSIVE EXPERIENCE IN EXPLORATION OF ABANDONED SPACES

Aleksandr A. Tatischev

*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation,
ksandr.taiev@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to an examination of the experience gained through visiting abandoned spaces as an immersive environment in the context of a multisensory cultural turn. It involves a total immersion of the recipient into the perceived environment, allowing to experience intense emotions and redefine personal physical boundaries. Abandoned spaces free the body from performative constraints and allow it to move improvisationally through various structures, experiencing surroundings and perspectives that challenge conventional urban aesthetics.

A special role in the process of immersion is played by the established mythology of abandoned landscapes, formed by the subculture of urban explorers, as well as their aesthetics, which demonstrate the disintegration of temporality and experience the dynamics

of cultural processes. On the one hand, abandoned spaces materialize an inaccessible past, evoking feelings of nostalgia, while on the other hand, they contain unconscious motives for the recipient to expect future cataclysmic events in human history.

The most important aspect of immersion is experiencing the affect, which allows for the deterritorialization of expected cultural meanings and the optics of space perception. Immersion in abandoned, forgotten, and hidden environments allows for a reconsideration of the phenomenon of hospitality, the new understanding of which emerges from a post-anthropological perspective that explores the unstable boundary between the “foreign” and the “familiar,” the “host” and the “guest,” the “cultural” and the “natural,” the “living” and the “dead,” the “human” and the “non-human.” Abandoned spaces are viewed as “post-human,” left entirely not only to the passage of time with its natural processes of decay, decomposition, and forgetting, but also to the process of revitalization by non-human agents. Immersive practice explores the possibility of hospitality, which involves resolving cultural binarism in an unnatural and unfamiliar environment for humans. When faced with the non-human aspect of space, immersive affect helps to identify an inner nonhuman sequence, allowing us to abandon human exclusivity paradigms and create a new optic of perceiving the world as an active environment that requires tuning into each other and fitting autopoietically into the world of all agents acting within it.

Keywords: urban studies, immersion, abandoned spaces, affect, industrial tourism, ruins

Acknowledgments: The study was carried out using an internal grant from the Herzen State Pedagogical University of Russia (project № 2BG “Immersive experience as a category of information society culture”).

For citation: Tatischev, A.A. (2025) The immersive experience in exploration of abandoned spaces. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 92–103. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/9

Введение

Сегодня заброшенные пространства обретают очередной интерес, но уже со стороны интернет-пользователей, пытающихся использовать атмосферу запустения и одиночества в качестве новой эстетики в обжитом на сегодняшний день киберпространстве. Забытые места становятся богатым источником зрительской интерпретации: они демонстрируют не только постапокалиптические руины возможного сценария будущего, но также неестественную пустоту или лиминальность, открытие которой в интернет-среде позволило молодому поколению говорить о пространственном воплощении бессознательного и сновиденческого, а также изобретать аудиовизуальные технологии, создающие искусственную ностальгию.

В научных работах по урбанистике заброшенная среда чаще всего рассматривается в контексте индустриальной истории городов, что связывает ее появление с экономическими сдвигами и процессами деиндустриализации. Исследуется связь между инфраструктурным развитием и социальной фрагментацией, где оставленные и забытые пространства становятся символами упадка старых индустриальных моделей [1]. Ряд авторов подчеркивает материальность и чувственное восприятие разрушенных мест, предполагая, что они открывают новые возможности для понимания городской среды и взаимодействия с ней [2].

Важнейшая область изучения заброшенных пространств сосредоточена на том, как они вовлечены в процессы джентрификации и обновления городов. Исследуется, как преобразование опустевших мест в элитное жилье или коммерческие зоны может способствовать социальному неравенству, созда-

вая новые городские ландшафты, которые удовлетворяют потребности богатых за счет маргинализированных групп [3]. Упадок городов также рассматривается через призму «городских пустот», которые представляют собой пространства, остающиеся незанятыми после перемещения отраслей промышленности или изменения экономики. Отмечается, что заброшенные пространства, хотя и часто воспринимаются негативно, открывают возможности для творческого вмешательства и альтернативного использования [4]. Некоторые исследователи также утверждают, что заброшенные места служат «скрытыми» или «бездействующими» пространствами, а такие местные инициативы, как городское озеленение или художественные инсталляции, направленные на ревитализацию забытых территорий, могут развивать ландшафт таким образом, что бросают вызов нормативным методам городского развития [5]. В этой связи в последние годы заброшенные пространства стали рассматриваться через призму экологической устойчивости и городской экологии. Авторы определяют заброшенные пространства в качестве «диких» зон, где сталкиваются природа и созданная человеком среда обитания. Эти места часто подвергаются естественному возрождению, когда растения и животные «обживают» заброшенные здания и ландшафты, что побуждает исследователей изучать потенциал этих пространств для сохранения городского биоразнообразия [6].

В культурологических исследованиях заброшенный ландшафт часто анализируется с точки зрения его эстетической привлекательности для туристов [7, 8]. Увлечение руинами, часто называемое «одержимостью разложением» [9], восходит к романтизму, однако в современном контексте популярность феномена объясняется попыткой «посмертного воскрешения» романтизированного прошлого советской эпохи [10] и проживанием «ауры подлинности» [11] в эпоху подавленной аутентичности. Руины и заброшенные пространства часто рассматриваются как хранилища памяти и истории, отражающие упадок прошлых социальных порядков и образа жизни [12, 13]. Исследуются значения, которые приписываются руинам в литературе, искусстве и политическом дискурсе в истории России, а также то, как руины превратились в метафору исторического созерцания и течения времени [14].

Практика «городских исследований» представляет собой отдельный феномен, связанный не столько с неформальным посещением заброшенных территорий, сколько с альтернативным освоением городского пространства, где исследователи сознательно выходят за пределы традиционно доступных зон [15, 16]. Целью данной статьи является рассмотрение практик освоения заброшенных пространств в контексте феномена иммерсивности, т.е. глубокого мультисенсорного погружения реципиента в воспринимаемую среду. Предполагается, что иммерсивный характер этих территорий возможен не столько благодаря созданию уникальных сенсорных переживаний, сколько за счет сложившейся эстетики и мифологии пространства, а также нарратива его неформального исследования. Изучение практик освоения заброшенных пространств требует культурологического подхода, основанного на междисциплинарности и включающего методы нарративного анализа и психоанализа. Применение теории аффекта и основных положений постантропологического дискурса позволяет рассматривать взаимодействие человека с пограничной средой в качестве особой формы опыта, где руины становятся

объектом аффективного и перформативного освоения, а само телесно вовлеченное исследование может стать актом культурного и политического сопротивления эпохе антропоцена [17].

Неформальный туризм как практика освоения заброшенного ландшафта

Еще до недавнего времени практическое исследование пространств, покинутых и забытых человеком, определяли практикой индустриального туризма. Изначальной его целью было посещение объектов промышленного наследия как части индустриального ландшафта города. Сегодня же данный вид туристической практики расширился, и в его центре оказались места, выходящие за рамки экономического и культурного значений, что связано с переходом культуры от индустриального к постиндустриальному типу. Глобальные процессы деиндустриализации привели к освобождению громадных производственных мощностей и закрытию предприятий, как промышленных, так и объектов социальной и исследовательской инфраструктуры – больниц, научно-исследовательских институтов, домов отдыха, пионерских лагерей, спортивных комплексов, пополнивших заброшенный ландшафт культурной среды. Падение индустриального мира означало и частичное забвение объектов военного назначения – бомбоубежищ, военных городков, аэродромов, пристаней, радиолокационных точек, складов, гаражей, ангаров и казарм. Итогом экономических кризисов стали и такие феномены, как «ржавый пояс» и «город-призрак», визуальная грамматика которых по сей день вдохновляет игровую индустрию и кинематограф.

Исследователи отмечают разнообразие тематической интерпретации практик посещения новых руин – «темный туризм», «глубинный туризм», «экологический туризм» и «сталкерство» [11. С. 6]. Если целью экологического туризма является посещение наименее окультуренных природных ландшафтов с установкой на получение комфорта от пребывания в нетронутых человеком местах, то «глубинный туризм», стоящий на биоцентрических основаниях, отказывается от данной потребительской практики жителей городов в отношении естественной среды. «Глубинный» подразумевает более интенсивное телесное погружение в среду и постоянный партиципаторный принцип взаимодействия с ее природными объектами. В условиях заброшенного индустриального ландшафта «глубинный туризм» пересекается с практикой «темного туризма», основной целью которого становится посещение пугающих пространств, а также мест бедствий и различных катаклизмов. С одной стороны, сложившуюся практику возможно понимать как результат развития капитализма, эксплуатирующего «места смерти», с другой – она же может выступать инструментом социальной критики, помогающей выявить экологические проблемы скрытых и забытых территорий.

Внутри городской среды чаще всего выделяют более конкретные практики посещения как забытых, так и недоступных пространств: «сталкерство», «руфинг», «диггерство», «инфильтрация» и «постпаломничество». Одной из наиболее опасных и вместе с тем эмоционально поглощающих туристических практик является «руфинг», предполагающий исследование высотных сооружений и крыш домов. Зеркальное отражение данной активности – «диггерство» – ставит перед собой задачу в освоении подземных сооружений:

бункеров, подвалов, а также поиске спецлиний метро и «станций-призраков». Особую эмоционально заряженную концепцию имеет практика «инфильтрации», подразумевающая под собой проникновение на конкретно охраняемые территории, действующие или покинутые промышленные зоны и местности, не созданные для нахождения в них посторонних людей. В противовес перечисленному наиболее безопасной деятельностью, погружающей туриста в особую атмосферу заброшенности культурной среды, является «постпаломничество», цель которого состоит в исследовании опустевших объектов религиозного почитания.

Все перечисленные практики освоения покинутой или скрытой среды являются условными и имеют ярко выраженные субкультурные особенности, поэтому часто избегают строгого научного осмысления. Однако, как отмечают исследователи, наиболее богатая история становления субкультуры «городских разведчиков» зародилась именно в СССР [18. С. 240], она же и определила культурные практики индустриального туризма, а также эстетику и атмосферу покинутых пространств, благодаря которым интерес к освоению заброшенного ландшафта не утихает и сегодня.

Создание атмосферы пространства и нарратива исследовательской практики

Изначальной точкой, создавшей образ уникальной для погружения среды, стала атмосфера романа братьев Стругацких «Пикник на обочине». Именно его сюжет, стиль и терминология легли в основу особой «мифологии», к которой неосознанно возвращается большинство индустриальных туристов. Главным символом нового субкультурного движения стал фильм Андрея Тарковского «Сталкер». Поэтика заброшенных пейзажей индустриального и городского ландшафтов, сбор артефактов и таинственные метаморфозы среды, художественно воссозданные режиссёром, сыграли ключевую роль в визуальной грамматике «сталкерства» как ролевой модели представителей «городской разведки» [18. С. 240]. Сегодня же «сталкерство» стало зонтичным термином, объединяющим в себе самые разные практики посещения и исследования заброшенных пространств: индустриальных (заброшенные заводы, военно-промышленные предприятия, склады и т.д.), неиндустриальных (оставленные жилые дома, больницы, школы т.д.), а также крупных (покинутые районы и «города-призраки»).

Не только культурные события, но и трагедии в советской истории повлияли на развитие данного субкультурного движения, определяя его дальнейшие образы. Чернобыльская катастрофа 1986 г. позволила в определённой степени реализовать мотивы уже упомянутых художественных произведений. Крупнейшая техногенная катастрофа XX в. привела к появлению множества легенд о масштабной закрытой зоне, покинутой людьми, опасных видах заражения, мутациях и загадочном саркофаге над четвёртым энергоблоком, который стал символом недоступного для человека места. Р.Н. Абрамов отмечает: «Став одной из самых масштабных „заброшек“, Чернобыльская зона послужила предвестником близкого завершения индустриального советского проекта, который породил множество опустевших промышленных и военных объектов. Несанкционированные проникновения в Чернобыльскую зону начались вскоре после катастрофы, а в 1990-х гг. туда

были организованы вполне легальные экскурсии для поклонников „темного туризма“, „танатотуризма“, „патологического туризма“» [18. С. 240].

Необходимая эстетика заброшенных пространств также сформировалась под влиянием западной культуры в начале 1980-х гг. представителями музыкального стиля «индастриал»: такие коллективы, как Throbbing Gristle, Psychic TV, Current 93, Einstürzende Neubauten и Coil, стали использовать индустриальные и промышленные шумы в качестве основной части музыкальной композиции. Появление видеоклипов, визуализирующих атмосферу исчезающей эпохи, привнесло также свой вклад в популяризацию практик посещения промышленного ландшафта в качестве ностальгического проживания. Как замечает О.В. Сергеева, значение ностальгии связано с необратимостью времени: «Характерное для современных людей чувство темпоральности с его асимметрией прошлого, настоящего и будущего формировалось под влиянием прогрессизма общества модерна, что и превратило ностальгию как тоску по утраченному прошлому в коллективное социальное настроение» [11. С. 7]. Цитируя А. Хьюссена, она обращает внимание на неразрывную связь темпоральности с пространственностью и заключает: «Обветшавшие или разрушенные здания материализуют недоступное прошлое, что делает их особенно мощным триггером для ностальгии» [11. С. 7]. Р.Н. Абрамов сходится во мнении и подчеркивает иммерсивный характер существующих практик исследования заброшенных пространств: молодое поколение, оказавшись среди объектов прошлого, воспринимают это как «аттракцион погружения в странный мир неизвестной материальности» [10. С. 128].

Дальнейшая волна популярности на Западе возникла уже после того, как на заброшенные, скрытые и недоступные места обратили внимание масс-медиа – телевизионные шоу «Urban Explorers» и «Fear», документальный сериал «Cities of the Underworld», ставшие хитами на научно-популярных и развлекательных каналах телевидения, развили интерес у молодого поколения к забытым пространствам. Игровая индустрия в конце 1990-х не только по-своему обыграла атмосферу заброшенности, но и позволила искусственным и безопасным образом погрузиться в таинственную среду благодаря развитию жанра «survival horror» и созданию таких игр, как «Resident Evil», «Silent Hill», «Alone in the Dark», «Clock Tower» и «Parasite Eve». В России примерить на себя образ «городского разведчика» стало возможным благодаря выходу в 2007 г. компьютерной игры «S.T.A.L.K.E.R.: Тень Чернобыля» и ее последующих релизов. Компьютерная игра соединила в себе фрагменты сюжетов произведений Стругацких и Тарковского, а также возникших легенд вокруг Чернобыльской зоны и мотивов постапокалиптической компьютерной игры «Fallout», ставшей зарубежным хитом. Игроку предлагалось погрузиться в пространство Чернобыльской зоны, атмосфера которой создавалась за счет полуразрушенных объектов советского города начала 1980-х гг., его интерьеров и фасадов зданий: «все эти объекты находились в полуразрушенном, заброшенном состоянии, покрытые ржавчиной, с отслаивающейся краской, омытые многочисленными дождями и поросшие мхом и деревьями, т.е. вписывались в визуальную грамматику любителей „заброшек“, и даже игровая топонимика включала советские аббревиатуры „ЧАЭС“, „НИИ“ и др.» [18. С. 241]. Игровая среда состояла лишь из условно заброшенных территорий, так как игроку нередко приходилось взаимодействовать с нече-

ловеческими антагонистами, населявшими некогда привычные для человека места.

Разрушенные здания, коридоры с облупившейся краской и полусгнившие предметы повседневности, обыгранные в рамках цифровой реальности, стали ярким визуальным и эмоциональным символом феномена заброшенности. Виртуальные интерпретации заброшенной среды позволили запечатлеть реальную атмосферу упадка, разрушения и забвения, что в конечном итоге и стало культурным образом нереализованных пространств городского ландшафта.

Мультисенсорное погружение и трансформация восприятия времени

Целью исследования заброшенной среды (как виртуальной, так и физической) может быть иммерсивное проживание острых ощущений от упадка и разложения. Однако высокая степень интенсивности этих переживаний возможна только при реальном освоении пространства. Такая эмоциональная практика подразумевает под собой определенную игру дихотомии желания и отвращения [11. С. 8]. С феноменологической точки зрения «разложение» может свидетельствовать о несостоявшемся настоящем, но также напоминать о будущем, которое может закончиться крахом. Именно это позволяет реципиенту раздвинуть горизонты видимого: сделать наглядными те проекты, от которых будущее общество отказалось, тем самым проявляя на поверхность аксиологическую составляющую современной культуры. Вместе с тем «модернистские руины» способны вызывать у посетителя как отчаяние и безнадежность, так и очарование смертью. Иммерсивный характер освоения заброшенных пространств позволяет говорить о включении у реципиента такого бессознательного мотива, как «влечение к смерти» в его фрейдистском прочтении. Объекты, представляющие распад исторического процесса и культурной памяти, притягивают взгляд наблюдателя, выступающего в роли вуайериста, фиксирующего скрытое развитие будущих катаклизмов. Погружение позволяет «осознать катастрофу, поскольку буквально касаются ее антуража физически» [11. С. 10], в то время пока «воображение дает стимул чувствам, когда путешественник окружен ландшафтами, стенами, вещами, остатками трагедии» [11. С. 10].

В современном интеллектуальном дискурсе практики посещения покинутых пространств входят в область «городских исследований», которые включают изучение не только заброшенных сооружений, но и пространств и любых объектов, выходящих из поля зрения и интереса простого горожанина. Как уже было отмечено, эмоциональное освоение территорий, выведенных из общественного пользования, чаще всего складывается в особое субкультурное движение, получившее распространение среди подростков и молодых людей, интересующихся эстетикой заброшенных пространств, но не их историей [18. С. 236]. Отмечается и определенное сходство данных практик с движением психогеографии, описанное Г. Дебором, при котором свободное для восприятия впечатлений сознание связано с фланированием и дрейфом [19]. Однако же описанные практики городского исследования являются целенаправленным процессом, предполагающим строгие правила освоения пространства и определённые ожидаемые результаты [20. С. 21]. В

их основе лежит погружение в городскую среду, подразумевающее особый эмоциональный настрой и стремление вывести городское пространство из системы капиталистического отчуждения и полицейского государства [18. С. 236]. Особый интерес к исследованию городского ландшафта, начавшийся с середины XX в., был вызван условиями города: «в одном случае – капиталистическим мегаполисом и обществом потребления, в другом – идеологическим официозом советских социальных институтов» [11. С. 6]. Исследователи отмечают, что именно с этого момента заброшенные территории «вызвали к жизни поиск романтики и подлинных эмоций в пространствах, понимаемых как радикально иные» [11. С. 6]. Отмечается также устойчивое развитие аффективной тематики в исследованиях города: появляются работы по средовой психологии, эмоциональной географии, антропологии и социологии городских эмоций и нейроурбанизму. Именно этот аспект позволяет говорить сегодня о том, что исследование практик посещения покинутых и забытых пространств возможно в контексте мультисенсорного поворота, рассматривающего иммерсию в качестве нового опыта культуры.

В культурологии иммерсия понимается как практика тотального погружения реципиента в воспринимаемую среду, позволяющая ощутить интенсивные эмоциональные переживания и заново пересмотреть границы собственной телесности. «В заброшенных пространствах тело освобождается от обычных перформативных ограничений города и может двигаться импровизированно через множество структур, воспринимать удивляющие запахи, звуки, перспективы, которые нарушают нормативные городские эстетические границы» [11. С. 11]. В художественных практиках этот эффект возможен через создание искусственных сред, которые воздействуют на зрителя через все органы чувств – зрительно, аудиально и кинестетически. Несмотря на то, что в современном искусстве эффект погружения достигается чаще всего за счет иллюзии, возможной благодаря цифровым технологиям, А.В. Венкова отмечает, что общим свойством как для цифровых, так и физических иммерсивных сред становится проживание атмосфер как онтологически неопределенной среды, улавливаемой и удерживаемой объектами и вещами и доступной для извлечения и восприятия реципиентом за счет телесного погружения [21. С. 104]. Присутствие рассматривается в качестве бессознательного перформативного акта рецепции, определяющего процессуальное производство самого пространства, а также аффективное становление погружаемого субъекта. Эта аффективная трансформация возможна благодаря качественной интенсивности присутствия, производимой ауратичностью объекта, заставляющей реципиента утрачивать пространственно-временные координаты [21. С. 106]. Подобным образом рассуждает О.В. Сергеева, говоря о привычных туристических местах, напоминающих «пузырь» или «не-место», отличительными свойствами которых являются дистанцированность, безопасность, контролируемость, а также оторванность от исторической и культурной связи с территорией, на которой они расположены. Необходимая иммерсия достигается благодаря включению стигматизированных и руинизированных мест, наглядно демонстрирующих их судьбу и историю. Обращаясь к общей туристической практике, она замечает, что «ритм мегаполиса подавляет восприятие, а достопримечательности являются знаком подлинности» [11. С. 10], именно поэтому ауратичность немусефицированных руин позволяет добить-

ся необходимого искажения пространственно-временного местоположения, что влечет за собой необходимый эффект подлинности.

Трансформация смыслов в постантропологическую эпоху

Необходимо отметить потенциальную силу аффективного погружения в заброшенную среду, позволяющую детерриторизировать ожидаемые культурные смыслы и саму оптику восприятия пространства. Покинутые, забытые и скрытые территории культурного ландшафта вовлекают человека в деантропологизированное пространство, населенное нечеловеческими «постояльцами», что позволяет заново пересмотреть отношения между «своими» и «чужими», «гостем» и «хозяином». Сам феномен гостеприимства обретает новые смыслы в постантропологическую эпоху, исследующую нестабильную границу между «культурным» и «природным», «живым» и «мертвым», «человеческим» и «нечеловеческим». В настоящее время философские и художественные исследования все чаще обращаются к пересмотру устоявшегося мировоззрения, устанавливающего привычный для нас порядок вещей и вытесняющего за его пределы все то, что не вписывается в современную культурную парадигму. Подавленное господствующей антропоцентрической картиной мира выражается в виде аффекта, вскрытие которого является сегодня одной из главных задач художественных поисков. Это всегда новое, дискурсивно не ухватываемое, интенсивное, тотальное эмоционально-телесное переживание кажется очевидным механизмом контроля в эпоху развитого капитализма, предлагающего разнообразные формы проживания эмоций в качестве иллюзорного побега от угнетающей реальности. Однако иммерсивные среды позволяют достичь аффекта в его делезианском прочтении: «это всегда такие становления человека не-человеком» [22. С. 195], иначе говоря, это обнаружение того внутреннего скрытого порядка, невозможного для ухватывания и присвоения какой бы то ни было внешней системой. Для постгуманистической эпохи проживание аффекта становится стратегией будущего, позволяющей вырвать субъекта из сложившейся структуры мировоззренческого кризиса [23. С. 76].

Заброшенные пространства возможно рассмотреть в качестве «постчеловеческих», полностью предоставленных не только течению времени с его естественными процессами разрушения, разложения и забывания, но и процессом ревитализации нечеловеческими агентами. Иммерсивная практика исследует саму возможность гостеприимства, предполагающего разрешение культурного бинаризма в неестественной и непривычной для человека среде, поскольку признание факта нечеловеческого гостеприимства начинается с гостеприимства по отношению к нечеловеческому. Столкнувшись с нечеловеческим аспектом пространства, аффект погружения способствует выявлению внутреннего нечеловеческого порядка, что позволяет проявить сострадание, сочувствие и сопереживание по отношению к «другому» [24. Р. 81], вписанному наравне с рецептивным агентом в погружаемый мир. Таким образом, в заброшенных пространствах гость становится «не просто не чужд хозяину, но образует с ним интимный альянс» [25. С. 13], где отчуждение возможно лишь как внутренняя рассогласованность исследователя с самой собой.

Заключение

Иммерсивный опыт в практиках освоения заброшенных пространств возможен благодаря:

1) мультисенсорному вовлечению реципиента в воспринимаемую среду и активному взаимодействию с ней;

2) проживанию атмосфер, создаваемых за счет телесного погружения в среду, и нарративу исследовательской практики, сформированному за счет мифологизации исследуемого пространства;

3) трансформации восприятия времени, возможной благодаря сохранению аурагичности исследуемых объектов.

Не менее важным является то, что данная иммерсивная практика обладает перформативным свойством, подразумевающим качественную трансформацию и становление нового воспринимающего субъекта. Сам феномен иммерсивности раскрывается не только в его мультисенсорном опыте, но и в перформативном и аффективном характере, отказывающемся от парадигмы человеческой исключительности, а также особом стиле взаимодействия с миром, «понятым как активная среда, требующая тонкой сонастройки и аутопоэтической вписанности в мир всех действующих в нем агентов» [26. С. 12]. В конечном итоге основной задачей погружения в заброшенную среду становится осознание виталистической силы покинутого и забытого пространства.

Список источников

1. *Graham S., Marvin S.* Splintering urbanism: networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition. London : Routledge, 2001. 512 p.
2. *Edensor T.* Industrial ruins: space, aesthetics, and materiality. London : Bloomsbury Publishing, 2005. 208 p.
3. *Smith N.* The new urban frontier. London : Routledge, 1996. 288 p.
4. *Trigg D.* The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia, and the absence of reason. New York : Peter Lang, 2006. 265 p.
5. *Mattern S.* Code and clay, data and dirt : five thousand years of urban media. University of Minnesota Press, 2018. 288 p.
6. *Gabrys J.* Digital rubbish: a natural history of electronics. University of Michigan Press, 2011.
7. *Каледина А.С.* Эстетические факторы влияния заброшенных зданий на человека // Наука, образование и экспериментальное проектирование. 2021. № 1. С. 362–364.
8. *Лишаев С.А.* Эстетика руины // Ежегодник по феноменологической философии. 2015. С. 87–114.
9. *Ruin porn and the obsession with decay / ed. by S. Lyons.* Cham : Palgrave Macmillan, 2018. 175 p.
10. *Абрамов Р.Н.* Семиотические ландшафты посткоммунистической ностальгии: на примере музеефикации советского прошлого // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2020. № 1 (41). С. 126–151.
11. *Сергеева О.В.* Посещение заброшенных пространств в перспективе исследования эмоций // Социология города. 2022. № 1–2. С. 5–14.
12. *Бюхи В.* Антропология архитектуры. Харьков : Гуманитарный центр, 2017. 288 с.
13. *Ingold T.* The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill. London : Routledge, 2011. 460 p.
14. *Шёнде А.* Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени. М. : НЛЮ, 2011. 360 с.
15. *Garrett B.L.* Explore everything: place-hacking the city. London : Verso, 2013. 320 p.
16. *Шевелев Е.* Город (без) человека: практики освоения пустых и заброшенных пространств // Микроурбанизм. Город в деталях / отв. ред. О.Н. Запорожец, О.Е. Бредникова. М. : Новое лит. обозрение, 2014. С. 43–63.

17. Crutzen P.J., Stoermer E.F. The “anthropocene” // *Global Change Newsletter*. 2000. № 41. P. 17–18.
18. Абрамов Р.Н. «Забытые в прошлом»: освоение заброшенных пространств и феномен нового городского туризма в России // *Микроурбанизм. Город в деталях* / отв. ред.: О.Н. Запорожец, О.Е. Бредникова. М. : Новое лит. обозрение, 2014. С. 231–255.
19. Дебор Г. Психогеография. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.
20. Бурова Е.Д. Индустриальные руины: эстетика modern decay и туризм // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2022. № 3. С. 16–23.
21. Венкова А.В. Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» // *Международный журнал исследований культуры*. 2021. № 3 (44). С. 103–113.
22. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М. : Академический проект, 2009. 261 с.
23. МакКормак П. Космогенная акселерация: будущность и этика // *Логос: журнал*. 2018. Т. 28, № 2. С. 67–78.
24. Kleinmann A. “Intra-actions” (interview of Karen Barad) // *Mousse Magazine*. 2012. № 34. P. 76–81.
25. *Опыты* нечеловеческого гостеприимства. Антология / ред. М. Крамар, К. Саркисов. М. : V-A-C press, 2018. 336 с.
26. Венкова А.В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2021. № 44. С. 5–13.

References

1. Graham, S. & Marvin, S. (2001) *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London: Routledge.
2. Edensor, T. (2005) *Industrial Ruins: Space, Aesthetics, and Materiality*. London: Bloomsbury Publishing.
3. Smith, N. (1996) *The New Urban Frontier*. London: Routledge.
4. Trigg, D. (2006) *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang.
5. Mattern, S. (2018) *Code and Clay, Data and Dirt: Five Thousand Years of Urban Media*. University of Minnesota Press, 2018. 288 p.
6. Gabrys, J. (2011) *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. University of Michigan Press.
7. Kaledina, A.S. (2021) Esteticheskie faktory vliyaniya zabroshennykh zdaniy na cheloveka [Aesthetic Factors of the Influence of Abandoned Buildings on a Person]. *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie*. 1. pp. 362–364.
8. Lishaev, S.A. (2015) Estetika ruiny [The Aesthetics of the Ruin]. *Ezhegodnik po fenomenologicheskoy filosofii*. pp. 87–114.
9. Lyons, S. (ed.) (2018) *Ruin Porn and the Obsession with Decay*. Cham: Palgrave Macmillan.
10. Abramov, R.N. (2020) Semioticheskie landshafty postkommunisticheskoy nostalgii: na primere muzeifikatsii sovetskogo proshlogo [Semiotic Landscapes of Post-Communist Nostalgia: A Case Study of the Museification of the Soviet Past]. *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnyye aspekty*. 1(41). pp. 126–151.
11. Sergeeva, O.V. (2022) Poseshchenie zabroshennykh prostranstv v perspektive issledovaniya emotsiy [Visiting Abandoned Spaces from the Perspective of Emotion Research]. *Sotsiologiya goroda*. 1–2. pp. 5–14.
12. Büchli, V. (2017) *Antropologiya arkhitektury* [An Anthropology of Architecture]. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr.
13. Ingold, T. (2011) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
14. Shönle, A. (2011) *Arkhitektura zabveniya. Ruiny i istoricheskoe soznanie v Rossii Novogo vremeni* [Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia]. Translated from German. Moscow: NLO.
15. Garrett, B.L. (2013) *Explore Everything: Place-Hacking the City*. London: Verso.
16. Shevelev, E. (2014) Gorod (bez) cheloveka: praktiki osvoeniya pustykh i zabroshennykh prostranstv [The City (Without) a Person: Practices of Mastering Empty and Abandoned Spaces]. In: Zaporozhets, O.N. & Brednikova, O.E. *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Micro-Urbanism. The City in Details]. Moscow: NLO. pp. 43–63.

17. Crutzen, P.J. & Stoermer, E.F. (2000) The “Anthropocene.” *Global Change Newsletter*. 41. pp. 17–18.
18. Abramov, R.N. (2014) “Zabytye v proshlom”: osvoenie zabroshennykh prostranstv i fenomen novogo gorodskogo turizma v Rossii [“Forgotten in the Past”: The Development of Abandoned Spaces and the Phenomenon of New Urban Tourism in Russia]. In: Zaporozhets, O.N. & Brednikova, O.E. *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Micro-Urbanism. The City in Details]. Moscow: NLO. pp. 231–255.
19. Debord, G. (2017) *Psikhogeografiya* [Psychogeography]. Moscow: Ad Marginem Press.
20. Bugrova, E.D. (2022) Industrial'nye ruiny: estetika modern decay i turizm [Industrial Ruins: The Aesthetics of Modern Decay and Tourism]. *Labyrinth: teorii i praktiki kul'tury*. 3. pp. 16–23.
21. Venkova, A.V. (2021) Fenomen immersivnosti v estetike atmosfer i teorii “opticheskogo bessoznatel'nogo” [The Phenomenon of Immersiveness in the Aesthetics of Atmospheres and the Theory of the “Optical Unconscious”]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 3(44). pp. 103–113.
22. Deleuze, G. & Guattari, F. (2009) *Chto takoe filosofiya?* [What is Philosophy?]. Translated from French. Moscow: Akademicheskiiy projekt.
23. McCormack, P. (2018) Kosmogennaya akseleratsiya: budushchnost' i etika [Cosmogenic Acceleration: Futurity and Ethics]. *Logos: zhurnal*. 28(2). pp. 67–78.
24. Kleinmann, A. (2012) “Intra-actions” (interview of Karen Barad). *Mousse Magazine*. 34. pp. 76–81.
25. Kramar, M. & Sarkisov, K. (eds) (2018) *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva. Antologiya* [Experiments in Inhuman Hospitality. An Anthology]. Moscow: V-A-C press.
26. Venkova, A.V. (2021) Theoretical Study of the Phenomenon of Immersiveness in Object-Oriented Ontology and Posthumanism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 5–13. (In Russian).

Сведения об авторе:

Татищев А.А. – ассистент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ksandr.taiev@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tatishchev A.A. – assistant, Department of Theory and History of Culture, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ksandr.taiev@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.07.2024;
одобрена после рецензирования 04.10.2024; принята к публикации 14.08.2025.
The article was submitted 14.07.2024;
approved after reviewing 04.10.2024; accepted for publication 14.08.2025.*

Научная статья

УДК 316.7

doi: 10.17223/22220836/59/10

ПАМЯТЬ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В «MEMORY STUDIES»

Наталья Геннадьевна Федотова

*Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия, fedotova75@mail.ru*

Аннотация. В статье выявлены противоречия в структурировании мемориального дискурса, обусловленные междисциплинарностью «memory studies» и отсутствием устойчивых научных направлений познания коллективной памяти. Предлагается использовать культурологическое знание, обладающее интегративным видением и методологическим арсеналом, как основу для анализа процессов сохранения и актуализации структур памяти. В результате теоретического исследования приводятся шесть ключевых направлений культурологического исследования памяти в «memory studies».

Ключевые слова: память, культурология, memory studies, коллективная память, cultural studies

Благодарности: исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда, проект № 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

Для цитирования: Федотова Н.Г. Память как объект культурологических исследований в «memory studies» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 104–118. doi: 10.17223/22220836/59/10

Original article

MEMORY AS AN OBJECT OF THE CULTUROLOGICAL RESEARCHES INTO «MEMORY STUDIES»

Natalia G. Fedotova

*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation,
fedotova75@mail.ru*

Abstract. The article explores the problem of memorial discourse structuring around the “memory” concept, which is central to “memory studies”. The processes of preservation and actualization of the collective past, as well as their impact on the structuring of social reality are discussed within the framework of “memory studies”. This work highlights the contradictions in memorial discourse, caused by the interdisciplinary nature of “memory studies” and the lack of stable scientific approaches and paradigms for understanding collective memory. The author suggests using culturological knowledge with an integrative approach to research contexts and a set of methodological perspectives such as semiotics of culture and cultural anthropology, which can be seen as a theoretical basis for analysing the processes of preserving and actualizing memory structures.

As the conducted theoretical research has shown, the culturological discourse of “memory studies” can be structured along the following lines: a) research into memory based on its social conditioning, which value-determines the relativity of memorable structures; b) study of the memory and culture interaction processes where memory serves as a tool for reproducing significant meaning for a collective, allowing the stability of cultural norms; c) understanding memory as a cultural foundation for communities’ identification, united by

a shared past that allows people to feel a sense of belonging to a collective through shared memories; d) consideration of the memory's symbolic nature, expressed through a repertoire of symbolical mediators, that fix the past images and translate collective memories; e) focus on research into the processes of memory's localization in space, proposing that memory sites are material mediators, linking the past episodes to the present through the specific forms; f) focusing attention on the memory's dynamics, which is considered as a socio-cultural construct, created by the contemporaries based on modernity's trends.

Keywords: memory, cultural studies, memory studies, collective memory, cultural studies

Acknowledgments: The research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

For citation: Fedotova, N.G. (2025) Memory as an object of the culturological researches into «memory studies». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 104–118. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/10

Введение

В дискурсе гуманитариев в последние годы стремительно набирает популярность концепт «память», который является ключевым в таком направлении междисциплинарных научных исследований, как «memory studies» (исследования памяти), формирующихся вокруг проблематики сохранения и актуализации коллективного прошлого, а также его влияния на структурирование социальной реальности. По мнению Яна Ассмана, «прошлое не вырастает естественным путем, оно является продуктом культурного творчества» [1. С. 50].

Актуальность исследований памяти обусловлена последствиями глобализации и информатизации общества, вызывающих разрывы в процессах сохранения культурных связей между поколениями и в процессах идентификации национальных и локальных сообществ. Согласимся с И.В. Малыгиной, которая считает, что глобализация «обнулила» представления о культуре «как о системе со сколько-нибудь устойчивым ценностно-смысловым ядром, как о символическом универсуме, который, при всей своей динамичности, прежде всегда имел вполне определенную пространственную локализацию и очевидные субъектные референции», что вызывает «экзистенциальное одиночество» современного человека [2. С. 350].

Мемориальный дискурс последних десятилетий вызвал не только научный интерес к исследованиям коллективной памяти, многие из которых появились в начале прошлого века (М. Хальбвакс, П. Рикер, А. Варбург), но и повысил внимание ученых во всем мире к методологии и концептуальным основаниям исследований самых разных типов и способов репрезентаций структур памяти в практиках современности. Показательно, что в 2008 г. был основан журнал «Memory Studies» (главные редакторы А. Hoskins, А. Barnier, W. Kansteiner, J. Sutton), на страницах которого публикуются результаты исследований социальных, культурных, политических, технических процессов сохранения воспоминаний в обществах и процессов их забвения.

Теоретические рамки исследования

Память – это «представления о прошлом», которые фиксируют и сохраняют воспоминания, а также процесс узнавания и локализации этих воспоминаний [3]. Она «с древнейших времен и по сей день ощущается и понимается

как неотъемлемое свойство человеческой психики и человеческого бытия» [4. С. 201].

Научное внимание к памяти «открывает целую область явлений и представляет в новом свете те феномены, которые до сих пор понимались совершенно иначе» [5. Р. 14]. В связи с этим концепт «память» стал катализатором различных исследовательских вопросов в «memory studies», которые так или иначе касаются отношений между прошлым и настоящим. Тогда как выход этих вопросов за рамки академического интереса «на широкие просторы общественной жизни, внутренней и внешней политики, вовлечение памяти в конфликты разного уровня и степени остроты» [6. С. 31] лишь подтверждает актуализацию мемориального дискурса в современном обществе, который втягивает с свою орбиту культурологов, социологов, политологов, философов, лингвистов и ученых из других отраслей науки.

Причем объектом изучения «memory studies» является не просто память, а память как культурный и социальный феномен, как коллективное явление. Такой тип памяти исследователи называют надындивидуальной памятью как «самостоятельный субстрат, не сводимый к совокупности индивидуальных воспоминаний» [7. С. 50]. Надындивидуальная память «является фактором, определяющим характер коллективных представлений о прошлом, оценку нынешних событий и видение стратегии будущего развития общества» [8. С. 110].

Несмотря на то, что объектом исследований в «memory studies» является надындивидуальная или, говоря другими словами, коллективная память, не следует упускать из внимания тот факт, что любая память принадлежит индивидуальному сознанию. Особенности преобразования индивидуальной памяти в коллективную раскрыл в своих работах П. Рикер, когда показал, что индивидуальные воспоминания могут касаться общих событий прошлого. Он трактует память как «чувство (pathos), что решительно отличает ее от вызова воспоминания» [9. С. 36], тогда как основной отличительной чертой памяти является ее предметный характер, который проявляется при ответе на вопрос «О чем мы вспоминаем?». Коллективный характер памятования предполагает, по мнению П. Рикера, что за памятью «следует признать способность обращения к общим воспоминаниям в случае празднеств, ритуалов, публичных торжеств» [9. С. 167].

Кроме того, важно отметить, что в рамках «memory studies» коллективная память понимается прежде всего как память, которая функционирует на символической основе, что позволяет ей существовать столетия и не исчезать со смертью не только отдельных людей, но и целых поколений. Как отмечает Я. Ассман, память «проявляется, объективируется и накапливается в символических формах, которые, в отличие от звуков слов или появления жестов, являются стабильными и ситуативно-трансцендентными» [10. Р. 17]. Память не просто хранит, но и осуществляет репрезентацию эпизодов прошлого в настоящем посредством разнообразных символических средств и прежде всего образов, которые упаковывают и транслируют смыслы.

Направления же мемориального дискурса в «memory studies» весьма многообразны. Если обратиться к обзору ведущих международных изданий [11–14], который представил А.Г. Васильев [15], то к ряду ведущих тем данного дискурса за последние 20 лет следует отнести: а) коммеморативные

практики и важность институциональной коммуникации в процессах поддержания структур памяти; б) изменения в процессах памятования; в) особенности современных носителей памяти; г) политические функции коллективной памяти.

Постановка проблемы

Междисциплинарность мемориальных исследований и постоянная открытость новым тенденциям обусловили между тем и ряд противоречий в формировании «memory studies». В частности, известный исследователь памяти Джеффри Олик отмечает, что в исследованиях коллективной памяти «отсутствуют устойчивые парадигмы, они бесцентричны и потому сугубо междисциплинарны» [16. Р. 109].

Следует согласиться с тезисами российских исследователей, которые считают, что в «memory studies» нет «хотя бы относительного концептуального и терминологического консенсуса, которого чрезвычайно сложно добиться в столь тематически и методологически разнообразной области» [17. С. 26]. Отсюда и отсутствие четких научных направлений, которые характеризуются скорее кластерной или ризомной структурой научного знания, объединяющей самые разные тематики, а также постоянный поиск методологических оснований такого рода исследований, контекст которых может варьироваться от политического до философского. Все это осложняет эволюцию мемориального дискурса в том числе в результате академической изоляции ряда исследований и сдерживает появление новых направлений в исследованиях коллективной памяти.

Проблема отсутствия структурированного теоретического фундамента, связанная с искусственным объединением проводимых исследований, вызывает разнообразие подходов, которые слабо коррелируют между собой. Подобная ситуация, как полагает А. Конфино, может привести к обесцениванию понятия «память», несмотря на то, что именно это понятие стало чрезвычайно эвристичным для изучения способов, «с помощью которых люди осознают ощущение прошлого» [18. Р. 386].

Методология

Одним из вариантов структурирования мемориального дискурса в «memory studies» в российской гуманитарной науке является определение векторов исследований вокруг направлений научного знания, предполагающего собственную логику теоретического и методологического познания. Пересечение такого рода дискурсов осуществляется в том числе вокруг ключевых концептов (например, «культурная память» или «политика памяти»).

В связи с этим особое значение в такого рода исследованиях имеет культурологическое знание, которое предполагает свой взгляд на память как культурный феномен, а также соответствующую методологию познания памяти. Следует заметить, что преимуществом культурологического подхода к анализу процессов сохранения и актуализации коллективных воспоминаний является изначальная междисциплинарность культурологии. Спецификой интегративного видения культурологом обозначенной нами проблемы является не столько объединение разных направлений исследований, сколько

синтез исследовательских контекстов, который позволяет рассматривать изучаемые явления и практики в тех или иных рамках, например, сквозь призму процессов функционирования образов коллективного прошлого или посредством акцентов и изучения ценности памятных мест. Важным дополнением в данном случае является тот факт, что культурологическая парадигма, имея немалый арсенал методологических ракурсов (от семиотики культуры до культурной антропологии или социологии культуры), позволяет варьировать фокус исследователя коллективной памяти, применяя при этом тот или иной набор научных категорий.

Учитывая научный потенциал культурологического знания, которое может стать ключевым звеном структурирования мемориального дискурса и тем самым преодолеть теоретическую фрагментацию «memory studies», раскроем ключевые направления исследований памяти сквозь призму культурологии.

Результаты исследования

Во-первых, в рамках культурологического анализа особое значение имеет социальная обусловленность памяти, которая актуализирует понимание самого процесса памятования как процесса ментально укорененного, зависимого от мировоззрения коллектива и его культурных норм, скрепляющих общее пространство представлений о прошлом. О социальной обусловленности памяти впервые сказал Макс Хальбвакс [19], который доказал в своих работах, что «существует коллективная память и социальные рамки памяти, и наше индивидуальное мышление способно к воспоминанию постольку, поскольку оно заключено в этих рамках и участвует в этой памяти» [20. С. 30].

Социальный характер памяти существует благодаря коммуникации, которая как раз и обеспечивает синергию воспоминаний большого количества людей об общем прошлом. При этом память поддерживается коллективом через ценность прошлого, образы которого возникают в каждый период именно такими, какие актуальны для современников. Память относительна, она обусловлена социальными представлениями о настоящем и прошлом, поэтому далеко не все события прошлого остаются в памяти сообществ.

Культурологические исследования в данном случае нередко сосредоточены на познании тех процессов, которые обеспечивают формирование памятных структур относительно значимых воспоминаний современников в тех или иных практиках. В частности, в ряде исследований культурологи акцентируют внимание на социокультурные практики мифологизации, идеализации и героизации событий Великой Отечественной войны [21]. Кроме того, направленность такого рода исследований предполагает, что прошлое всегда рассматривается современниками исходя из настроения эпохи, а память всегда уникальна для каждого периода истории [22. С. 15], тогда как действия по сохранению прошлого и его актуализации для современников являются частью системы ценностей данного сообщества.

Во-вторых, память тесно связана с культурой. Культура имеет диалогичный характер, и ее развитие осуществляется «в рефлексивном пространстве креативных межличностных контактов, опосредованных памятью куль-

туры (культур)» [23. С. 282]. При этом память следует рассматривать как важнейший механизм культурной преемственности поколений и способ репрезентации ценностей через их актуализацию, интерпретацию событий прошлого. Ключевой культурной функцией памяти является ее способность хранить и передавать коллективу самые значимые события прошлого, что позволяет не только легитимировать процессы в настоящем, но и проектировать их в будущем. Память сохраняет и передает знание о коллективе и определяет – что из прошлого является частью настоящего. Как отмечают П. Бергер и Т. Лукман, «память не только отражает культуру, но и активно создает ее, формируя общественные нарративы и образы, которые определяют нашу идентичность и место в мире» [24. С. 203].

По мнению Ф. Дюмонта, культура, если рассматривать ее посредством категории дистанцирования, представляет собой «места человека» и тем самым является памятью, в которой человек живет, осуществляя связь с окружающим миром [25]. Заметим, что устойчивая корреляция феноменов «память» и «культура» обнаруживается особенно ярко в семиотике. Как полагает Ю. Лотман, культура в семиотической трактовке «представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т.е. надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых» [26. С. 200]. Культура предполагает наличие общей для коллектива памяти как совокупности разделяемых смыслов, выраженных в знаковой форме. Кроме того, Ю. Лотман подчеркивает, что «каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т.е. хранить), а что подлежит забвению» [26. С. 200], а также указывает, что память – это инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое [27. С. 384]. С одной стороны, прошлое сохраняется в коллективной памяти за счет культурного кода, который транслирует в знаках негенетическую информацию об особенностях данного общества, его значимых вехах и событиях. С другой стороны, локальная семантика памятных структур выражается в наличии большого количества возможных срезов памяти, образующихся вокруг воспоминаний самых разных сообществ – национальных, этнических, территориальных, субкультурных, которые в том числе могут наслаиваться друг на друга по отношению к тому или иному коллективу (например, в рамках конкретного города). При этом Ю. Лотман полагает, что не все эпизоды прошлого отбираются коллективом в копилку памяти, а лишь те, которые являются особенными, уникальными или единственными в своем роде, в том числе события творческого характера [27. С. 345]. Подчеркнем также, что, как полагают ученые, исчезновение памяти может привести «к смерти культуры, нации, цивилизации» [28. С. 14], поскольку память как таковая имеет дело не столько с отношением к прошлому, сколько тесно связана с осмыслением настоящего.

В рамках данного вектора культурологического дискурса актуальными будут исследования, раскрывающие специфику культурного кодирования фрагментов коллективного прошлого и его дешифровки и связь этих процессов с тенденциями эпохи. В частности, культурологи нередко сфокусированы на отражении силы искусства в передаче образов коллективного прошлого. И пример такой силы раскрывает А. Варбург [29] в своем атласе «Менмозина», в котором события прошлого представлены с помощью визуальных

форм. Как он полагает, устойчивость коллективных воспоминаний обеспечивается именно эстетикой, способной творчески выражать образы прошлого и материально их фиксировать, тяготея к «уравновешенному созерцанию или к оргиастической увлеченности», или, говоря иначе, предоставляя возможность человеку «переживать» эпоху [29. Р. 629].

В-третьих, память и культуру объединяет культурная идентичность, которая детерминирована коллективными воспоминаниями и предполагает наличие общих норм и ценностей, позволяющих человеку соотносить себя с коллективом. Каждый человек хранит в себе определенный блок воспоминаний, «который помогает нам идентифицировать себя...»; «любые индивидуальные и социальные воспоминания связаны с определенным пространством и временем» [30. С. 53].

При этом культурная идентичность «связана с ощущением длящегося во времени бытия», она укоренена в памяти, а идентификация – одна из основных (наряду с легитимацией) функций коллективной памяти» [6. С. 43]. Как справедливо полагает Кирилл Разлогов, «культурных идентичностей может быть множество... их может быть несколько и у одного индивида», который оказывается «в составе нескольких принципиально разнопорядковых культурных общностей или сообществ» [31. С. 16]. Спектр идентичностей человека обусловлен разнообразием культур – от культуры профессиональных или творческих сообществ до национальных и транснациональных. Соответственно, и память определенной общности людей (нация, город, этнос), каждая из которых обладает собственными коллективными воспоминаниями, часто представляет собой мозаику, фиксирующую те или иные грани культурной идентичности.

Культура в этом случае является одним из путей формирования «самобытности, идентичности и самореализации народа, этноса» [32. С. 16]. Соответственно, культурологические исследования позволяют раскрыть, как память укрепляет культурную идентичность через воссоздание общих для коллектива воспоминаний и образов прошлого, закрепляя преемственность культурного опыта. В частности, как полагают исследователи, память является «базовым фактором, определяющим национально-культурную идентичность» и «ярче всего это проявляется в переломные эпохи, когда идет трансформация исторического сознания человека и общества» [30. С. 53].

В-четвертых, как мы отмечали ранее, память функционирует на основе символизации реальности, поскольку опирается на целый спектр символических средств, с помощью которых коллективный опыт значимых для современников воспоминаний транслируется за пределами поколений. Память живет в тех образах, которые попадают к человеку из фотографий и рисунков, из музыки и танцев, из гастрономии, архитектуры, поэзии и многого другого, что является символическим посредником в передаче памятной информации. Тогда как институционально процесс сохранения и актуализации символических средств, в которых заключены образы коллективного прошлого, сосредоточен в культурных практиках специальных учреждений – от музеев и архивов до НИИ и институтов образования. Я. Ассман неслучайно подчеркивал, что коллективная память имеет символическую основу и «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций» [1. С. 23].

Символы обладают «коммуникативной силой», благодаря которой структурируется коллективная память за пределами личного опыта; они «придают смысл опыту, обращаясь к глубинной сети метаперсональных воспоминаний» [33. С. 34]. И в каждую эпоху репертуар символических средств сохранения и репрезентации коллективных воспоминаний будет своеобразным, что в целом характеризует мемориальную культуру. В связи с этим Я. Ассман задавался вопросом – «как общества помнят и как через воспоминание „воображают себя“» [1. С. 17]. Символическая природа памяти позволяет определять, исходя из репертуара хранимых образов прошлого, в том числе границы своего коллектива и вырабатывать наиболее ценные ориентиры, которые основываются на интерпретации коллективных воспоминаний. Поэтому «значение памяти являет собой символическую форму передачи культурных смыслов» [34. С. 93], фиксирующих значимые для современников эпизоды общего прошлого. Культурологические исследования могут не только раскрывать специфику структурирования символической природы памяти в разнообразных носителях памяти как посредниках в трансляции образов прошлого, но и анализировать мемориальный ландшафт конкретных локаций через семиотику этих носителей. В частности, сюда можно отнести исследования памяти через топонимику территорий [35] или исследования процессов цифровизации носителей памяти, которые стали актуальны в последние годы [36].

Во-пятых, поскольку в рамках культурологического знания определенную актуальность имеет анализ форм и практик, с помощью которых происходит объективация ценностей, то в рамках «memory studies» для культуролога особое значение имеет проблематика локализации коллективных воспоминаний в тех или иных объектах окружающей реальности. В связи с этим, один из векторов культурологического дискурса, направленного на исследования памяти, связан с анализом мест памяти как локализованных в пространстве мест, которые сохраняют и осуществляют репрезентацию образов коллективного прошлого.

Концепт «место памяти» стал популярным в гуманитарной науке после выхода работ историка П. Нора. Как полагает ученый, место памяти не что иное, как «останки прошлого» или «утрачиваемое нами прошлое, которое еще живо где-то в сознании социальной группы, но в скором времени может исчезнуть навсегда» [37. С. 26]. По его мнению, «память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим» [37. С. 40]. Он разделяет память и историю, обращая внимание на то, что «память помещает воспоминание в священное, история его оттуда изгоняет, делая его прозаическим», «память – это абсолют, а история знает только относительное» [37. С. 40].

По мнению А. Ассман, места памяти или мемориальные места являются недвижимыми и, как правило, материальными свидетельствами прошлого, поскольку их основная функция заключается в том, что они связывают прошлое с настоящим. Такое место «индивидуализировано своим именем (топонимом) и историей... место в отличие от пространства связано с человеческими судьбами, переживаниями, воспоминаниями» [38]. Поэтому окружающая нас реальность насыщена местами памяти и системами таких мест, нередко сложившимися исторически, в результате деятельности самых раз-

ных субъектов, находящихся между собой в разных отношениях [39]. Места памяти манифестируют собой ценность конкретных воспоминаний сообществ через пространственные формы в монументах, архитектурных объектах, скульптурных композициях или посредством природных объектов памяти, которые нередко культурологи называют «способом символической реконструкции определенного взгляда на прошлое» [40. С. 233]. Между тем в качестве места памяти в культурологических исследованиях рассматриваются не только материальные объекты, например памятники [41], но и нематериальные объекты [42].

В-шестых, исходя из культурологической парадигмы, важно заметить, что память как социальный и культурный феномен не задана изначально в строго фиксированных формах, а является динамичным явлением, чутко реагирующим на изменения в политических, экономических, социальных и прочих процессах в обществе. В связи с этим культурологи относятся к памяти как к динамичному социокультурному конструкту, который образован современниками и может меняться в зависимости от самых разных факторов и тенденций. По мнению Ю. Лотмана, «память скорее всего можно себе представить как генератор, воспроизводящий прошлое заново, способность в результате некоторых импульсов включать генерирование мыслимой реальности, переносимой сознанием в прошлое» [27. С. 385]. Изменения в репертуаре хранимых коллективом воспоминаний напрямую отражаются и на структурировании реальности, на социальных и культурных практиках, поэтому изменения отношения к прошлому непрямо связаны с изменениями в процессах настоящего. Память – это всегда сконструированный и оформленный результат отношения к прошлому, актуализирующий те или иные образы прошлого.

Процессы динамики памяти могут быть рассмотрены в рамках культурологического знания с самых разных позиций. В частности, процесс изменений в памятных структурах может быть проанализирован через взаимодействие памяти актуальной, которая поддерживается теми или иными сообществами, и памяти латентной, в которой хранятся менее актуальные для современников эпизоды прошлого или скрыты в силу недоступности знания об этих событиях (например, в засекреченных архивах). Такого рода взаимодействие, в частности, описывает А. Ассман, когда говорит, что память есть не что иное, как структура, «в которой сочетаются, взаимно проникая друг в друга, припоминание и забвение» [38. С. 33].

Особенно острой может быть общественная дискуссия относительно того, что следует помнить, а что забыть в периоды преобразований, когда и история, и культура подвергаются серьезным процессам «ревизии» и «пересмотра» [43. С. 102]. Как полагают исследователи в рамках культурологического знания, прошлое – это источник интерпретаций для определения векторов развития настоящего, где память является эмоциональным переживанием, связанным «с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающим всевозможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения» [44. С. 56]. В данном случае забвение «становится частью того процесса, в ходе которого конструируются вновь оформленные воспоминания» [45. Р. 63], где само забвение не является чем-то отрицательным, а скорее частью функционирования обозначенного нами механизма смены актуальных и ла-

тентных слоев памяти. Говоря иначе, существование памяти «предполагает селекцию запоминаемого материала, отбор важного и вытеснение неактуального или болезненного опыта» [6. С. 37].

Гораздо сложнее для культурологического анализа ситуации, когда у современников нет единого взгляда на прошлое, что может породить конфликты памяти, которые актуализируются в период смены ценностей, в моменты культурной травмы, «межнациональной и межрелигиозной напряженности» [8. С. 110]. Конфликт вокруг коллективной интерпретации прошлого ограничивает возможности реконструировать это прошлое в соответствии с теми или иными интересами [46. Р. 109]. Тогда как разделяемая в обществе ценностная позиция к прошлому влияет на устойчивость идентификационных процессов, традиций культуры, объясняет настоящее через сакральность образов прошлого, выступающих как культурный образец. В связи с этим востребованными следует назвать исследования в рамках так называемой политики памяти [47], тогда как ценностное и нормативное отношение к памяти определяется учеными в виде «совокупности вариантов использования обществом исторического прошлого различными способами и в самых разных целях» [48].

В наши дни память становится ключевым социальным и культурным детерминантом развития общества – нации, государства, этноса, города, региона, что актуализирует исследования, направленные на анализ процессов сохранения и трансляции молодому поколению культурного кода. Кроме того, память не только обеспечивает непрерывность и преемственность сообществ [49], но и становится условием для безопасности культуры.

Заключение

Таким образом, концепт «память» в «memory studies» открывает определенный научный взгляд на явления современности сквозь призму структурирования коллективных воспоминаний о прошлом и становится академическим маркером исследований, фиксирующих ценность образов прошлого для настоящего. В «memory studies» объектом культурологического исследования выступает надындивидуальная или коллективная память, осуществляющая через образы связь между прошлым и настоящим.

Культурологическое знание представляет возможность систематизации разнородных явлений и практик, связанных с исследованиями коллективной памяти исходя из различных исследовательских контекстов. Как показало проведенное нами теоретическое исследование, культурологический дискурс «memory studies» может быть структурирован по следующим направлениям:

- исследование памяти исходя из ее социальной обусловленности, которая ценностно детерминирует относительность памятных структур;
- изучение процессов взаимодействия памяти и культуры, где память является инструментом воспроизводства значимых для коллектива смыслов, позволяющих обеспечивать устойчивость культурных норм;
- понимание памяти как культурной основы для идентификации сообществ, объединенных общим прошлым, что позволяет людям чувствовать сопричастность с коллективом на основе общих воспоминаний;

- символичность памяти, которая выражается в наличии репертуара символических посредников, фиксирующих образы прошлого и транслирующих коллективные воспоминания;
- фокус на исследование процессов локализации памяти в пространстве, предполагающих наличие мест памяти как материальных посредников, связывающих эпизоды прошлого с настоящим через конкретные формы;
- акцентирование внимания на динамике памяти, которая рассматривается как социокультурный конструкт, создаваемый современниками исходя из тенденций современности.

Список источников

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. 368 с.
2. Малыгина И.В. Культурные идентичности в постглобальном мире // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2021. № 13 (855). С. 348–361.
3. *Память* // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
4. Злотникова Т.С. Человек, война, культурная память (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 200–208.
5. Echterhoff G. Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedachtnisses / Hrsg. G. Echterhoff, M. Saar. Konstanz : UVK, 2002.
6. Васильев А.Г. Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М., 2015. 168 с.
7. Зубанова Л.Б., Шуб М.Л. Запечатленная память: социологический анализ практик коммеморации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 48–60.
8. Панибратцев А.В. Проблемы определения культурной идентичности в современных условиях // Регион и мир. 2019. № 7. С. 109–114.
9. Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. 728 с.
10. Assmann J. Communicative and Cultural Memory // Meusburger P., Heffernan M., Wunder E. Cultural Memories. The Geographical Point of View. London ; New York, 2011. 383 p.
11. *Memory in a global age: Discourses, Practices and Trajectories* / eds. A. Assmann, S. Conrad. Basingstoke. New York : Palgrave Macmillan, 2010. XIV. 252 p.
12. *Memory and power in post-war europe: Studies in the Presence of the Past* / ed. J.-W. Muller. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. XII. 288 p.
13. *Memory and political change* / eds. A. Assmann, L. Shortt. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2012. XVIII. 223 p.
14. Linde Ch. Working the past: Narrative and Institutional Memory // *Discourse & society*. 21 (5). New York : Oxford University Press, 2009. X. P. 607–608.
15. Васильев А.Г. Memory studies: единство парадигмы – многообразие объектов // НЛЮ. 2012. № 5 (117). С. 461–480.
16. Olick J. Social memory studies: From «collective memory» to the historical sociology of mnemonic // *Annual review of sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.
17. Ярычев Н.У. Актуальные мемориальные исследования: ключевые тренды и перспективы развития // Вестник КемГУКИ. 2021. № 57. С. 23–29.
18. Confino A. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method // *The American Historical Review*. 1997. Vol. 102, № 5. P. 386–140.
19. Halbwachs M. The collective memory. New York : Harper & Row, 1980. № 2–3. P. 8–27.
20. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. 346 с.
21. Ерохина Т.И. Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 5 (114). С. 269–274.
22. Мясникова К.А. «Коллективное умолчание» как ведущая стратегия западногерманской культуры памяти 1950-х годов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 2 (106). С. 14–25.
23. Ермолин Е.А. Диалогическое самопознание культуры: внутренний ракурс // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 281–284.

24. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания. М., 1995. 323 с.
25. Dumont F. Le Lieu de l'homme // La culture comme distance et mémoire. Montréal, НМН (Coll. Constantes #14). 1968. 233 p.
26. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 200–202.
27. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. 464 с.
28. Беспалова Т.В. Национальная память и русская культура // Культурное наследие России. 2018. № 1. С. 14–17.
29. Warburg A. Werke in einem Band. Berlin: Suhrkamp. 2010. 913 p.
30. Бегунова Е.А. Некоторые аспекты сравнительного анализа понятий «культурная память» и «историческая память» в зарубежной и отечественной гуманитаристике // Вестник КемГУКИ. 2019. № 48. С. 50–55.
31. Разлогов К.Э. Память и идентичность // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М., 2015. 168 с.
32. Гончарова И.К., Липец Е.Ю. К определению понятия «культурная идентичность» в контексте глобализации // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9, № 1А. С. 13–18.
33. Бараш Д.Э. Что такое коллективная память? К вопросу об интерпретации памяти Пола Рикёром // Философские науки. 2012. № 10. С. 32–43.
34. Негода Л.Л. Культура как форма социальной памяти нации // Культура и цивилизация. 2019. № 2 (10). С. 93–98.
35. Афинская З.Н., Кулаженкова Л.Н. Городская топонимика как семиотическая проблема // Евразийский союз ученых. 2015. № 11 (20). С. 6–9.
36. Fedotova N.G. Commemoration Leaders: Cultural Memory of a City in the Digital Age // The Journal of Sociology and Social Anthropology. 2023. Vol. 26, № 4. P. 163–188.
37. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция – память. СПб., 1999. 328 с.
38. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014. 328 с.
39. Assmann A. One land and three narratives: Palestinian sites of memory in Israel // Memory Studies. 2018. Vol. 11, № 3. P. 287–300.
40. Стрельникова А.В. «Места памяти» в городском пространстве // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 2 (82). С. 231–238.
41. Зубанова Л.Б. Мемориальная идентичность: между местом памяти и памятью мест // Челябинский гуманитарий. 2023. № 1 (62). С. 32–38.
42. Головашина О.В. Места памяти: между метафорой и концептом // Социология власти. 2022. Т. 34, № 1. С. 18–38.
43. Астафьева О.Н. Историческая память как ресурс культурной политики и формирования коллективной идентичности // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М., 2015. 168 с.
44. Кочеляева Н.А. Проблемы взаимодействия механизмов памяти и забвения в формировании гражданского общества // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М., 2015. 168 с.
45. Connerton P. Seven types of Forgetting // Memory Studies. 2008. № 1. P. 59–71.
46. Schudson M. The Present in the Past versus the Past in the Present // Communication. 1989. Vol. 11. P. 105–113.
47. Малинова О.Ю. Политика памяти как область символической политики // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. 2019. № 9. С. 285–312.
48. Hockerts H.G. Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft // Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Frankfurt am Main : Campus Fachbuch, 2002. P. 15–30.
49. Ярычев Н.У. Мемориальная культура: от категории к феномену // Вестник МГУКИ. 2022. № 5 (109). С. 32–39.

References

1. Assmann, J. (2004) *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Moscow: [s.n.].

2. Malygina, I.V. (2021) Kul'turnye identichnosti v postglobal'nom mire [Cultural identities in the post-global world]. *Vestnik MGLU. Gumanitarnye nauki*. 13(855). pp. 348–361.
3. Anon. (1983) Pamyat' [Memory]. In: *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: [s.n.].
4. Zlotnikova, T.S. (2020) Chelovek, voyna, kul'turnaya pamyat' (k 75-letiyu Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne) [Man, war, cultural memory (to the 75th anniversary of Victory in the Great Patriotic War)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 3(114). pp. 200–208.
5. Echterhoff, G. (2002) *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedachtnisses* Konstanz: UVK.
6. Vasilyev, A.G. (2015) Kul'turnaya pamyat'/zabvenie i natsional'naya identichnost': teoreticheskie osnovaniya analiza [Cultural memory/oblivion and national identity: theoretical foundations of analysis]. In: *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of the Formation of Russia's National Identity in the 21st Century]. Moscow.
7. Zubanova, L.B. & Shub, M.L. (2022) Imprinted Memory: A Sociological Analysis of Commemoration Practices. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 48–60. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/47/4
8. Panibrattsev, A.V. (2019) Problemy opredeleniya kul'turnoy identichnosti v sovremennykh usloviyakh [Problems of defining cultural identity in modern conditions]. *Region i mir*. 7. pp. 109–114.
8. Ricoeur, P. (2004) *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, History, Oblivion]. Translated from French. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury.
10. Assmann, J. (2011) Communicative and Cultural Memory. In: Meusburger, P., Heffernan, M. & Wunder, E. (eds) *Cultural Memories. The Geographical Point of View*. London, New York: Springer.
11. Assmann, A. & Conrad, S. (eds) (2010) *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan.
12. Muller, J.-W. (ed.) (2002) *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past*. Cambridge. Cambridge University Press.
13. Assmann, A. & Shortt, L. (eds) (2012) *Memory and Political Change*. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan.
14. Linde, Ch. (2009) Working the past: Narrative and Institutional Memory. *Discourse & Society*. 21(5). New York: Oxford University Press. pp. 607–608.
15. Vasilyev, A.G. (2012) Memory studies: edinstvo paradigmy – mnogoobrazie ob'ektov [Memory studies: The unity of the paradigm – the diversity of objects]. *NLO*. 5(117). pp. 461–480.
16. Olick, J. (1998) Social memory studies: From “collective memory” to the historical sociology of mnemonic. *Annual Review of Sociology*. 24. pp. 105–140.
17. Yarychev, N.U. (2021) Aktual'nye memorial'nye issledovaniya: klyuchevye trendy i perspektivy razvitiya [Actual memorial research: key trends and development prospects]. *Vestnik KemGUKI*. 57. pp. 23–29.
18. Confino, A. (1997) Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*. 102(5). pp. 386–440.
19. Halbwachs, M. (1980) *The Collective Memory*. Vol. 2–3. New York: Harper & Row. pp. 8–27.
20. Halbwachs, M. (2007) *Sotsial'nye ramki pamyati* [The Social Framework of Memory]. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
21. Erokhina, T.I. (2017) Fenomen pamyati v massovoy kul'ture: kontrpamyat' i postpamyat' v otechestvennom kinematografe [The phenomenon of memory in popular culture: Counter-memory and post-memory in Russian cinema]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 5(114). pp. 269–274.
22. Myasnikova, K.A. (2022) “Kollektivnoe umolchanie” kak vedushchaya strategiya zapadnogermanskoy kul'tury pamyati 1950-kh godov [“Collective silence” as the leading strategy of the West German culture of memory of the 1950s]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2(106). pp. 14–25.
23. Ermolin, E.A. (2017) Dialogicheskoe samopoznanie kul'tury: vnutrenniy rakurs [Dialogic self-knowledge of culture: An internal perspective]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 6. pp. 281–284.
24. Berger, P. & Luckmann, T. (1995) *Sotsial'noe konstruirovaniye real'nosti: traktat po sotsiologii znaniya* [The Social Construction of Reality: A Treatise on the Sociology of Knowledge]. Moscow: Medium.

25. Dumont, F. (1968) *Le Lieu de l'homme*. In: *La culture comme distance et mémoire*. Montréal, HMH (Coll. Constantes #14).
26. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles]: in 3 vols]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 200–202.
27. Lotman, Yu.M. (1996) *Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds: Man – text – semiosphere – history]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
28. Bespalova, T.V. (2018) *Natsional'naya pamyat' i russkaya kul'tura* [National memory and Russian culture]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*. 1. pp. 14–17.
29. Warburg, A. (2010) *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp.
30. Begunova, E.A. (2019) Nekotorye aspekty sravnitel'nogo analiza ponyatiy “kul'turnaya pamyat'” i “istoricheskaya pamyat'” v zarubezhnoy i otechestvennoy gumanitaristike [Some aspects of the comparative analysis of the concepts of “cultural memory” and “historical memory” in foreign and domestic humanities]. *Vestnik KemGUKI*. 48. pp. 50–55.
31. Razlogov, K.E. (2015) *Pamyat' i identichnost'* [Memory and Identity]. In: Kochelyaeva, N.A. (ed.) *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of the Formation of Russia's National Identity in the 21st Century]. Moscow: Sovpadenie.
32. Goncharova, I.K. & Lipets, E.Yu. (2019) K opredeleniyu ponyatiya “kul'turnaya identichnost'” v kontekste globalizatsii [To the definition of the concept of “cultural identity” in the context of globalization]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 9(1A). pp. 13–18.
33. Barash, D.E. (2012) *Chto takoe kollektivnaya pamyat'? K voprosu ob interpretatsii pamyati Polem Rikerom* [What is Collective Memory? On the Question of the Interpretation of Memory by Paul Ricoeur]. *Filosofskie nauki*. 10. pp. 32–43.
34. Negoda, L.L. (2019) *Kul'tura kak forma sotsial'noy pamyati natsii* [Culture as a form of social memory of a nation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 2(10). pp. 93–98.
35. Afinskaya, Z.N. & Kulazhenkova, L.N. (2015) *Gorodskaya toponimika kak semioticheskaya problema* [Urban toponymy as a semiotic problem]. *Evraziyskiy Soyuz Uchenykh*. 11(20). pp. 6–9.
36. Fedotova, N.G. (2023) *Commemoration Leaders: Cultural Memory of a City in the Digital Age*. *The Journal of Sociology and Social Anthropology*. 26(4). pp. 163–188.
37. Nora, P. (1999) *Mezhdru pamyat'yu i istoriey. Problematika mest pamyati* [Between Memory and History: The Problematics of Lieux de Mémoire]. In: Nora, P. et al. *Frantsiya – pamyat'* [France – Memory]. Translated from French by D. Khapaeva. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
38. Assman, A. (2014) *Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Translated from German. Moscow: NLO.
39. Assmann, A. (2018) *One land and three narratives: Palestinian sites of memory in Israel*. *Memory Studies*. 11(3). pp. 287–300.
40. Strelnikova, A.V. (2012) “Mesta pamyati” v gorodskom prostranstve [“Places of memory” in urban space]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie*. 2(82). pp. 231–238.
41. Zubanova, L.B. (2023) *Memorial'naya identichnost': mezhdru mestom pamyati i pamyat'yu mest* [Memorial identity: Between the place of memory and the memory of places]. *Chelyabinskiiy gumanitariy*. 1(62). pp. 32–38.
42. Golovashina, O.V. (2022) *Mesta pamyati: mezhdru metaforoy i kontseptom* [Places of memory: Between metaphor and concept]. *Sotsiologiya vlasti*. 34(1). pp. 18–38.
43. Astafeva, O.N. (2015) *Istoricheskaya pamyat' kak resurs kul'turnoy politiki i formirovanie kollektivnoy identichnosti* [Historical memory as a resource of cultural policy and the formation of collective identity]. In: Kochelyaeva, N.A. (ed.) *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of the Formation of Russia's National Identity in the 21st Century]. Moscow: Sovpadenie.
44. Kochelyaeva, N.A. (2015) *Problemy vzaimodeystviya mekhanizmov pamyati i zabveniya v formirovaniy grazhdanskogo obshchestva* [Problems of interaction of memory and oblivion mechanisms in the formation of civil society]. In: Kochelyaeva, N.A. (ed.) *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of the Formation of Russia's National Identity in the 21st Century]. Moscow: Sovpadenie.
45. Connerton, P. (2008) *Seven types of Forgetting*. *Memory Studies*. 1. pp. 59–71.
46. Schudson, M. (1989) *The Present in the Past versus the Past in the Present*. *Communication*. 11. pp. 105–113.
47. Malinova, O.Yu. (2019) *Politika pamyati kak oblast' simvolicheskoy politiki* [The politics of memory as a field of symbolic politics]. *METHOD: Moskovskiy ezhegodnik trudov iz obshchestvovedcheskikh distsiplin*. 9. pp. 285–312.

48. Hockerts, H.G. (2002) Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Frankfurt am Main: Campus Fachbuch. pp. 15–30.

49. Yarychev, N.U. (2022) Memorial'naya kul'tura: ot kategorii k fenomenu [Memorial culture: From category to phenomenon]. *Vestnik MGUKI*. 5(109). pp. 32–39.

Сведения об авторе:

Федотова Н.Г. – кандидат философских наук, доцент Научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика», доцент Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия). E-mail: fedotova75@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fedotova N.G. – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Scientific and Educational Center «Humanitarian Urbanism», Associate Professor Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation). E-mail: fedotova75@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 08.06.2024;
одобрена после рецензирования 13.09.2024; принята к публикации 15.08.2025.*

*The article was submitted 08.06.2024;
approved after reviewing 13.09.2024; accepted for publication 15.08.2025.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 75.04

doi: 10.17223/22220836/59/11

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Е. МАКОВСКОГО: ЯЗЫК ЖИВОПИСИ И ТЕАТРА

Ирина Анатольевна Афанасьева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, e-mail: afanaseva-ii@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается ряд произведений художника-передвижника В.Е. Маковского в контексте театральной проблематики. Картины художника анализируются в следующих аспектах: 1) театральный образ и его воплощение; 2) соответствие содержания театрально-драматическим сюжетам; 3) сценическое пространство. Автор приходит к выводу о том, что на стилистику многих произведений В.Е. Маковского существенное влияние оказали пьесы М.С. Щепкина, А.Н. Островского, А.А. Потехина, К.С. Станиславского и др.

Ключевые слова: В.Е. Маковский, театр, передвижники, театральность, сценическое пространство, русское искусство, синтез искусств

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

Для цитирования: Афанасьева И.А. Театральные мотивы в творчестве В.Е. Маковского: язык живописи и театра // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 119–134. doi: 10.17223/22220836/59/11

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Original article

THEATRICAL MOTIFS IN THE ARTWORKS OF V.E. MAKOVSKY: THE LANGUAGE OF PAINTING AND THEATER

Irina A. Afanaseva

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
e-mail: irin.997@yandex.ru*

Abstract. The article considers the artworks by the Russian artist, active member of the Association of Travelling Art Exhibits Vladimir Makovsky in the context of theatrical discourse. The author, revealing the theatrical component of the artist's creative method, analyzes the artworks by V. Makovsky both from the artistic (formal stylistic, compositional, iconographic) and content (historical, cultural, social) sides, including the development of Russian and European artistic culture in the field of performing arts. The artist's works are examined in the following aspects: 1) theatrical image and its embodiment; 2) the

correspondence of the content of the painting to the theatrical dramatic plots; 3) stage space (composition), gestures, facial expressions, lighting effects. Particular attention is paid to the study of the means of artistic expression, the analysis of the influence of theatrical art on the Russian genre painting of the second half of the 19th century. The author comes to the conclusion that the style of many paintings by V. Makovsky was significantly influenced by the plays of M. Shchepkin, V. Sollogub, A. Ostrovsky, A. Potekhin, D. Averkiev, A. Pisemsky, K. Stanislavsky, elements of everyday comedy and vaudeville, Russian interpretation of French plays of the 19th century. Compositions in the interiors by V. Makovsky is reminiscent of scenes from plays by A. Ostrovsky "The Poor Bride" (1851), "Poverty is not a Vice" (1853), "The Ward" (1858). In the painting "The First Tailcoat" (1892), scenes from A. Ostrovsky's play "The Morning of a Young Man" (1850) are recognizable. The master gives lines to the characters and assigns certain roles to the heroes of the artworks. Ordinary scenes, which reflect the life of ordinary people with a variety of social relationships, made it possible to identify the features of genre monologue and dialogue, dramatic experiences, and various emotional states. The stage effect of theatricality in the paintings is created due to a complex system of relationships between characters, emotional states, compositional features. Being closely associated with the theatrical and musical circles of Moscow and Saint Petersburg, the artist showed himself to be a talented director, costume designer, make-up artist, master of stage movement in a picturesque space.

Keywords: V.E. Makovsky, theatre, Peredvizhniki, theatricality, stage space, Russian art, synthesis of arts

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

For citation: Afanaseva, I.A. (2025) Theatrical motifs in the artworks of V.E. Makovsky: the language of painting and theater. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 119–134. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/11

Во второй половине XIX в. театр являлся важным элементом городской культуры [1. С. 25]. В драматических произведениях раскрывались темы «маленького человека», социальной несправедливости, проблемы выбора жизненного пути, духовно-нравственных исканий человека. Многие художники были заядлыми театраллами. В.Г. Перов часто посещал Малый театр, бывал у драматурга А.Н. Островского в гостях. Главные герои произведения В.Г. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866) напоминают персонажей драмы А.Н. Островского «Тяжелые дни» (1863). «Хозяин тоже недурен, хотя и не нов – у Островского взят», – считал лидер Товарищества передвижных художественных выставок И.Н. Крамской [2. С. 115]. На сегодняшний день доказана непосредственная связь картины «Шутники. Гостиный двор в Москве» (1865) И.М. Прянишникова и комедии «Шутники» (1864) А.Н. Островского [3. С. 9], работы «Жестокие романсы» (1881) И.М. Прянишникова и трагедии «Бесприданница» (1879) А.Н. Островского [4. С. 176], жанрового полотна «Воспитанница» (1867) Н.В. Неврева и пьесы «Воспитанница» (1858) А.Н. Островского [4. С. 176]. Произведения прямых предшественников передвижников – П.А. Федотова и П.М. Шмелькова – также обнаруживают неожиданные точки соприкосновения с творчеством великого русского драматурга. В качестве примеров можно привести картину «Сватовство майора» (1848) П.А. Федотова и комедию «Свои люди – сочтемся» (1849) А.Н. Островского; рисунок П.М. Шмелькова «Любим Торцов» (1860-е) и комедию А.Н. Островского «Бедность не порок» (1853).

Многие художники XIX в. были близко знакомы с писателем-драматургом А.Н. Островским. Историк, литературовед В.А. Гиляровский

вспоминал о том, что во второй половине 1860-х гг. «знаменитости московской сцены и некоторые писатели» ежегодно в пасхальную ночь приезжали из Петербурга в Кремль, к Архангельскому собору [5. С. 180]. Отдельную группу составляли Ю.Ф. Самарин, П.М. Садовский, С.В. Шумский, А.Н. Островский, Н.А. Чаев, а также художники В.Е. Маковский, Н.В. Неврев, В.И. Суриков, В.В. Пукирев [5. С. 180].

Проблема взаимодействия живописи, литературы и театра открывает немало направлений для изучения. Особенности соотношения литературного, театрального и художественного языков рассматривали Ю.М. Лотман [6], Ф. Зом [7], Е.А. Панкратова [8], Л.Г. Суворова [9], Л.В. Никифорова и А.Л. Васильева [10], В.А. Летин и К.С. Вишня [11]. О театральном дискурсе в контексте русского изобразительного искусства XIX в. писали Ф.Я. Сыркина [4], Т.Л. Карпова [12], Н.Н. Мутья [13], А.В. Константинова [14], М. Брансон [15], Е.В. Нестерова [16]. Несмотря на типологическое разнообразие существующих исследований, обзор опубликованных работ приводит к пониманию того, что на сегодняшний день отсутствует осмысленная и целенаправленная работа по изучению творчества отдельных художников XIX в. в контексте театральной проблематики. Автор статьи видит свою задачу в том, чтобы рассмотреть особенности ряда произведений известного художника-передвижника В.Е. Маковского (1846–1920) через призму сценического воплощения – не только как живописного искусства, но и непосредственно театральной реальности. Во многих картинах художника содержатся сценические и пространственные построения (например, стены, выполняющие функцию театральных декораций, и двери – знак непрерывно меняющихся мизансцен), определяются внутренний ход сцены, линия поведения персонажа, его психология, эмоционально-пластическая и ритмическая характеристики. В статье картины мастера рассматриваются в следующих аспектах: 1) театральный образ и его воплощение; 2) соответствие содержательного начала картины театрально-драматическим сюжетам, 3) сценическое пространство, жесты, мимика, эффекты освещения.

Театральный образ и его воплощение

Интерес к литературе и театру был характерен для творчества В.Е. Маковского начиная с раннего детства. По воспоминаниям современника Я.Д. Минченкова, «дом отца Маковского в Москве считался большим культурным очагом, в нем бывало передовое артистическое сообщество» [17. С. 69]. Близкими друзьями семьи Маковских были художники К.П. Брюллов, С.Ф. Щедрин, В.А. Тропинин, актеры М.С. Щепкин, В.А. Каратыгин, В.В. Самойлов, П.М. Невежин, композитор М.И. Глинка [18. С. 27].

С великим писателем-драматургом А.Н. Островским В.Е. Маковский познакомился в конце 1860-х гг. [19. С. 198]. В 1865 г. по инициативе А.Н. Островского был создан Артистический кружок¹, ставивший своей целью творческое сближение русских актеров, драматургов, писателей, поэтов и художников. Основными посетителями кружка были артисты П.М. Садовский, В.И. Живокини, К.Ф. Берг, А.М. Кондратьев, Е.П. Урусов и писатели М.Е. Салтыков-Щедрин, И.С. Тургенев, А.И. Мещерский, А.Н. Плещеев,

¹ Артистический кружок просуществовал 18 лет, вплоть до 1883 г. [19. С. 228].

А.А. Майков [19. С. 198]. В вечерах камерной музыки принимали участие композиторы Н.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, К.П. Вильбоа. Из художественного мира постоянными гостями были К.А. Трутовский, К.Г. Астапов, Е.И. Маковский, В.Е. Маковский [19. С. 198]. Среди почетных гостей можно было встретить меценатов К.Т. Солдатенкова и П.И. Губонина. В первый год существования кружка насчитывалось более 100 действительных членов, а через два года, в 1867 г., 69 почетных членов, 202 действительных члена и 670 любителей [20].

В Артистическом кружке регулярно устраивались чтения, обсуждались литературные и музыкальные произведения, проводились танцевальные вечера. Драматург Н.Е. Вильде писал: «Новое, интересное учреждение сразу привлекло массу публики... Чуть ли не вся Москва стремилась записаться в число лиц, имеющих право бывать запросто в среде аристократов» [21]. В Артистическом кружке царил дух свободы и непосредственности: его членом мог стать представитель любой интеллигентной профессии.

Артистический кружок и театр А.Н. Островского, а также общая социокультурная среда внесли свой вклад в формирование творческого языка В.Е. Маковского. Неслучайно на чествовании художника в 1894 г. в Петербурге артист Малого театра А.И. Южин сказал: «В.Е. Маковский умеет оживить самые темные стороны жизни, как и другой представитель русского реализма и жанра, но на сцене, Островский» [22], а критик журнала «Русское обозрение» в этом же году сообщал: «Главными чертами сходства между двумя нашими художниками являются юмор и удивительная правда жизни, все одной и той же бытовой русской жизни. Можно поручиться, что из современных русских художников никто не был бы в такой степени способен иллюстрировать большинство произведений А.Н. Островского, как именно В.Е. Маковский» [23. С. 303].

В основе многих композиций В.Е. Маковского лежит «логос» – высказывание [24. С. 257]. Тесная связь слова и изображения в искусстве – устойчивая традиция отечественной жанровой живописи XIX в. «Всцело поглощённые содержанием картины, „рассказом“, – художники Перовской школы нисколько, или почти нисколько не заботились о технике. Они, например, никогда не писали картин на воздухе. Фигуры писались в мастерской, тусклой, полутемной и к ним приписывался „от себя“ или по этюдам солнечный пейзаж», – писал современник Н.Н. Брешко-Брешковский в 1902 г. [25. С. 6]. С мнением художественного критика можно согласиться лишь отчасти: влияние литературы на живопись выражалось не во всецелом увлечении «рассказом» (повествовательностью), но в усвоении художниками некоторых литературных приемов построения сюжета. Картины В.Г. Перова, как и произведения русских писателей, отражают характерные сцены эпохи. В качестве примера можно привести близкое содержание картины В.Г. Перова «Проводы покойника» (1865) и поэмы Н.А. Некрасова «Мороз, Красный Нос» (1864) [26. С. 165].

В начале творческого пути В.Е. Маковский как начинающий мастер попал под влияние перовской традиции. В работах «Художник, продающий старые вещи татарину» (1865), «Литературное чтение» (1866), «В приёмной у доктора» (1870) художник строит действие на диалоге персонажей, сюжет этих произведений легко пересказать словами. В это же время даже ранние

картины В.Е. Маковского, в отличие от работ В.Г. Перова, не сводятся к развернутому рассказу: художника интересуют определенные образы-типы. События и действия в произведениях В.Е. Маковского всегда подчинены выразительным особенностям отдельных лиц, участвующих в мизансцене [25. С. 8]. В картинах мастера редко можно найти действующее лицо, которое можно было бы легко заменить другим без ущерба цельности зрительного впечатления. Еще реже у В.Е. Маковского встречаются типы, не соответствующие той роли, которую они играют. «Такого рода типами В.Е. Маковский богат, как ни один из наших художников. <...> Можно смело сказать, что у него имеется целая коллекция типов, и типов вполне сюжетных, прямо дающих картины», – вспоминал современник Н.А. Александров [27. С. 22]. В.Е. Маковский мог описать все особенности конкретного типа: «все его странности, его жизнь, характер», «разные происшествия, анекдоты» [27. С. 8]. Наличие конкретных пластических форм (образов-типов) является отличительным свойством пьес А.Н. Островского. Драматург утверждал: «В произведении драматического искусства, кроме психической стороны выведенных лиц, заключаются и совершенно готовые пластические их типы» [28. С. 325].

Одни и те же персонажи встречаются в разных картинах В.Е. Маковского. Это своего рода театральная труппа – актеры, перемещающиеся из композиции в композицию. Крестьянин, ожидающий очереди на приеме у врача, в картине «За лекарством» (1884) имеет очевидное сходство с персонажем работы «С прощением» (1880-е). Богатая старушка в «белых буклях, с клюкой в руке» [29. С. 306] в картине «Прогулка» (1877) (рис. 1) напоминает гордую генеральшу в произведении «Получение пенсии» (1876) (рис. 2). Два увлеченных персонажа, обсуждающих статью в картине «Политики» (1884) (рис. 3), через 26 лет встречаются в полотне «У Доминика» (1910) (рис. 4). Художник, прообразом для которого послужил пейзажист А.К. Саврасов, запечатлен в картинах «Ночлежный дом» (1889) и «Утешитель» (1893). Двух беседующих молодых людей в работе «В ресторане» (1892) мы видим на дальнем плане в произведении «У Доминика» (рис. 4). Полного, добродушного персонажа с длинными седыми усами можно встретить в картинах «Беседа. Материалист-практик и идеалист-теоретик» (1900), «Весёлый анекдот» (1901), «Повар и кухарка» (1912). Лысый подьячий запечатлен в картинах «Получение пенсии» (1876), «В кабаке» (1893)¹. Скромная булочница с выпечкой изображена в работах «Утреннее приветствие» (1906) и «На даче. Булочница» (1906). «Картежник» (1913) и «Созерцатель» (1913) вместе встречаются в картине «В богадельне» (1903). Почтенный старец в работе «В ожидании аудиенции» (1904) напоминает главного героя картины «Последняя ступенька» (1914–1919). «В ожидании лучшего, приятно встретить даже и прежний удачный, меткий тип, снова повторенный и тщательно выполненный, в увеличенном формате, да еще с некоторыми новыми подробностями», – писал критик В.В. Стасов [29. С. 306]. Примечательно, что актерами в произведениях В.Е. Маковского могут выступать не только люди, но и

¹ «Этого Дмитрия Силяиновича, – заметил мне В.Е. Маковский, – если помните, я его изображал много раз в роли подьячего старого времени: в картине «В кабаке», где он по пальцам откладывает, что-то доказывая, потом в «Получении пенсии», где он, в шинельке, считает полученные деньги, и в разных других картинах» [27. С. 19].

животные. Так, бело-рыжий английский бульдог встречается в картинах В.Е. Маковского «В четыре руки» (1881–1913), «Политики» (см. рис. 3) и «У Доминика» (см. рис. 4).



Рис. 1. Маковский В.Е. Прогулка. 1877. Частное собрание

Fig. 1. Makovsky V.E. Walk. 1877. Private collection



Рис. 2. Маковский В.Е. Получение пенсии. 1876. Нижегородский государственный художественный музей

Fig. 2. Makovsky V.E. Receiving a pension. 1876. Nizhny Novgorod State Art Museum



Рис. 3. Маковский В.Е. Политики. 1884. Национальная галерея Армении
Fig. 3. Politicians. 1884. National Gallery of Armenia



Рис. 4. Маковский В.Е. У Доминика. 1910. Частное собрание
Fig. 4. Makovsky V.E. At Dominic's. 1910. Private collection

Нередко В.Е. Маковскому позировали друзья и близкие. Отец живописца Егор Иванович Маковский изображен в работах «Литературное чтение» (1866), «Варят варенье» (1876), «Друзья-приятели» (1878), «Поздравление с

ангелом» (1878), «Старички» (1881), «Оправданная» (1882), а мать художника Любовь Корнилиевна Маковская – в работах «Бабушкин пасьянс» (1881), «Гадание» (1882). Показательно, что в последней картине молодая женщина напоминает Анну Петровну Маковскую (Герасимову) – жену художника, а выпавшая ей карта – туз червей – символизирует любовь и счастье в семейной жизни [16. С. 76]. Черты лица старшего брата художника, известного портретиста, мастера исторической живописи Константина Егоровича Маковского узнаются в картинах «Семейная сцена в кабинете любителя художеств» (1864), «Художник, продающий старые вещи татарину» (1865), «Братья-художники» (1867). Примечательно, что одна картина В.Е. Маковского может продолжать и развивать события другого произведения, как, например, «Две сестры» (1893) и «Прощание. К венцу» (1894). Для обоих произведений здесь позировали одни и те же модели – друг В.Е. Маковского, художник, академик Ф.И. Ясновский и дочь В.Е. Маковского Елена.

Соответствие содержательного начала картины театрально-драматическим сюжетам

Большинство исследователей, занимавшихся вопросами взаимного параллелизма развития театра и изобразительного искусства XIX в., отмечали влияние театра исключительно на салонно-академическую живопись, считая, что искусство передвижников связано с литературной традицией [12, 13]. Так, «Русалки» К.Е. Маковского (1879) напоминают сцены балета «Жизель» (1841). Многие произведения К.Ф. Гуна, В.С. Смирнова, К.Е. Маковского, Г.И. Семирадского были вдохновлены оперным театром [12. С. 10–19]. В настоящей статье рассматриваются конкретные параллели между произведениями В.Е. Маковского и пьесами отечественных драматургов.

Композиции в интерьере В.Е. Маковского «Посещение бедных» (1874), «Друзья-приятели» (1878), «Наём прислуги» (1891) напоминают сцены из пьес А.Н. Островского «Бедная невеста» (1851), «Бедность не порок» (1853), «Воспитанница» (1858). В живописных мизансценах «Первого фрака» (1892) узнаются сцены театральной пьесы «Утро молодого человека» (1850). «Настоящая сцена Островского из какой-нибудь превосходной комедии», – писал об этой работе В.В. Стасов [30. С. 130]. Персонажа работы «В харчевне» (1887) можно сравнить с Любимом Торцовым из комедии «Бедность не порок» (1853), а героев картины «Не припомню» (1901) современники справедливо сравнивали со Счастливым и Несчастливым из пьесы «Лес» (1870).

«Картины В. Маковского – это сцены из «Александринки», разыгранные складно, бойко, иногда как будто весело, иногда, как будто драматично...», – считал А.Н. Бенуа [31. С. 205–206]. Влияние водевиля Александринского театра, с его интересом к типу, драматическим переживаниям, легким юмором, шаржированностью очевидно в произведениях В.Е. Маковского. Хозяйка и их слуги, обыватели, средние слои городского населения, – излюбленная тема многих произведений художника. Следуя заветам М.С. Щепкина – «брать образцы из жизни»¹, В.Е. Маковский исходил из социально-

¹ Этому завету следовали А.Н. Островский и К.С. Станиславский: «Я начал, по завету Щепкина, „брать образцы из жизни“ и оттуда старался, перенести их на сцену» [32. С. 174].

этического смысла в изображении героев. Словно из водевильных эпизодов, вышли персонажи картин «Швейцар» (1881), «Тет-а-тет» (1885–1905), «В передней» (1884), «Без хозяина» (1911). По аналогии, с «комедиями положений»¹ автор изображает мелкие склоки прислуги, мотивы повседневности в ее социально-психологическом аспекте. Мастер «раздает» персонажам реплики и закрепляет за героями произведений определенные амплуа – суетливый, оптимист, пессимист, антигерой, взволнованный, внимающий, декламирующий. Обыденные сценки, в которых отражена жизнь простых людей с многообразием социальных отношений, позволяли выявить особенности жанрового монолога и диалога, драматические переживания, разнообразные эмоциональные состояния.

Сходство картин В.Е. Маковского обнаруживается не только с пьесами А.Н. Островского, но и с постановками драматургов «малого круга» – В.А. Соллогуба («Чиновник», 1856), А.А. Потехина («Закулисные тайны», 1865), Д.В. Аверкиева («Каширская старина», 1872), А.Ф. Писемского («Хищники», 1873). В поздних картинах В.Е. Маковского можно обнаружить связь с театром К.С. Станиславского: не только с авторскими пьесами «Моя бедная мать» (1899), но и с отечественными постановками сцен из французского водевиля («Тайна женщины» (1881), «Слабая струна» (1882)), а также с комедиями Ж.Б. Мольера «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») (1664, постановки в России – в 1880-е гг.), «Скупой» (1668).

Наличие параллелей в творчестве В.Е. Маковского и репертуаре отечественного театра неслучайно, поскольку в культурной традиции XIX в. спектакль распадался на последовательность отдельных «картин», кадров [33. С. 639]. Театр давал актуальную модель семейных отношений, перерастающих в общенациональные и общечеловеческие. Особенность метода художника и режиссера заключалась в исследовании социальных процессов, выявлении общих, глобальных тем при помощи частных сюжетов из жизни «маленького человека».

Сценическое пространство, жесты, мимика, эффекты освещения

В живописных произведениях В.Е. Маковский выстраивает на распланированной им сценической площадке продуманную систему человеческих взаимоотношений. В картинах «Получение пенсии» (1876) (см. рис. 2), «Крах банка» (1881), «Свидетели» (1884), «Ночлежный дом» (1889) создается ощущение хаотичного, многолюдного пространства. Персонажи этих произведений вступают между собой в определенные отношения, которые носят характер общения, конфликта или острой борьбы. При этом пространство, в котором происходит действие, является не просто нейтральным местом по отношению к происходящему, но и активно включается в событие.

Герои произведений В.Е. Маковского ритмически созвучны интерьеру, а также подчинены ему. Композиционное построение многих картин напоминает театральную мизансцену. Интерьерное пространство неглубоко. Развитию действия в глубину препятствуют «декорации». Персонажи картин зача-

¹ Комедия положений – вид театрального искусства, основанный на том, что герои спектакля попадают в курьезные, смешные ситуации.

стую выстраиваются по горизонтали, фризообразно, иногда фронтально, словно вдоль рампы сцены. В многофигурных композициях в интерьере герои редко перекрывают друг друга – так, чтобы зрителю были видны действия, жесты, эмоции каждого из них. В работах «Любители соловьев» (1872–1873), «Друзья-приятели» (1878), «Крах банка» (1881), «Первый фрак» (1892) нарочитое удаление фигур от переднего плана и организация действия в центре второго плана создают сходство композиции с театральной сценой. Интерьер усиливает читаемость сюжета, разбивая художественное пространство на отдельные эпизоды. Во многих картинах горизонтального формата, организующего сценическую площадку, В.Е. Маковский сознательно располагает персонажей напротив стены.

Персонажи картины «Осужденный» (1879) (рис. 5) образуют форму треугольника. Композиция акцентирована фигурой девушки слева и образом плачущего старика справа. Осужденный находится в геометрическом и смысловом центре, что подчеркивается пьедесталом ступенек, пространственными цезурами и сочувственным вниманием к нему всех участников полотна. Подобно актеру, исполняющему главную роль, осужденный помещен в центре пересечения восходящей и нисходящей диагоналей. В левой части холста, как наиболее активной для европейского зрительного восприятия, расположено семь действующих лиц, а в правой – четыре. Особая роль принадлежит беседующим «героям-резонерам» на дальнем плане. Они не принимают активного участия в развитии сюжета и призваны пояснять ключевую идею. Их присутствие в картине позволяет раскрыть границы действия, расширить смысл представленного эпизода.



Рис. 5. Маковский В.Е. Осужденный. 1879. Государственный Русский музей

Fig. 5. Makovsky V.E. Convicted. 1879. State Russian Museum

Герои, расположенные в дверных проемах и отстраненные от сюжета, также встречаются в картинах В.Е. Маковского «В приемной у доктора» (1870), «Друзья-приятели» (1878), «Оправданная» (1882). Художник словно противопоставляет два мира – «здесь и там». Примечательно, что иногда герои-резонеры в произведениях В.Е. Маковского обращены спиной к зрителю.

В качестве примера можно привести две близкие по композиции работы «Секрет» (1884) и «Веселый анекдот» (1901).

Двери в произведениях В.Е. Маковского зачастую объединяют группы второстепенных и главных персонажей, а арка акцентирует героев-резонеров. Так, часто встречаемый в изобразительном искусстве XIX в. прием «предстояния в дверях» в картинах «Посещение бедных» (1874), «Две сестры» (1893), «Две матери» (1905–1906) позволил художнику выразительно сопоставить действующих лиц. Классические декорации в Малом драматическом театре, как и решение интерьера, архитектура пространства в произведениях В.Е. Маковского, включали систему трех дверей, объясняя главенство героев [34. С. 410]. Сочетание близкого и удаленного ракурсов увлекают воображение зрителя вглубь изображения.

Отличие театральности произведений салонно-академического и передвижнического искусства заключается в различной трактовке предметной среды. Если в картинах салонно-академических живописцев, например, К.Ф. Гуна «Сцена из Варфоломеевской ночи» (1870) и К.Е. Маковского «Боярский свадебный пир» (1883), «Поцелуйный обряд» (1895), предметная среда играет декоративную роль, то в произведениях художников-передвижников «мир вещей» приобретает содержательное значение. Художник насыщает произведения «говорящими предметами», которыми пытается пояснить происходящее.

Особое значение в картинах В.Е. Маковского приобретает световое решение. Художник в композициях в интерьере мастерски трактует эффекты светотени: он использует несколько источников освещения, демонстрирует разные ракурсы, выделяет лица важных персонажей. Световые блики на лицах героев в картинах «Крах банка» (1881), «Свидетели» (1884), «Вечеринка» (1875–1897), с одной стороны, напоминают свет театральных прожекторов¹, которые выхватывают из толпы отдельные лица, а с другой стороны, позволяют акцентировать мимику героев. Наличие нескольких источников освещения (свет из окон, дверей, искусственный свет ламп) усиливает психологические характеристики персонажей. Сценическое освещение в произведениях В.Е. Маковского нередко приносит эмоциональное напряжение: резкий контраст освещенного и затененного пространств в работах «Вечеринка» и «Узник» создает ощущение беспокойства и тревожности.

Создаваемый живописцем художественный мир обусловлен творческим методом мастера. Современник Н.А. Александров вспоминал: «Как-то раз мне пришлось видеть В.Е. Маковского на сеансе. У него сидел отставной штабс-капитан Павел Иванович <...> Маковскому надо было, чтобы лицо Павла Ивановича приняло не хвастливое и не благодушное выражение, а вид озлобленности и ожесточенности. И Маковский в сотый, быть может, раз заговорил с Павлом Ивановичем о его богатой тетке. Штабс-капитан и в этот сотый, точно также как и в первый раз, побагровел, наморщился и стал отчеканивать свою богатую тетку» [27. С. 20]. Данный прием напоминает работу режиссера с артистами на репетиции, способ сохранять и поддерживать творческий настрой. Важно, что пластика, позы и экспрессивные жесты персонажей не привносятся извне, а возникают непосредственно из стремления авто-

¹ Театральные прожектора активно использовались в Малом театре в 1870-е гг.

ра передать психологическую сущность героя. Раскрывая мастерство В.Е. Маковского как психолога, система мимико-пластических художественных приемов выражает способы передачи коммуникации и мышления персонажей.

Герои картин В.Е. Маковского зачастую представлены не в статических, а в динамичных позах. Особую роль играют «говорящие жесты» – назидательные, повелевающие, негодующие, утверждающие, прощающие. Так, сложенные в шепот два пальца священника в картине «В приемной у доктора» (1870) символизируют назидание, а зависшая в воздухе рука хозяина-птицелова в «Любителях соловьев» (1872–1873) передает умиление и затаенную грусть. Безвольно повисшая рука мужчины в картине «Письмо» (1883) выражает внутреннюю трагедию, а поза и выражение лица женщины в «Приезде учительницы в деревню» (1896–1897) передают задумчивость и уныние.

Изучению отдельного персонажа В.Е. Маковский придавал исключительное значение. Мастер часто писал картины, посвященные лишь одной фигуре, как, например, «Шарманщик» (1870), «Торбанист» (1876), «Швейцар» (1881), «Узник» (1882) и др. Однофигурные жанровые композиции художников-передвижников рассматриваются многими исследователями как монолог персонажа – поэтический, прозаический, драматический, шаржированный, будничным или возвышенный. Характеристика жестов персонажей в однофигурных произведениях В.Е. Маковского зачастую совпадает с излюбленными ремарками А.Н. Островского: «*стоит в задумчивости*» («Созерцатель» («Раздумье») (1913)), «*садится, повеся голову*» («В харчевне» (1887)), «*стоит в оцепенении*» («Реставратор» (1890-е)), «*кланяется*» («В трактире» (1887)). Жестикауляция и мимические особенности натуры раскрывают в персонажах внутренние качества: силу и слабость, высокомерие и подавленность, господство и подчинение, строгость и сострадание.

В двухфигурных композициях художник использует такие сценические положения, сочетания персонажей, что у зрителей создается четкое представление о характере диалога и взаимоотношениях персонажей. В.Е. Маковский из всех русских художников XIX в. чаще всех изображал диалоги, прибегал к речевой мимике. Разговор позволяет мастеру выявить особенности поведения людей, их темперамент, особенности мышления, диктуемые фабулой сцены. В картинах «Поздравление с ангелом» (1878), «Секрет» (1884), «Политики» (1884) (см. рис. 3), «Веселый анекдот» (1901), словно во взятых крупных планом сценах спектакля, зритель легко может подобрать слова для каждого участника действия. Связь и характер жестов, контрасты пластических мотивов заменяют слова. Смысловым узлом в двухфигурных композициях В.Е. Маковского зачастую становится пространственная цезура между фигурами – то большая, то меньшая, наполненная деталями, зависящими от характера общения. Так, в «Свидании» крестьянка-мать прижалась рукой к сыну – робкому, растрепанному, босому мальчишке, который жадно набросился на принесенный ею калач. В работе «В передней» В.Е. Маковский, напротив, использует цезуру с увеличенным интервалом, что позволяет выразительно продемонстрировать противопоставление скромной, молодой девушки и пожилого чиновника. В картинах «Друзья-приятели», «В приемной у доктора», «Наём прислуги» с помощью пространственных цезур В.Е. Маковский выделяет главных героев. Подобный метод часто использовался в театральных

постановках А.Н. Островского: актеры, которым предстояло сыграть наиболее кульминационную часть действия или произнести важную фразу, отделялись от других участников сцены пространственной или временной цезурой.

В отдельных случаях В.Е. Маковскому как режиссеру важно показать молчаливый диалог. Живописец строит двухфигурные композиции в самых разнообразных вариантах: «Дед» (1877), «За лекарством» (1884), «Мать и дочь» (1886). Иногда мастер вводит в композицию дополнительную фигуру – лакея или служанку. В качестве примера можно привести картину «Прогулка» (см. рис. 1). Основную психологическую нагрузку здесь несет только одна фигура. Второй герой (лакей) помогает раскрыть образ главного персонажа. Своим поведением, взглядом, позой он привлекает к барыне дополнительное внимание.

Иногда В.Е. Маковский строил сюжет на противопоставлении и реакции героев в связи с происходящим, как, например, в картинах «Наём прислуги», «Две сестры», «Две матери» [24. С. 258]. Этот прием часто встречается в русском искусстве: в картинах «Не ждали» И.Е. Репина (1884–1888), «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова (1884–1887). Знание определенных образов-типов, наблюдательность и практика этюдной работы позволяли художнику передать разнохарактерность психологических состояний.

В многофигурных композициях в интерьере В.Е. Маковский проявляет интерес к типажной многообразности, анализу характеров, состояний, возрастов. Живописец меньше акцентирует внимания на индивидуальных особенностях, чтобы достичь цельности общего впечатления, в котором не доминируют отдельные типы или детали интерьера. Разворачивая многофигурные шествия и группируя персонажей (дуэты, трио, квартеты) в сочетании с архитектурной средой, В.Е. Маковский расширяет возможности образного решения. Художник отходит от диагонального и фризowego построения композиции, используя мотивы «входа и выхода» из композиции. Сложные ракурсы (изображение со спины, в профиль, анфас, в три четверти), пространственно-временные фазы с волнообразным характером ритмов многофигурной композиции, регистры движения, многоплановость, мотивы остановки и движения вовлекают зрителя в пространство полотна. В то же время при определенных художественных достоинствах многофигурные композиции В.Е. Маковского (например, «Толкучий рынок в Москве» (1880), «Крах банка» (1881), «Свидетели» (1884)) словно «распадаются» на части. Многие современники, в их числе художественный критик В.В. Стасов и художники И.Н. Крамской и А.А. Киселев, считали, что многофигурные композиции хуже удавались В.Е. Маковскому, точно так же, как и «широкие рамки и толпы народа никогда не годились для творчества Островского» [35. С. 193]. Создавая многофигурные композиции, художник синтезирует элементы различных жанров (группового портрета и пейзажа).

Таким образом, творчество В.Е. Маковского тесно связано с традицией отечественного театра (пьесами М.С. Щепкина, В.А. Соллогуба, А.Н. Островского, А.А. Потехина, Д.В. Аверкиева, А.Ф. Писемского, К.С. Станиславского, элементами бытовой комедии и водевиля). Однако не следует считать, что в каждом произведении В.Е. Маковского театральная режиссура присутствует в равной мере, как нечто цельное и универсальное. Речь идет о некоторых приемах, которые использовались и другими художниками. Сцениче-

ский эффект театральности в произведениях В.Е. Маковского создается благодаря сложной системе человеческих отношений, особенностей композиции и соответствия содержательного начала картины театрално-драматическим формам.

Список источников

1. *Дмитриевский В.Н.* Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 325 с.
2. *Переписка И.Н. Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков, 1869–1887.* М.: Искусство, 1953. 460 с.
3. *Третьяков Н.Н.* И.М. Прянишников. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1950. 35 с.
4. *Сыркина Ф.И.* Передвижники и театр // *Художники-передвижники: сборник статей.* М.: Искусство, 1975. С. 173–193.
5. *Гиляровский В.А.* Мои скитания. Люди театра. М.: Директ-Медиа, 2014. Т. 1. 462 с.
6. *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись (К проблеме иконоческой риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.
7. *Sohm P.L.* Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater // *Zeitschrift Für Kunstgeschichte.* 1982. № 3. P. 256–273.
8. *Панкратова Е.А.* Русская живопись и театр: Очерки. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1997. 322 с.
9. *Суворова Л.Г.* Взаимовлияние живописи, театра и повседневности // *Историческая и социально-образовательная мысль.* 2015. № 7-2. С. 273–276.
10. *Никифорова Л.В., Васильева А.Л.* Иконография достоинства и хореографические позы в русском портрете XVIII века // *Новое литературное обозрение.* 2018. № 151. С. 81–102.
11. *Летин В.А., Вишня К.С.* Театральный дискурс живописи А.П. Лосенко // *Мир русскоговорящих стран.* 2020. № 4. С. 95–114.
12. *Карпова Т.Л.* Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: дис. ... д-ра иск. Государственный институт искусствознания, 2009. 290 с.
13. *Мутья Н.Н.* Театральность русской салонно-академической живописи второй половины XIX века // *Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства.* 2014. № 28. С. 58–67.
14. *Константинова А.В.* «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.* 2015. № 4. С. 219–236.
15. *Brunson M.* Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 2016. 263 p.
16. *Нестерова Е.В.* Владимир Маковский. СПб.: Петроний, 2019. 456 с.
17. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2016. 448 с.
18. *Маковский С.К.* Портреты современников. М.: Изд. дом «XXI век-Согласие», 2000. 768 с.
19. *Ревякин А.И.* Москва в жизни и творчестве А.Н. Островского. М.: Московский рабочий, 1962. 542 с.
20. *Островский А.Н.* Докладная записка об артистическом кружке // *Полное собрание сочинений.* Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи. 1849–1886. М.: Художественная литература, 1952. С. 35–36.
21. *Вильде Н.Е.* Из моих записок // *Московский листок.* 1889. № 29. 24 с.
22. *Южин А.И.* 12 сентября // *Новости дня.* 1894. 10 с.
23. *В.Е. Маковский* и русский жанр // *Русское обозрение.* 1894. № VII. С. 296–310.
24. *Афанасьева И.А.* «Художественный текст» в произведениях В.Е. Маковского: риторические фигуры и визуальные тропы // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 13. 2023. № 2. С. 255–272.
25. *Брейшко-Брейковский Н.Н.* Владимир Егорович Маковский и его художественная деятельность. СПб.: Ц. Крайз, 1902. 20 с.
26. *Афанасьева И.А.* В.Е. Маковский и русские писатели XIX века. Неизвестные материалы // *Художественная культура.* 2023. № 2. С. 156–187.
27. *Александров Н.А.* Художественная семья // *Искусство и художественная промышленность.* 1902. № 1. С. 1–34.

28. *Островский А.Н.* Записка об авторских правах драматических писателей // Полное собрание сочинений. Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи. 1849–1886. М.: Художественная литература, 1952. С. 324–325.
29. *Стасов В.В.* Передвижная выставка 1878 года // Избранные сочинения в живопись, скульптура, музыка. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 296–310.
30. *Стасов В.В.* На выставках в Академии и у передвижников // Избранные сочинения в живопись, скульптура, музыка. М.: Искусство, 1952. Т. 3. С. 122–131.
31. *Бенуа А.Н.* Русское искусство XVIII–XIX веков. М.: Яуза, 2005. 544 с.
32. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954. 608 с.
33. *Лотман Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века // Ю.М. Лотман об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 636–645.
34. *Островский А.Н.* Дневники и письма. Театр Островского. М.; Л.: Academia, 1937. 430 с.
35. *Стасов В.В.* Выставки // Избранные сочинения в живопись, скульптура, музыка. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 178–199.

References

1. Dmitrievskiy, V.N. (2007) *Teatr i zriteli. Otechestvennyy teatr v sisteme otnosheniy stseny i publiki: ot istokov do nachala XX veka* [Theater and Spectators. National Theater in the System of Stage and Audience Relations: From the Origins to the Early 20th Century]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
2. Kramskoy, I.I. (1953) *Perepiska I.N. Kramskogo: I.N. Kramskoy i P.M. Tret'yakov, 1869–1887* [Correspondence of I.N. Kramskoy: I.N. Kramskoy and P.M. Tretyakov, 1869–1887]. Moscow: Iskusstvo.
3. Tretyakov, N.N. (1950) *I.M. Pryanishnikov*. Moscow: The Tretyakov State Gallery.
4. Syrkina, F.I. (1975) *Peredvizhniki i teatr* [The Peredvizhniki and the Theater]. In: *Khudozhniki-peredvizhniki* [The Peredvizhniki Artists]. Moscow: Iskusstvo. pp. 173–193.
5. Gilyarovskiy, V.A. (2014) *Moi skitaniya. Lyudi teatra* [My Wanderings. Theater People]. Vol. 1. Moscow: Direkt-Media.
6. Lotman, Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt. pp. 388–400.
7. Sohm, P.L. (1982) Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*. 3. pp. 256–273.
8. Pankratova, E.A. (1997) *Russkaya zhivopis' i teatr: Ocherki* [Russian Painting and Theater: Essays]. St. Petersburg: SPbGTU.
9. Suvorova, L.G. (2015) *Vzaimovliyanie zhivopisi, teatra i povsednevnosti* [The Interinfluence of Painting, Theater, and Everyday Life]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'*. 7-2. pp. 273–276.
10. Nikiforova, L.V. & Vasilieva, A.L. (2018) *Ikonografiya dostoinstva i khoreograficheskie pozy v russkom portrete XVIII veka* [The Iconography of Dignity and Choreographic Poses in the 18th-Century Russian Portrait]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 151. pp. 81–102.
11. Letin, V.A. & Vishchenya, K.S. (2020) *Teatral'nyy diskurs zhivopisi A.P. Losenko* [The Theatrical Discourse of A.P. Losenko's Painting]. *Mir russkogovoryashchikh stran*. 4. pp. 95–114.
12. Karpova, T.L. (2009) *Tvorchestvo G.I. Semiradskogo i iskusstvo pozdnego akademizma* [The Work of G.I. Semiradsky and the Art of Late Academicism]. Art History Dr. Diss.
13. Mutya, N.N. (2014) *Teatral'nost' russkoy salonno-akademicheskoy zhivopisi vtoroy poloviny XIX veka* [The Theatricality of Russian Salon-Academic Painting of the Second Half of the 19th Century]. *Nauchnye trudy. Problemy razvitiya otechestvennogo iskusstva*. 28. pp. 58–67.
14. Konstantinova, A.V. (2015) “Zhivye kartiny”: vizual'nyy teatr dorezhisserskoy epokhi (k istorii russkogo teatra pervoy poloviny XIX v.) [“Living Pictures”: Visual Theater of the Pre-Director Era (On the History of Russian Theater in the First Half of the 19th Century)]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 4. pp. 219–236.
15. Brunson, M. (2016) *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
16. Nesterova, E.V. (2019) *Vladimir Makovskiy*. St. Petersburg: Petroniy.
17. Minchenkov, Ya.D. (2016) *Vospominaniya o peredvizhnikakh* [Memories of the Peredvizhniki]. Moscow; Berlin: Direkt-Media.

18. Makovskiy, S.K. (2000) *Portrety sovremennikov* [Portraits of Contemporaries]. Moscow: XXI vek-Soglasie.
19. Revyakin, A.I. (1962) *Moskva v zhizni i tvorchestve A.N. Ostrovskogo* [Moscow in the Life and Work of A.N. Ostrovsky]. Moscow: Moskovskiy rabochiy.
20. Ostrovskiy, A.N. (1952a) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 12. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 35–36.
21. Vilde, N.E. (1889) Iz moikh zapisok [From My Notes]. *Moskovskiy listok*. 29.
22. Yuzhin, A.I. (1894) 12 sentyabrya [12th September]. *Novosti dnya*. 12th September.
23. Anon. (1894) V.E. Makovskiy i russkiy zhanr [V.E. Makovsky and the Russian Genre]. *Russkoe obozrenie*. VII. pp. 296–310.
24. Afanasieva, I.A. (2023) “Khudozhestvennyy tekst” v proizvedeniyakh V.E. Makovskogo: ritoricheskie figury i vizual'nye tropy [“Artistic Text” in the Works of V.E. Makovsky: Rhetorical Figures and Visual Tropes]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 13(2). pp. 255–272.
25. Breshko-Breshkovskiy, N.N. (1902) *Vladimir Egorovich Makovskiy i ego khudozhestvennaya deyatel'nost'* [Vladimir Yegorovich Makovsky and His Artistic Activity]. St. Petersburg: Ts. Krayz.
26. Afanasieva, I.A. (2023) V.E. Makovskiy i russkie pisateli XIX veka. Neizvestnye materialy [V.E. Makovsky and 19th-Century Russian Writers. Unknown Materials]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 2. pp. 156–187.
27. Aleksandrov, N.A. (1902) Khudozhestvennaya sem'ya [An Artistic Family]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'*. 1. pp. 1–34.
28. Ostrovskiy, A.N. (1952b) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 12. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 324–325.
29. Stasov, V.V. (1952a) *Izbrannye sochineniya v zhivopis', skul'ptura, muzyka* [Selected Works on Painting, Sculpture, Music]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo. pp. 296–310.
30. Stasov, V.V. (1952b) *Izbrannye sochineniya v zhivopis', skul'ptura, muzyka* [Selected Works on Painting, Sculpture, Music]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo. pp. 122–131.
31. Benua, A.N. (2005) *Russkoe iskusstvo XVIII–XIX vekov* [Russian Art of the 18th–19th Centuries]. Moscow: Yauza.
32. Stanislavskiy, K.S. (1954) *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moscow: Iskusstvo.
33. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. pp. 636–645.
34. Ostrovskiy, A.N. (1937) *Dnevnik i pis'ma. Teatr Ostrovskogo* [Diaries and Letters. Ostrovsky's Theater]. Moscow; Leningrad: Academia.
35. Stasov, V.V. (1952c) *Izbrannye sochineniya v zhivopis', skul'ptura, muzyka* [Selected Works on Painting, Sculpture, Music]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo. pp. 178–199.

Сведения об авторе:

Афанасьева И.А. – младший научный сотрудник Лаборатории исследований человеческого потенциала и образования Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: afanaseva-i1@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Afanasyeva I.A. – junior research fellow at the Laboratory for Research on Human Potential and Education at the National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: afanaseva-i1@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.03.2024;
одобрена после рецензирования 29.04.2024; принята к публикации 08.08.2025.
The article was submitted 28.03.2024;
approved after reviewing 29.04.2024; accepted for publication 08.08.2025.*

Научная статья

УДК 792.82.084.4:793.3

doi: 10.17223/22220836/59/12

РАЗВИТИЕ НОВОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗНОСТИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Арина Юрьевна Божко

*Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,
ariadnabozhko@mail.ru*

Аннотация: Актуальность исследования обусловлена необходимостью обращения к современному реалиям балетного искусство, требующим включения спортивных элементов в постановки и не нарушающих специфику жанра. В статье представлена историческая перспектива развития системы образности в сценическом искусстве балета с включением спортивных элементов. Выявляются характеристики концепции театрализованного шоу с элементами спорта, как спектакля-многоголосья различных жанров, которые соединяются в единую композиционную структуру, часто не имеющую литературной и классической ценности. В исследовании показано, как в случае театрализованного представления с элементами спорта команда постановщиков продумывает в первую очередь не столько драматургию, сколько важнейшую последовательность и постепенное усиление тематических конфликтов, создаваемых с помощью спортивной исполнительской экспрессии, жанровых конфликтов, где выход на яркую кульминацию и торжество всех используемых в представлении жанров является важнейшей перспективой и результатом.

Ключевые слова: театр, балет, система образности, сценические искусства, спортивная хореография

Для цитирования: Божко А.Ю. Развитие новой системы образности в сценическом искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 135–147. doi: 10.17223/22220836/59/12

Original article

DEVELOPMENT OF A NEW SYSTEM OF IMAGERY IN THE PERFORMING ARTS

Arina Yu. Bozhko

*Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russian Federation
ariadnabozhko@mail.ru*

Abstract. The relevance of the study is due to the need to address the modern realities of ballet art, requiring the inclusion of sports elements in productions and not violating the genre specifics. The article presents a historical perspective on the development of a imagery system in the ballet performing arts with the sports elements inclusion. The characteristics of the concept of a theatrical show with sports elements are revealed, as a polyphonic performance of various genres, which are combined into a single compositional structure, often without literary and classical value. The study is presenting the way of a theatrical performance with elements of sports, the director's team firstly thinking not as much as all the dramaturgy about. But the most important sequence and gradual strengthening of thematic conflicts created with any help of sports performance expression, genre conflicts, where reaching a bright culmination and triumph of all the genres used in this performance is the most important prospect and result.

Keywords: theater, ballet, system of imagery, performing arts, sports choreography

For citation: Bozhko, A.Yu. (2025) Development of a new system of imagery in the performing arts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 135–147. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/12

Если в театральной драме главным средством выражения является речь, а остальное ей сопутствует, дополняет, то в балете единственным выражением содержания являются движение, мимика, а «речью» служит сам танец – пластические сверхвозможности человеческого тела со всем богатством выразительных средств. «В балете всё не как у нас; всё совсем иное: иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движения, всё, всё иное» [1].

В спортивных видах, которые используются как основные, в зрелищных сюжетных шоу – фигурном катании и художественной гимнастике, по сути, та же самая образная и техническая природа. Это означает, что режиссёры, продумывая и создавая композиционный строй своих замыслов и будущих постановок, учитывают в полной мере включённость всевозможных профессиональных спортивных компетенций исполнителей в самом сложном их проявлении. Таким же образом поступает балетмейстер, который задумывает и ставит свои балеты под конкретных исполнителей, которые не только владеют мастерством, но имеют делать виртуозные трюки и являются новаторами в своём искусстве, осваивают новые движенческие возможности.

В балетное искусство не сразу пришли настоящие законы театра, где образное наполнение требовало дополнения и усиления хореографической школы законами драматического театра. Система К.С. Станиславского медленно, но настойчиво развивалась внутри балетного театра, благодаря режиссёрам-практикам с 30-х гг. XX в. «Нашим хореографам на первых порах недоставало режиссёрских знаний, необходимых для создания новых спектаклей с чёткой драматургией, не хватало умения работать с артистами над ролью... В то время было необходимо вывести классический балет из тупика, помочь ему подняться на новый уровень» [2].

Специалисты, которые занялись этим вопросом, прежде всего старались «бороться» с «отвлечённым классическим танцем», обогащали его пантомимой, помогающей изложить сюжет. По сути, сегодняшние создатели театрально-спортивных шоу занимаются тем же самым, опираясь на опыт предыдущих поколений, которые совершили поистине переворот в хореографии (середина XX в.) и развили до небывалых высот жанр драмбалета – они выводят спортивные компетенции из чистых, отвлечённых элементов в образно-смысловые композиции, применимые к сюжету. Идеальным научным пособием для всех поколений хореографов является творчество Р.В. Захарова – его балеты, его учебные монографии и многочисленные мемуары. Также очень интересны, хоть и спорны, статьи и рецензии И.И. Соллертинского, который всячески анализировал творческий процесс преобразований в балетном театре. Учёный настаивал на том, что классический танец – это не безличный, не бесстильный и не вневременной математический язык, а абсолютно социологический художественный жанр, созданный на стыке придворного и буржуазного театра. Этот исторически верный факт обуславливает временную и эпохальную образную задачу хореографии в целом. Впрочем, И.И. Соллертинский спорил с ролью хореографического театра, как

с крупным культурным явлением, которое влияет на развитие театрального искусства в целом.

«Феодално-придворная концепция театра (балетного. – *Примеч. авт.*) как эффектного, красочного зрелища, лишённого какой бы то ни было серьёзной идейной нагрузки и предназначенного лишь увеселять зритель и демонстрировать пышность и величие режима (в чём заключалась его классовая функция), была дана в балете совершенно неприкрыто. Высшее и последнее выражение она нашла в творчестве М. Петипа» [3].

С утверждением некоего «рудимента» в истории русского культуры и искусства, с вредоносным развенчанием образной сути классического танца «боролись» современники И.И. Соллертинского.

Балет, как и спорт, не может и не должен абстрагироваться от главного и насущного – высочайшей степени виртуозности в движенческой пластике, но сегодня эти культуры в полной мере владеют осмысленным натурализмом, который соединён в действенном сцендвижении на уровне школы. «Танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик – в хореографического актёра» [2].

Внедрение в хореографическую систему основ К.С. Станиславского становится главной задачей Р.В. Захарова, которую он решал с помощью драматических режиссёров и педагогов актёрских школ: А.Д. Попова, Н.М. Горчакова, М.О. Кнебель, С.Э. Радлова, В.С. Соловьёва, П.А. Маркова и других специалистов. Под влиянием системного подхода великого реформатора и систематизатора законов театра К.С. Станиславского у Р.В. Захарова родились и вошли в историю мирового искусства такие драмбалеты, как «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник». Позже у В. Вайнонена рождается и входит в историю «Пламя Парижа» и бессмертный красочно-игровой «Щелкунчик», М.Л. Лавровский создаёт эталонный драмбалет «Ромео и Джульетта». И в каждом новом произведении заметна полная сосредоточенность к каждой детали композиционного строя, помимо самого классического танца. В этой эпохе в балетном театре всё жило и дышало по Станиславскому. Главное – концептуальное и композиционное построение форм спектакля также полностью перестраивалось под новые законы.

«Станиславский учил нас правде – правде понимания авторского замысла, художественного образа спектакля, правде актёрского мастерства, органического сочетания всех компонентов спектакля, в том числе его декоративно-костюмного оформления. Учил умению искать эту правду, и не только искать, но и осуществлять в своих работах. Его метод помогает проникнуть в глубины жизни, где физическое и психологическое в человеке неотделимо. Артисту приходится нередко перевоплощаться в образ, совершенно противоположный его собственному характеру, находить для этого образа черты, не свойственные его индивидуальности. И здесь ему на помощь приходит система» [2].

Система К.С. Станиславского давно и прочно вошла во все актёрские школы, включая хореографическую. Воспитание универсального актёра – веяние сегодняшнего дня – сильнее и серьёзнее нуждается в системе Мастера. Современные артисты любого звена и любой направленности, вырабатывая профессиональный исполнительский автоматизм и скорейшее вживание в

любой образ, не имеют права игнорировать законы К.С. Станиславского, которые вводят их в секреты мастерства лучше и быстрее всего. Реалистические спектакли, отражающие современную правду, различные социальные и политические явления в обществе получались красноречиво правдивыми в плане образности во многом благодаря системе Станиславского, а также дополнительных систем и теорий других талантливых режиссёров-практиков драматического театра. Система создания современных концепций и композиционных решений спектаклей и представлений также видоизменялась во времени под воздействием театральных законов драмы.

Ещё во времена Р.В. Захарова остро встал вопрос – отражает ли современный балет жизнь, как отражает ее драматический театр? Ответ был очевидным: балет – это фантазия, это искусство о красоте, которую танцовщики воплощают искусственно, через пластику тела, поскольку двигаются так, как по природе не положено. Со временем, когда драмбалет набрал свои обороты и успешно развился до эпохи «театра Григоровича», это мнение изменилось до неузнаваемости. Уже никому в голову не приходило «обвинить» балет в искусственности, причём это касалось и авторской концепции балетмейстера, и пронзительно честных сценографических решений С.Б. Вирсаладзе. В этом «театре» зрители искренне плачут и смеются от правды эмоционального накала образов героев, несмотря на средства, которыми балеты Ю.Н. Григоровича решены – чистый классический танец на фоне концептуально-чистой, неперегруженной деталями сценографии.

Сегодня спектакли любого образца, включая новые грандиозные формы театрально-спортивных шоу и праздников, строятся по законам драматургии. Отрыв от теории драматического искусства разрушает замысел и превращает представление из театрального в концертное, что, впрочем, тоже имеет место быть в ряду жанров искусства, упрощая замысел до технической комбинации номеров и фрагментов. В этом случае концепция замысла становится проще.

История развития театральных концепций, как и любая историческая прямая в театральном механизме, не раз «меняла» направленность и стилевые особенности. К примеру, истинный восторг царил в театральной сценографии, когда над спектаклями трудились настоящие гении своего дела – мастера живописи: А.Я. Головин, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, Ф.Ф. Федоровский, В.М. Ходасевич, П.В. Вильямс, В.Ф. Рындин, Е.Г. Чемодуров, А.Д. Арэфьев, С.Б. Вирсаладзе и В.Я. Левенталь. Успех этих спектаклей был колоссальным. Затем, ближе к концу XX в., тенденция оформления спектаклей, как и хореография, приняла странные формы. На сценах стали появляться кубы, пандусы, нелепые лестницы, странные задники и кулисы с условными изображениями и даже просто голые кулисы. Художники превратились в конструкторов, а танцовщики стали всё чаще разделяться на «классиков» и «современников». История крайне циклична, как можно заметить, абсолютно во всём. Р.В. Захаров писал в середине XX в.: «Это какое-то чудовищное заблуждение, причём повторяющее то, что мы пробовали в 20-х годах и давно отбросили как ненужный хлам. Ныне же оно преподносится как „новаторство“. Нельзя забывать, что, в отличие от эстрадной программы, спектакль, будь то драма, опера или балет, – искусство синтетическое и никогда не получится спектакля высокохудожественного, если в

нём будет отсутствовать или представлен в искажённом виде один из его обязательных компонентов» [2].

Далее Р.В. Захаров представляет свою концепцию обязательных компонентов, из которых состоит композиционное построение любого театрального (театрализованного) спектакля. В неё входят: драматургия (сюжет, сценарий, либретто), музыка и текст (комбинации движений, позы и положения, жестикуляция, мимика), рисунок (все перемещения в пространстве сцены, включая сольные и массовые пересечения и связующие моменты), а также всевозможные ракурсы живых участников относительно предметов, декораций и световых решений. Гармоническое соотношение спектаклю придаёт совокупность его частей. Их условно пять:

1. Экспозиция – введение в действие.

2. Завязка – действия артистов в поступательно-нарастающем характере разных рисунков и всё более усложняющемся действии.

3. Развитие действия, которое определено замыслом и драматургией спектакля. Развитие может идти в любом направлении: вверх с накалом, умышленно вниз, с целью накопления средств для последующего «взлёта» вверх. Эту часть можно сравнить с кардиограммой, где темп, ритм, динамика интонации зависят друг от друга и от музыкальной основы.

4. Кульминация как вершина эмоционального действия, которая изначально подготовлена экспозицией, завязкой и развитием действия. Если всё логически построено и отработано в единстве, то кульминацию можно считать удачной и яркой.

5. Развязка, которая подготовлена предыдущими четырьмя частями. Развязка завершает и венчает мысль, мораль и ставит логическую точку в замысле. «Иногда внезапную остановку, обрыв... называют развязкой. Это неверно. Если развязка не подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то... сочинение невозможно считать завершённым» [2].

Все без исключения современные шоу продуманы, систематизированы и созданы по законам композиционного построения спектакля и позиционируются создателями, как спектакли. Сегодня в перечисленных постановках задействовано огромное количество инновационных технологий – цифровых, световых, разного рода спецэффекты. Всё это «работает» строго на пять частей концепции, усиливая, укрупняя и выделяя каждую из частей, но точно соотносясь с порядком их следования.

Редко в канву драматургии вписан конфликт героев. Это необходимо показывать самыми эффектными средствами, включая неожиданные решения, граничащие на жанровых полюсах. «Конфликт – столкновение сторон, мнений, сил, беспорядок, некое разногласие. Конфликт в пьесе и в сценарии – главная сила, пружина, движущая развитие действия; основное средство развития характеров. В выборе конфликта, характере его разрешения и осмысления реализуется позиция, концепция драматурга, художественная идея пьесы или сценария. В пьесе конфликт всегда явно выражен, он очевиден. Конфликт же в театрализации обнаружить сложнее – он может быть выражен имплицитно. Однако его наличие в сценарии – неоспоримо».

К примеру, в «Лебедином озере» Е.В. Плющенко был сделан выбор главных героинь, конфликт которых отражался в динамической разности

прикладных культур: Одеттой была балерина на пуантах – трепетная, нежная и хрупкая, а Одиллией выступала стремительная фигуристка на коньках, выполняющая сложные трюки прыжков и вращений, указывающих на экспрессивность её натуры. Между ними становился Принц, которым выступал спортсмен-фигурист, не менее экспрессивный, нежели сама Одиллия и единственный по своей динамике способный противостоять и защитить Одетту-балерину от колдовской силы и вихревого, «спортивного» напора Чёрного лебедя.

Здесь необходимо отметить на ещё одну особенность композиционной драматургии, которая имеет место в современных спортивно-театрализованных шоу, где построение конфликта производится постановщиками на иных началах, нежели в одножанровом представлении. В многожанровом спектакле конфликт можно показать с помощью принципов масштабности, некоего утрирования, чтобы исчерпать возможности каждого из заявленных жанров. Здесь очень подходит и принцип контраста – резкого и ошеломляющего своим антагонизмом и порой некоторым примитивизмом в выборе образов. Но, как в приведённом выше примере «Лебединого озера» Е. Плющенко, зритель отвечает эмоционально на выбор постановщика, и это – самое главное для успеха шоу.

Такие произведения, как обозначенные в работе «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Щелкунчик» и ряд других, имеющих каноническую классическую основу (классическую – во временном, многократном и многожанровом использовании), – универсальны и рассчитаны на частое использование историческими реалиями, чего не скажешь об их новейших сценариях и либретто – они сиюминутные и нередко однодневные. Этот процесс является нормальным с точки зрения реалий дня сегодняшнего. Завтра будут новые социальные требования, иные общественные события, диктующие вкусы, и, безусловно, ещё более развитые инновационные технологии. Иными словами, формы концепций меняются, а классическая основа останется прежней. В театральном-спортивной сфере, в отличие от настоящего балетного театра, такое развитие нужно считать единственно правильным, так как спорт – это не совсем искусство. Эта сфера развивается по законам театра, что является самым ценным достижением в её развитии и совершенствовании.

Идеи и мысли постановочной команды – это не что иное здесь, как применение спортивных компетенций высшего образца, которые усиливают эффективность представления, привлекают зрительскую аудиторию просмотром невиданных трюков, что отвлекает порой от примитивности сюжетных перипетий. С этой точки зрения спортсмену-исполнителю достаточно привычно вложить свою экспрессию и динамику в качественное исполнение спортивных трюков, что нередко определяет характер художественной образности в контексте сюжета.

Музыкальная основа театрализованного представления и театрального спектакля, в частности балета, – это не одно и то же. Балетная музыкальная основа для обособленного спектакля имеет единую симфоническую основу, пронизывая движущую сюжетную суть мыслью, подстраиваясь под малейшие нюансы рисунков танцовщиков. В опере музыка «идёт» с исполнителем в ногу, красочно выделяя важнейшие вокальные усиления сюжета. В театрализованном шоу музыка имеет концертную функцию, которая

«подстраивается», а не главенствует, окрашивает, а не создаёт шедевр своей художественной сутью. В шоу музыка, безусловно, также «собирается» по законам драматургии, если мы имеем в виду сюжетный спектакль, но имеет вторичную функцию, усиливающую зрительский интерес.

Языком образности в спектаклях со спортивными элементами является, как и в балете, движение (сцендвижение) – единственный действенный функционал исполнителя. Очень подробно объяснял язык сцендвижения в своих мемуарах Р.В. Захаров, приводя различные примеры из известных балетов и своих собственных произведений. Захаров объяснял, как строятся в балетах монологи, диалоги, общение кордебалетных групп, подробно анализировал жесты, мимику, принципы перестроений и рисунков, несущих «разговорный» смысл, становящийся предельно понятным зрителю. В шоу с применением спортивных элементов условные принципы хореографических жестов и положений «работают» недостаточно эффективно в чистом своём воплощении и требуют неперменного усиления и выдвигания на первый план спортивных компетенций. Для спортсмена их «язык тела» – привычные компетенции, исполняемые всю жизнь на гимнастическом ковре или на льду. Именно за это их узнали и полюбили зрители. Эту основу невозможно исключить из театрализованного шоу, и именно на этом «языке» построена композиционная суть (речь) спектакля. «Язык – это средство речи, речь – это цель. Язык – это материал, речь, построенная с его помощью, – смысловая конструкция, в основе которой лежит действенная мысль. Как же можно, берясь за рассуждения о... языке, вовсе не касаться его речи и законов, на основе которых она образовывалась?» [2].

Анализируя нюансы композиции спектакля любого образца, необходимо обосновывать и значение рисунков сцендвижения – перемещения исполнителей, групп исполнителей, взаимодействия их с бутафорией, оборудованием и декорациями. Воображение постановочной команды имеет огромные возможности в случае создания спектакля на льду большого стадиона, где задействовано масштабное количество участников. Р.В. Захаров оставил потомкам уникальные записи предполагаемой «геометрии» рисунков и перестроений, которые необходимо распланировать ещё до момента начала постановочной работы над спектаклем. Учитывая, что перспективные планы исследуемых шоу имеют первостепенную хореографическую основу, схемы Р.В. Захарова имеют огромную ценность для постановщиков сегодняшнего дня.

«Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – всё это мы используем в танцевальном рисунке» [2].

Также Захаров дал уникальные характеристики каждому направлению и рисунку сценической «геометрии»:

– Диагональ лучше всего направляет исполнителя в конечную цель, также диагональное движение имеет огромную движенческую динамичность и стремительность – воздушные трюки и полёты, бег на пуантах, лучший рисунок для вращения. Это всё зависит от замысла сюжета, от стиля и характера сцендвижения.

– Круговое движение – самый древний танцевальный рисунок. Нет ни одной национальной хореографической культуры, в которой не имел бы распространения в танце круга. Захаров писал: «Профессиональное искусство

танца... никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг» [2].

– Все прямые линии имеют бесчисленное количество движенческих нюансировок и правил, и каждый раз их включение обусловлено логикой последующего сцендвижения исполнителей, а также вытекает из предыдущего.

Любой рисунок может подчёркивать своей «геометрией» драматичность ситуации, переживания героев, их радость, их намерения. Это всё должно быть понятным зрителю, несмотря на количество разнообразия рисунков. Постановщики располагают знаниями и навыками усложнять рисунки по правилам дуэтов, трио, квартетов и, конечно, в массовых композициях.

«Зависит это от фантазии и избирательности балетмейстера (постановщика. – *Примеч. авт.*), основанной на содержании задуманного произведения. А фантазия балетмейстера (постановщика. – *Примеч. авт.*) реалистической школы базируется на богатстве музыкального и хореографического фольклора разных эпох и народов, их традиционных фигурах, орнаменте, узорах» [2].

Не менее важны для хорошей композиции знания правил использования ракурсов.

«В народных танцах, на спектаклях классического балета и на концертной эстраде мы часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль, и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих)» [2].

От того, насколько постановщик умеет решать концепцию ракурсов, нередко зависит богатство (или скудость) исполнительского текста и содержательность целого номера в целом. Исполнители при этом должны понимать, что самостоятельное изменение постановочного ракурса влечёт не только искажение графики и текста номера, но и цельного смысла и логики всей театральной композиции. От исполнителей в принципе зависит глобальность воплощаемой концепции, и это – неоспоримый факт.

«Композиция сама по себе, пока она не воплощена артистами, мертва. Мысли, чувства, переживания человека, его действия и поступки, образ, характер оживают лишь в актёрском исполнении, чему всегда предшествует углублённая работа над внутренней формой, рождение которой также есть часть творческого процесса балетмейстера (режиссёра. – *Примеч. авт.*). Мышление хореографическими (художественными, театральными, спортивно-специфическими. – *Примеч. авт.*) образами приводит в конце концов к сочинению ярких, содержательных танцев и спектаклей» [2].

Р.В. Захаров крайне детализированно обосновывает и исполнительские задачи, которые стоят перед артистами с аспекта воплощения замысла и концепции постановщиков. Эти постулаты имеют исключительную ценность из-за исчерпывающей актуальности и сегодня, во времена, когда множество инновационных технологий во многом помогает в создании яркой сценографии и в целом оформлении представлений, влияющих на образ, но никогда не имеют решающего значения в создании формы образа. Это – целиком и полностью задача исполнителя, его внутренняя тяжёлая и длительная работа. Наполнение эмоциональным рядом, озарение живым человеческим светом каждой роли превращает исполнение в чёткую пластическую речь.

Нельзя забывать о таком важном режиссёрском аспекте в вопросе создания концепции, как профессиональная фантазия. Прежде чем она начинает «работать» в сторону концепции, постановочная команда знакомится с полным набором разных исходных материалов и всем тем, что уже имеется в истории постановок на задуманную тему. Необходимо изучить всю вариативную базу для определения собственной концепции, даже если она изначально позиционируется как совершенно противоположное зрелище согласно имеющимся творческим концепциям. Вся подготовительная работа по созданию постановки во всех мельчайших нюансах изначально ведётся в рабочих кабинетах и офисах постановочной команды и лишь затем условно готовую концепцию начинают отрабатывать с исполнителями, создавая композицию. Сегодня в случае создания больших театрализованных представлений и с применением различных движенческих жанров и культур этот вариант работы над созданием концепции остаётся единственно правильным, нежели свободный творческий вариант, когда постановщик приходит к артистам «не готовый», чтобы совместным творчеством добиваться конечного результата своих предполагаемых фантазий. Впрочем, если вернуться к реалиям данного анализа, над постановкой с элементами спорта всегда совместно работают хореографы, спортивные тренеры, знающие специфику своей культуры, и режиссёры, которые чаще всего выполняют функцию совмещения жанров и бережного сохранения композиционного строя законченной постановки. Режиссёр изначально, на этапе замысла озвучивает концептуальные детали и нюансы хореографу и тренеру, которые начинают продумывать специфические варианты наполнения и исполнения жанровых особенностей, постоянно коммуницируя друг с другом и с режиссёром по мере создания композиционного строя искомой пластики. Работа над глубиной внутренней формы начинается совместно после того, как найдены всевозможные внешние формы выражения концепции с точки зрения узкопрофессионального применения навыков танца и спорта.

Можно еще раз обратиться к историческим реалиям, которые, собственно, ведут к необходимости насаждения и внедрения настоящих, серьёзных законов и правил профессиональной театральности в постановочные концепции любого уровня и стилистики спектакля или шоу. Об этом очень много и в разное время рассуждал великий хореограф XX в., основатель лучшего в мире ансамбля народного танца И.А. Моисеев – глубочайший эрудит и настоящий мастер своего дела. И. Моисеев был знаком с К.С. Станиславским и Е.Б. Вахтанговым, следил за творческой и научной работой В.Э. Мейерхольда, который породил в последователях желание создавать «непостижимый расцвет праздничной мощной театральности» [4].

В 20-е гг. XX в. лучше всего просматривалась тенденция – исток идеи театра-праздника, театра-зрелища, театра-феерии, где работали самые яркие выразительные приёмы и средства театральности, которые были созвучны той активной, послереволюционной эпохе. В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов и К.С. Станиславский стояли во главе новейших законов и приёмов театра в целом, а И.А. Моисеев становится продолжателем всех трёх систем в хореографическом жанре, который он собирательно талантливо обогатил подходящими правилами, согласно жанру. К примеру, Моисеев чётко сформулировал и провозгласил задачи своего ансамбля ещё в момент генезиса своего

будущего гениального коллектива: «Создание произведений театрализованных, построенных на фольклорном материале, но предполагающих совершенно точно и логично зафиксированный сюжет, наличие разнообразных человеческих характеров, ставящих перед постановщиком и исполнителями интереснейшие, не только хореографические, но и режиссёрские задачи» [5].

Постановщики начала и середины XX в. очень много экспериментировали в области соединения жанров, стилей и культур, в том числе соединяя балет и спорт. Тот же И.А. Моисеев имел большое количество номеров, посвящённых спортивной тематике, изучая и применяя в движении танцовщика «спортивные» характерные приёмы. А.М. Мессерер тоже «упражнялся» в «спортивных» вариациях. Всё это было нацелено в первую очередь на игру с образом спортсмена, где актёрская игра и «спортивная» пластика соединяются с хореографической интерпретацией.

«Для Моисеева же это была «возможность проверить на практике предположения, касающиеся драматической осмысленности закономерностей танцевального действия» [6].

Сегодняшние постановщики уже имеют крепкую основательную базу, где многократно использованы принципы «обратной» интеграции, где на практике проверены множественные варианты осмысленной закономерности использования спортивных компетенций внутри хореографической концепции. Задачи органического соединения игры, танца и спорта требовали во все времена знаний теории и практики театра, ведь, по сути, истинная театральность – это яркость и выразительность как сценической формы, так и актёрского исполнения. К.С. Станиславский один из первых сделал важное открытие, создавая спектакли, где яркими были обе ипостаси – актёрская игра и режиссёрские приёмы. Именно поэтому в данной статье делается вывод, что сегодняшние театрализованные представления являются прямыми последователями системы Станиславского и работают по её правилам. Мало того, автор полагает, что только эти приёмы системы и должны «работать» в концепциях и композициях современных крупных шоу.

«Режиссёр считал, что нужна известная доля театральности. Надо искусственно подчёркивать сценические приёмы, надо пояснять, показывать их ради большей наглядности» [7].

В понимании театральности Е.Б. Вахтангова и В.Э. Мейерхольда также первостепенными были «чёткость игры, точность рисунка, выразительность каждого движения, его скульптурность, пластическая и графическая завершенность каждого жеста, гротескная острота образа» [7].

Режиссёрские требования основоположников настоящей театральности вполне конкретизированы и сконцентрированы в одном направлении. Сценическая пластическая композиция с элементами хореографии и спорта, имеющая точные сюжетную основу и линии, – тоже искусство точных, выверенных движений, следующих темпо-ритмической структуре музыкального решения, искусство строгих и стройных концептуальных решений, и в этой связи требования чеканности сценического рисунка, чёткости игры, скульптурности являются исходными, определяющими условиями пластического воплощения художественного замысла. Безусловно, важны и широчайшая «стадионная» амплитуда движения спортсменов-артистов, максимально подчеркнутые, спортивно-выверенные ракурсы, позы, жесты, крупно, рельефно

поданные танцевально-спортивные приёмы. Пластическому языку спортивно-танцевальных представлений присущи завершенность, ясность и чёткость выражения, экспрессия интонаций.

И. Моисеев, рассказывая о своих принципах работы с коллективом, словно обуславливал и особую направленность нынешних композиционных идей постановщиков, которые создают современные спортивно-танцевальные театрализованные шоу: «При постановке всегда руководствуюсь следующим: не смиряться со слабым, не развивающим действие рисунком, движением, позой, но, найдя общую канву, вновь вернуться к нему, чтобы в композиции не было пустот, простоя в смысле развития действия. Все композиционные решения должны работать на раскрытие идеи... создавать впечатление сиюминутного чуда рождения танца, как бы на глазах у зрителей» [7].

Каким путём постановщик должен добиваться от исполнителя органики соединения формы, содержания и технического совершенства?

Во-первых, здесь начинает работать профессиональный автоматизм, который подключает свои функции в момент ежедневных, порой изнуряющих репетиций.

Во-вторых, как говорил И. Моисеев, режиссёр «должен умереть в актёре» [7], а значит, на первый план выдвигается задача органического вживания исполнителя в самую суть пластического образа, в ходе которого зарождаются новые эмоционально-психологические нюансировки образного строя сцендвижения, обретаются новые игровые краски и линии взаимоотношений героев, независимо от исполнительского стиля и жанра постановки.

В-третьих, все усилия постановщика направлены на перспективное раскрепощение, на развитие индивидуальности артиста. Чем упорнее и жёстче работает режиссёр с исполнителем над новой постановкой, тем свободнее, гибче, ярче становится индивидуальное актёрское воплощение образных требований.

Во времена новаторских поисков великих режиссёров К.С. Станиславского, Е. Вахтангова и В. Мейерхольда в полный рост выросло понятие гротеска, природу которого подробно не изучали доселе и не имели понятия о его наивысших возможностях в плане законов театральности.

«Гротеск... внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных исчерпывающих элементах – надо ещё сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем» [8].

Что касается профессиональных фигуристов, особенно представителей танцев на льду, – эти спортсмены лучше других владеют многочисленными приёмами гротеска и постоянно используют их в своих «мини-спектаклях» – обязательных и произвольных программах, выявляя и «драматизируя» чувственные образные характеристики людей и животных, демонстрируя различные стихийные явления и события через ледовые прокаты. Владея также бесчисленными оттенками комического (вспоминается величайший дуэт XX в. – Н. Бестемьянова и А. Букин) – от тонкой иронии до злой, беспощадной сатиры, спортсмены-артисты лучше всего справляются с тематикой и замыслом спектакля, и не только через мимику, но и через предельно насы-

щенные и утрированные позы, жесты и рисунки. Принцип гротеска наиболее действенный в исполнительском плане для артистов-спортсменов. Именно гротеском нередко «доносят мысль» исполнители-спортсмены.

Не менее важна для концептуального строя современных театрализаций и особого рода эпизодичность, где миниатюры, сюиты, просцениумы, антре, диалоговые «окна» соединяются в совокупном художественном замысле и не обязательно строго следуют сюжеты.

«Внутренний сценарий каждого эпизода нацелен на раскрытие внутренней «сверхзадачи», составляющей частицу цельного театрализованного полотна» [7].

Из многогранного творчества И.А. Моисеева можно черпать художественные примеры для обоснования эпизодичности и планового отхождения от линии сюжета для более подробного показа того или иного явления.

«Например, в композиции „На катке“ внутренние коллизии взаимоотношений бесшабашной ледовой шпаны контрастируют с романтическим настроением лирического дуэта, сменяемого, в свою очередь, торжественно строгой атмосферой соревнований фигуристов („Пасодобль“). Вспомним, что у Мейерхольда метод... художественного синтезирования также состоит в соединении жанров – от высокой патетики до балаганно-бурлескных мотивов... Моисееву важно правильно расставить „знаки препинания“, чтобы хореографическая речь была логически чёткой, развивала мысль образно и ярко. Стремительный напор кульминационных „пролётов“ точно выверен, подготовлен мягкой пружинистой игрой, грациозностью предыдущих танцевальных фраз» [7].

Завершая исследование, отметим принципы театральности, которые были выведены и выверены крупными деятелями русского театра XX в. и от которых зависит концепция театрального или театрализованного зрелища: гротеск, действенность, контрастность и эпизодичность. Эти принципы есть генезис театральности концепции, а также корреляция драмы, танца и любого третьего культурного стиля.

Список источников

1. Станиславский К.С. Собрание сочинений. М. : Искусство, 1954. Т. 1.
2. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1989.
3. Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября в эпоху военного коммунизма. Ленинград; 1917–1921. ОГИЗ ГИХД, 1933.
4. Зингерман Б.В. Классика и советская режиссура 20-х годов // Театр. 1980. № 8.
5. Моисеев И.А. Поиски, планы, мечты // Дружба народов. 1962. № 2.
6. Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. М. : Искусство, 1968. 81 с.
7. Шамина Л.В. Вперёд, со Станиславским! Теория и практика // Советский балет. 1991. № 5.
8. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма // Искусство. 1953. 783 с.

References

1. Stanislavskiy, K.S. (1954) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
2. Zakharov, R.V. (1989) *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composing a Dance: Pages of Pedagogical Experience]. Moscow: Iskusstvo.

3. Sollertinskiy, I.I. (1933) Muzykal'nyy teatr na poroge Oktyabrya i problema operno-baletnogo naslediya v epokhu voennogo kommunizma [The Musical Theatre on the Eve of October and the Problem of the Opera and Ballet Heritage in the Era of War Communism]. In: *Istoriya sovetskogo teatra* [History of the Soviet Theatre]. Vol. 1. Leningrad: OGIZ GIKhD.

4. Zingerman, B.V. (1980) Klassika i sovetskaya rezhissura 20-kh godov [The Classics and Soviet Directing of the 1920s]. *Teatr*. 8.

5. Moiseev, I.A. (1962) Poiski, plany, mechy [Searches, Plans, Dreams]. *Druzhba narodov*. 2.

6. Lutsкая, E.L. (1968) *Zhizn' v tantse* [A Life in Dance]. Moscow: Iskusstvo.

7. Shamina, L.V. (1991) Vpered, so Stanislavskim! Teoriya i praktika [Forward, with Stanislavsky! Theory and Practice]. *Sovetskiy balet*. 5.

8. Stanislavskiy, K.S. (1953) *Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma* [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow: Iskusstvo.

Сведения об авторе:

Божко А.Ю. – аспирантка Московской государственной академии хореографии, специальности 5.10.3 – театральное искусство (история и теория балета) (Москва, Россия). E-mail: ariadnabozhko@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Bozhko A.Yu. – postgraduate student at The Moscow State academy of choreography, specialty 5.10.3 – Theatre Art (History and Theory of ballet) (Moscow, Russian Federation). E-mail: ariadnabozhko@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.05.2025;

одобрена после рецензирования 01.06.2025; принята к публикации 08.08.2025.

The article was submitted 19.05.2025;

approved after reviewing 01.06.2025; accepted for publication 08.08.2025.

Научная статья

УДК 75.03

doi: 10.17223/22220836/59/13

РАБОТА С ПЕРСПЕКТИВОЙ В «ПОРТРЕТЕ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» А. ГОЛЬБЕЙНА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ НАЧАЛА XVI ВЕКА

Софья Михайловна Боровикова

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
borsony559@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу перспективных построений в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна. Особенности использования перспективы в портрете сопоставлены с общепринятыми практиками XVI в. и наследием художников семьи Гольбейн. Реконструированы перспективные построения, установлено, как формы, изображённые художником, соотносятся с принципами линейной перспективы. Сделаны предположения о причинах выявленных несоответствий, указаны неточности, не совместимые со знанием теории перспективы.

Ключевые слова: Амброзиус Гольбейн, Ганс Гольбейн, XVI в., линейная перспектива, портрет

Для цитирования: Боровикова С.М. Работа с перспективой в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна в контексте искусства Северной Европы начала XVI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 148–158. doi: 10.17223/22220836/59/13

Original article

LINEAR PERSPECTIVE IN THE “PORTRAIT OF A YOUNG MAN” BY AMBROSIUS HOLBEIN IN THE CONTEXT OF THE NORTHERN EUROPEAN ART OF THE XVIth CENTURY

Sofia M. Borovikova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,
borsony559@gmail.com*

Abstract. The paper analyses the perspective in the “Portrait of a young man” by A. Holbein. It looks into the approaches to perspective and the artistic style, formed by the former, outside Italy.

The method of the perspective drawing reconstruction is employed. The resulting image is assessed according to the laws of geometry.

The analysis reveals several specific features of the painting. The artist has no aim to create the logical unified space according to the rules of linear perspective. Orthogonals don't converge to a single vanishing point, several horizon lines are used for the depiction of the objects. This indicates that the artist has no knowledge of the perspective theory while being successful in imitating images based on it. Frontal ribs of all the rectangular shapes are parallel to the picture plane. The feature that can be seen in many works of art of the period shows that the restrictions of the linear perspective dictates the composition of paintings even when it was used as a style only.

The paper also explores the incorrect depiction of circles in perspective by A. Holbein and the fact that the figure does not match the architectural background in terms of foreshortening and position in space.

The design used for the rendering of the arch is analysed in a special section of the paper. It is pointed out that the design is identical to that used by Hans Holbein in the Portrait of Jakob Meyer and his wife. The comparison of the portraits undertaken shows that both artists knew some techniques of perspective drawing, but did not understand that perspective is a type of central projection.

The study concludes that, firstly, the "Portrait of a young man" by A. Holbein is a typical example of how the XVth century Northern European artists worked with perspective. The space in the picture isn't depicted according to its rules, the image is stylised so as to look like paintings made according to those rules. The paper highlights that the one point perspective was the only kind known to the artists of the epoch, consequently, they used it as a model for stylization even when they did not produce the correct geometry. Secondly, it is almost evident that the members of Holbein's workshop were not familiar with the scientific theory behind the perspective drawing. That, among other things, indicates that the usage of optical implements for the creation of anamorphosis by Hans Holbein is highly probable.

Keywords: Ambrosius Holbein, Hans Holbein, 16th century, linear perspective, portrait

For citation: Borovikova, S.M. (2025) Linear perspective in the "Portrait of a young man" by Ambrosius Holbein in the context of the Northern European art of the XVth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 148–158. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/13

При анализе произведений Северного Возрождения метод соотнесения особенностей конкретного памятника с общекультурным контекстом эпохи крайне продуктивен. В настоящем исследовании он применён к «Портрету молодого человека» 1518 г. кисти Амброзиуса Гольбейна из собрания Государственного Эрмитажа. Акцент сделан на сопоставлении особенностей приёмов работы с перспективой в портрете с практиками, распространёнными среди живописцев того времени, и наследием Гольбейнов.

Начало XVI в. – период фундаментальных перемен во всех сферах жизни общества. Искусство не исключение. Экономические перемены привели к смене социального состава заказчиков, а соответственно, и схемы работы с ними. Реформация кардинально изменила набор пользующихся спросом сюжетов и типов изображений [1]. Изменения в интеллектуальной жизни, зарождение научного мировоззрения, смена основных философских установок поменяли требования к смысловому и символическому содержанию изображения [2. P. 625–655]. Обострившаяся конкурентная борьба сделала для художника внедрение инноваций не вопросом личного выбора, а условием выживания.

Одна из основных инноваций времени – линейная перспектива. Методы работы с ней стали одновременно и технической основой, и индикатором изменений в искусстве рассматриваемого периода. Изображения, визуально схожие с построенными по законам линейной перспективы, демонстрировали принадлежность их заказчика к интеллектуальной элите или желание к ней принадлежать. Умение создавать подобные изображения давало автору конкурентное преимущество – независимо от того, на какие сюжеты был спрос на тот момент.

Следствием этого стала мода на ярко выраженные перспективные эффекты, поддерживаемая как патронами, так и исполнителями [2. P. 651]. Кульминация этой тенденции – расцвет анаморфоза как демонстрации виртуозного владения передовыми знаниями и новейшими техниками. Он произойдёт позже, но отдельные примеры анаморфических изображений уже встречаются [3. P. 12]. Растущий спрос, с одной стороны, усиливает интерес к

теории за пределами Италии, где она была разработана, а с другой – порождает методы создания эффектов без понимания их логики: использование образцов и оптических приспособлений.

Методы работы с перспективой художников неитальянского происхождения представляют особый интерес, так как для них на определенном этапе линейная перспектива была явлением чужеродным, в какой-то степени вступающим в конфликт с местной художественной практикой. Каждый художник искал свой способ преодоления этого конфликта, что приводило к появлению большого разнообразия технических приёмов и визуально-пластических эффектов [2. Р. 651].

Одним из наиболее показательных примеров в этом отношении является наследие Гольбейнов. Во-первых, его анализ позволяет проследить переход от средневекового метода работы с плоскостью картины, при котором перед автором не стоит задача построения логически обоснованной иллюзии единого трёхмерного пространства на двумерном носителе, к работе со сложными перспективными эффектами.

Во-вторых, спорность вопроса о том, стала ли перспектива для художников династии Гольбейн основой построения пространства картины или осталась декоративным приёмом, характерна для искусства этого периода и региона.

Как говорилось выше в настоящей статье, эта проблематика раскрыта посредством анализа в современном ему культурном контексте «Портрета молодого человека» кисти Амброзиуса Гольбейна из собрания Государственного Эрмитажа.

Картина выбрана в качестве объекта исследования по ряду причин. Во-первых, она является ключевой в творчестве художника, и её анализ крайне важен для осмысления его наследия. Это одна из последних и лучших по качеству исполнения работ. Портрет считается единственным подписанным живописным произведением Амброзиуса [4], хотя и не все специалисты оценивают атрибуцию как бесспорную, указывая на то, что подпись представляет собой монограмму [5. Р. 71–80].

Во-вторых, исследование важно в контексте изучения наследия династии Гольбейнов, в частности, в связи с вопросом о методе создания анаморфического изображения черепа на переднем плане в картине Ганса Гольбейна-младшего «Послы». К тому же особенности работы с перспективой каждого из художников семьи могут стать критерием для атрибуции тех работ, чьё авторство до сих пор остаётся спорным и которые поочередно приписывают каждому из Гольбейнов или определяются как продукция мастерской [5. Р. 64].

Несмотря на высокую значимость, картина недостаточно изучена. Исследований, специально посвященных перспективным построениям в портрете, на настоящий момент нет.

Базу для данного исследования составили два типа работ. Первые – содержат анализ произведений Амброзиуса Гольбейна. Среди них следует отметить диссертацию «Художники семьи Гольбейнов» [6] Дарьи Волосовой и её статью «В тени младшего брата» [4]. Хотя автор делает акцент на проблеме установления личности портретируемого, в работах содержится наиболее полная на сегодняшний момент информация о портрете: его стилистические особенности, провенанс и история создания.

Из монографий, посвященных семье Гольбейнов и описывающих наследие Амброзиуса Гольбейна в контексте династии, нужно упомянуть следующие книги: Й. Сандера [5], где некоторое внимание уделено проблеме атрибуции портрета, К. Мюллера [7], содержащую краткий, но информативный анализ произведения, в том числе разбор использованных в нём заимствований, и «Ганс Гольбейн. Портрет неизвестного» Д. Вилсона [8]. Последняя работа является скорее научно-популярной и содержит не вполне обоснованные гипотезы, но её автор приводит много ценных сведений относительно биографии Амброзиуса и даёт ссылки на первоисточники, эрмитажный портрет он не рассматривает.

Второй тип использованной литературы – исследования развития перспективы как области знаний. Этот вопрос хорошо изучен во всех аспектах, от философско-социальных до технических и узкоспециальных. основополагающими монографиями в данной области можно назвать труды Панофски [9] для западной традиции и исследования Раушенбаха [10] для отечественной. При всей спорности собственных теорий авторы дают исчерпывающий анализ перспективы как социально-культурного феномена и системы технических приёмов. Из более узкоспециальных можно выделить работу «Перспектива как инструмент геометрии, создавший Ренессанс» Кристофера Тилера [11], где подробно рассмотрены этапы становления этой области знания и указано в том числе, какие схемы построения были характерны для времени создания исследуемого нами портрета, а также работу о соотношении развития геометрии как науки и практических задач ремесленников того периода Сибиллы Глук [12].

Даже если не касаться его высокой эстетической ценности, портрет представляет особый интерес для анализа, так как содержит хорошо проработанный архитектурный фон, редкий для портретного жанра даже в итальянском искусстве. Пейзаж разделён на несколько планов, на каждом присутствуют архитектурные сооружения: на переднем плане мы видим колонну, на втором – арку, третий план занимает палаццо, и на дальнем плане художник изображает замок. Большое количество архитектурных деталей позволяет с достаточной точностью установить, какие перспективные построения были использованы и были ли. Голова модели проработана реалистично и подробно, что даёт возможность судить о ракурсе.

В ходе исследования проведена реконструкция перспективных построений с целью установить, как изображённые художником формы соотносятся с принципами линейной перспективы (рис. 1). Важной частью работы была интерпретация найденных несоответствий с учётом уровня развития данной области знаний в период создания портрета; степени доступности этих знаний; задач, поставленных перед собой художником, и требований заказчика к нему.

Реконструкция построений показывает, что художник не пытается создать единое, внутренне непротиворечивое пространство, выстроенное по законам перспективы, что подтверждают несоответствия, описанные ниже.

Параллельные прямые, удаляющиеся от нас, не сходятся в одной точке. Арка и палаццо расположены фронтально, их боковые стены параллельны друг другу, и горизонтальные прямые, находящиеся в плоскости этих стен и параллельные им, должны иметь общую точку схода. Но на картине у них точки схода разные.

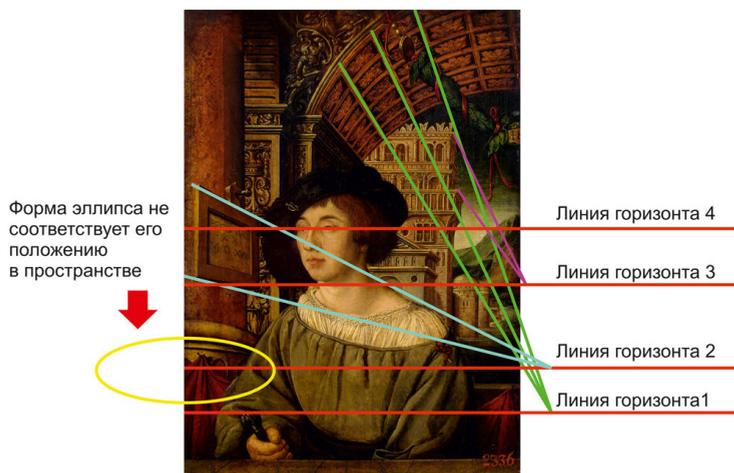


Рис. 1. Перспективные построения в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна

Fig. 1. Perspective in the "portrait of a young man" by A. Holbein

Рассмотрим подробно один из примеров такого несоответствия. Боковые стороны кессонов потолка арки горизонтальны, параллельны друг другу и перпендикулярны фасаду арки. Фасад арки параллелен картинной плоскости, соответственно, рёбра кессонов, перпендикулярные фасаду, перпендикулярны и картинной плоскости. Теперь найдем ещё одну группу прямых, перпендикулярных картинной плоскости.

Можно взять боковые горизонтальные части фризов палатцо на третьем плане. Его фасад также параллелен картинной плоскости, значит, эти элементы перпендикулярны ей. Прямые обеих групп горизонтальны и перпендикулярны картинной плоскости, а значит, параллельны друг другу и, в соответствии с правилами перспективы, должны иметь одну точку схода [9. Р. 18–19]. Но, построив точки схода на картине, мы увидим, что у каждой из групп прямых точка схода своя.

Второе несоответствие – объекты изображены с привязкой к нескольким возможным линиям горизонта. В некоторых случаях это можно объяснить тем, что художник передавал рельеф местности, и точки схода горизонтальных прямых, удаляющихся от нас, не лежат на линии горизонта. Но далеко не для всех форм такое объяснение возможно. Например, на колонне, на первом плане, висит табличка. Судя по вертикальным рёбрам, висит она ровно, но, если восстановить построения, табличка и колонна, на которой она висит, изображены исходя из разных линий горизонта. Это возможно, если табличка не прямоугольная, но вряд ли таков был замысел художника.

Нарушение правил в данном случае не упрощает, а усложняет построения, т.е. с определенностью указывает на незнание основного правила линейной перспективы при том, что автор картины представляет, как должно выглядеть изображение объекта в перспективе, и достаточно точно имитирует его для отдельных элементов.

Такой подход характерен для искусства за пределами Италии. Вероятная причина в том, что в этом регионе о перспективе узнавали либо по работам, сделанным с её применением, либо по устным изложениям [13. С. 71–86]. Теоретические тексты были малочисленны, сложны и не имели широкого

распространения. Основополагающий труд Дюрера о принципах перспективы на момент создания портрета ещё не написан [12]. Ряд исследователей высказывает предположение о философско-религиозной подоплёке этого явления [9], но этот аспект не является темой данного исследования. В результате в искусстве Европы появился огромный пласт работ с перспективными эффектами, но с противоречиями базовым правилам, в том числе с изображением абсурдных объектов. Последние особенно часто можно увидеть в гравюре и книжной иллюстрации, например, в трактате по астрономии, напечатанном в Венеции в 1515 г. (*Albumasar De magnis coniunctionibus et annorum revolutionibus ac eorum profectionibus octo continens tractatus*), из собрания Британского музея. Примеры грубых ошибок есть и у итальянских художников второго ряда, и у мастеров декоративно-прикладного искусства. Например, в чаше с изображением Христа, восставшего из гроба, на картине из коллекции Британского музея мы видим обратную перспективу, не говоря уже о мастерах круга Амброзиуса Гольбейна: достаточно посмотреть на «Несение креста» Ганса Хербста (Hans Herbst), в чьей мастерской он работал.

Следующая важная особенность «Портрета молодого человека» состоит в том, что фасады всех зданий параллельны картинной плоскости, как и передние стороны всех объектов в форме прямоугольного параллелепипеда, даже в тех ситуациях, когда это снижает пластический эффект, как, например, с табличкой, висящей на колонне первого плана. Эта казалась бы незначительная закономерность говорит о многом и относительно методов Амброзиуса, и о процессах в искусстве его эпохи.

Дело в том, что под перспективой в Италии в этот период понимается только одна схема построений – перспектива с одной точкой схода. Она подразумевала, что объекты жёстко привязываются к сетке вспомогательных линий, состоящей из прямых, перпендикулярных картинной плоскости, и прямых, параллельных ей. Для построения такой сетки существовали хорошо разработанные и описанные приёмы и даже инструменты [11]. Соответственно, большинство объектов располагали под одним углом к картинной плоскости с передней стороной, параллельно ей. Схема с двумя точками схода и осознание гибкости системы как таковой придут гораздо позднее. Поэтому в работах данного периода итальянцы старательно избегают объектов, изображённых под разными углами к картинной плоскости, а если их изображают, то на глаз. В результате часто точки схода для них не соответствуют общей логике построений [11]. Наиболее известный пример тому – «Афинская школа» Рафаэля.

Те из художников Севера, кто перенимал перспективу как декоративный прием, не могли не обратить внимание на такую характерную особенность, как параллельное расположение фасадов. И повторили ограничение, не используя саму систему, его налагающую.

Нужно отметить, что стратегия использования внешних эффектов без изучения основы в тот период не была очевидно проигрышной. Приёмы перспективных построений, использовавшиеся в начале XVI в., накладывали на художника ряд ограничений, таких как выбор расположения объектов и точки зрения [11], давали сильные искажения по краям изображения [10. С. 4], что могло снизить пластическую выразительность композиции. При этом использование перспективных построений в ряде случаев увеличивало трудоза-

траты, по крайней мере на начальном этапе поиска информации и изучения теории. Поэтому углубляться в эту область знаний было не всегда и не для всех целесообразно. Тем более, что большинство заказчиков имели весьма смутное представление о сути вопроса.

Отдельно следует рассмотреть особенности изображения окружности в перспективе на полотне Амброзиуса Гольбейна. Формы эллипсов, образуемых декоративными элементами колонны на первом плане, не соответствуют их положению в пространстве. Они выглядят так, как будто художник смотрит на них сильно снизу, тогда как на парапет, который находится практически под ними, художник смотрит сверху. Если восстановить построение, очевидно, что эта часть колонны не могла быть построена с опорой ни на одну из линий горизонта, использованных в картине.

Явное несоответствие эллипсов принципам линейной перспективы очень характерно для искусства начала XVI в. и ранее. С достаточной долей вероятности можно утверждать, что в этот период криволинейные фигуры не рассматривались как объекты, к которым применимы перспективные построения, и тем более ещё не было сформулировано общепринятое допущение о том, что эллипс, лежащий в горизонтальной плоскости, изображается всегда симметричным. Поэтому даже в работах таких крупных мастеров, как Альбрехт Дюрер, уделявших особое внимание изучению перспективы, эллипсы изображены крайне неточно. Как пример назовём «Тайную вечерю» из серии «Большие страсти» 1510 г. (отпечаток из собрания ГМИИ им. Пушкина 1511 г.). Множество неточностей такого рода можно найти в работах художников семьи Гольбейн, в том числе и в картинах Ганса Гольбейна-младшего. Так, в двойном портрете Я. Мейера и его жены (рис. 2) мы видим схожие неточности в изображении практически идентичных эрмитажному портрету молодого человека элементов архитектуры, что можно считать ещё одним косвенным доказательством верной атрибуции последнего. Даже в картине «Послы», где присутствует такой сложный эффект, основанный на законах перспективы, как анаморфическое изображение, один из эллипсов в орнаменте пола изображен крайне неточно.



Рис. 2. Перспективные построения в парном портрете Я. Мейера и его жены работы Г. Гольбейна

Fig. 2. Perspective in the portrait of Dorothea Kannengießler by H. Holbein

Не менее интересный аспект в анализе пространства картины Амброзиуса Гольбейна – соподчинение фигуры и фона, тесно связанное с весьма вероятным использованием образцов для создания последнего. Лицо портретируемого изображено не в ракурсе. То есть глаза художника, а соответственно, и линия горизонта находились примерно на уровне глаз портретируемого. Иначе художник видел бы нижнюю плоскость подбородка и носа, а плечевой пояс был бы в другом развороте. Но на колонну на первом плане живописец смотрит снизу. Объяснять это несоответствие недостатком знаний или отсутствием задачи создания единого пространства, построенного по логическим принципам, было бы упрощением. В этом случае наиболее вероятное объяснение – корректировка пространственной логики взаимодействия форм в целях создания требуемого визуального эффекта. Портреты, выполненные в ракурсе, крайне редки для художников круга А. Гольбейна. Искажения форм, неизбежные при таком изображении, были не эстетичны в глазах художника и неприемлемы для заказчика, желавшего получить вполне определенный тип портрета и быть узнаваемым на изображении. Подтверждением сознательного выбора ракурса модели служит и тот факт, что во многих работах, выполненных мастерской Гольбейнов, ракурсы фигур соответствуют архитектуре, даже если она изображена снизу. Примером могут служить росписи фасадов в Люцерне.

Фон же неизменен в соответствии с ракурсом модели, так как, вероятнее всего, сделан с образцов, перерабатывать которые было лишней работой, учитывая, что задачи создать единое пространство не стояло. По линиям построения можно предположить, что использовано по крайней мере четыре образца (для колонны, для арки, для палатки, для замка), так как каждый из этих фрагментов, несмотря на отдельные неточности, внутренне непротиворечив с точки зрения перспективы.

Образец, использованный для арки, представляет особый интерес. Арка с таким же архитектурным декором и практически с той же точки зрения изображена на парном портрете Якоба Мейера и его супруги 1516 г. работы Ганса Гольбейна [7. Р. 192]. Поскольку декор арки достаточно сложный и характерный, можно утверждать, что для обоих портретов использован один образец, бывший в ходу в мастерской Гольбейнов. Мотив арки не был широко распространен в портретах того периода, тем более маловероятно, что два не связанных друг с другом художника использовали в портретах арку с одинаковым декором и практически в одном ракурсе. Так что использование этого мотива в портрете может служить ещё одним подтверждением верности атрибуции полотна. Но важнее другое. Ракурс арки слегка изменён, следовательно, по крайней мере один из братьев не переносил изображение механически, а значит, владел приёмами перспективных построений, необходимыми для создания такого сложного архитектурного мотива. В чём могут возникнуть сомнения, если проанализировать работы братьев этого периода – например, вывеску для школьного учителя из Базельского музея, где художник не выполняет, а имитирует перспективные построения, что усложняет его работу, а не наоборот. Но так как в обеих работах перспективные построения кессонного потолка арки не соподчинены положению в пространстве остальных элементов архитектуры, оба художника не понимали базовой теории перспективы как центральной проекции, хотя по крайней мере один из

них владел некоторыми техническими приемами её построения. В работе Ганса это особенно бросается в глаза, так как противоречие обнаруживается между элементами одной конструкции, причём в наиболее простой её части: все параллельные прямые в изображении декора потолка имеют одну точку схода, но для верхнего края стены, на которой стоят колонны, поддерживающие арку, точка схода другая, хотя этот элемент явно образован прямой, параллельной им, что заставляет предположить, что декор делался с одного образца, а остальные части постройки – с другого. Построить из двух фрагментов единую структуру по законам линейной перспективы художник не смог или не захотел.

Данный вывод важен и для решения проблемы метода создания анаморфического черепа в картине Ганса Гольбейна «Послы». Одни специалисты считают, что его нарисовал сам мастер, используя геометрические построения [14], другие – что он использовал технические приспособления [3. Р. 104]. Третьи утверждают, что в создании этой оптической иллюзии принимал участие кто-то из ученых [15], в частности, называют придворного астронома Николаса Крацера (Nikolaus Kratzer) [15. Р. 408]. К сожалению, ни техническая экспертиза, ни изучение архивных документов не дают нам убедительных аргументов в пользу той или иной теории [16]. Анализ методов работы с образцами в эрмитажной картине Амброзиуса Гольбейна, в портрете Мейера и его супруги (Ганса Гольбейна) с очевидностью показывает, что по крайней мере на момент создания этих произведений Ганс Гольбейн не владел знаниями, необходимыми для создания анаморфоза с помощью геометрических построений, что является аргументом использования технических средств при его создании. Такие же говорящие примеры можно найти и в творчестве Амброзиуса.

К сожалению, без технического анализа мы мало что можем утверждать со стопроцентной уверенностью. Поскольку он не проводился, невозможно сказать, не являются ли некоторые ошибки результатом позднейших записей; какие методы нанесения рисунка на основу применены и, соответственно, могли ли быть использованы оптические приборы или другие технические приспособления. Также технический анализ мог бы подтвердить количество использованных образцов и прояснить вопрос, принимали ли ассистенты участие в создании портрета.

Подводя итоги, можно с уверенностью утверждать, что «Портрет молодого человека» Амброзиуса Гольбейна представляет собой характерный образец методов работы с перспективой художников Северной Европы того периода. При его создании мастер использует перспективу как декоративный прием, а не как технику построения на плоскости иллюзии единого трёхмерного пространства и внутренне непротиворечивых объектов в нём. Можно сказать, что в работе создана не иллюзия пространства, а иллюзия перспективных построений внутренне логичного пространства. Примечательно, что под перспективными построениями понимается схема с одной точкой схода, которая и имитируется.

Фигура и фон создаются отдельно, для последнего активно используются образцы, согласуемые пластически и, как правило, по масштабу, но не по построению формы в пространстве. Такие особенности метода художника указывают на то, что глубокое понимание теории перспективы не было харак-

терно для практик мастерской Гольбейнов. Это, помимо прочего, свидетельствует о высокой вероятности применения оптических приспособлений для создания анаморфического изображения черепа в работе Ганса Гольбейна-младшего «Послы».

Список источников

1. *Окрошидзе Л.Г.* Истоки развития портретной миниатюры в Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 3-1. С. 141–150.
2. *Janson H.W., Davies P.J.* Janson's History of Art: The Western Tradition (8th Edition). 2007. 1184 P.
3. *Baltrušaitis J.* Anamorphic Art. London : Chadwyck-Healey, 1977. 192 p.
4. *Волосова Д.В.* В тени младшего брата: творчество Амброзиуса Гольбейна // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 692–702.
5. *Sander J. Holbein H. Hans Holbein d. J.: Tafelmaler in Basel; 1515–1532.* München : Hirmer, 2005. 504 p.
6. *Истомина Н.А., Волосова Д.В.* Художники семьи Гольбейнов : дис. на соискание степени магистра. 2017.
7. *Müller C.* Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532. Munich : Prestel, 2006. 526 p.
8. *Wilson D.* Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man. London : Pimlico, 2006. 320 p.
9. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form. New York : Zone Books, 1991. 196 p.
10. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М. : Наука, 1986. 254 с.
11. *Tyler C.W.* Perspective as a Geometric tool that Launched the Renaissance // Human Vision and Electronic Imaging. 2000. Vol. 3959. P. 492–497.
12. *Gluch S.* The Craft's Use of Geometry in 16 th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after // Anistoriton Journal. 2007. Vol. 10, № 3. P. 1–16.
13. *Бразина Л.М.* Культурные связи в Европе эпохи Возрождения. М. : Наука, 2010. 231 с.
14. *Samuel E.R.* Death in the Glass-a New View of Holbein's 'Ambassadors' // Burlington Magazine. 1963, Oct 1. № 105 (727). P. 436–441.
15. *Michael E.* Hans Holbein the Younger. A Guide to Research. London : Routledge, 1997. 318 p.
16. *Foister S., Holbein H., Batchelor T.* Holbein in England. London : Harry N. Abrams, 2006. 270 p.

References

1. Okroshidze, L.G. (2021) Istoki razvitiya portretnoy miniatyury v Anglii [The Origins of the Development of Portrait Miniature in England]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova*. 3-1. pp. 141–150.
2. Janson, H.W. & Davies, P.J. (2007) *Janson's History of Art: The Western Tradition*. 8th ed. Pearson.
3. Baltrušaitis, J. (1977) *Anamorphic Art*. London: Chadwyck-Healey.
4. Volosova, D.V. (2019) V teni mladshogo brata: tvorchestvo Ambroziusa Gol'beyna [In the Shadow of the Younger Brother: The Work of Ambrosius Holbei]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. 9. pp. 692–702
5. Sander, J. & Holbein, H. (2005) *Hans Holbein d. J.: Tafelmaler in Basel; 1515–1532*. München: Hirmer.
6. Istomina, N.A. & Volosova, D.V. (2017) *Khudozhniki sem'i Gol'beynov* [Artists of the Holbein Family]. Master's Diss.
7. Müller, C. (2006) *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532*. Munich: Prestel.
8. Wilson, D. (2006) *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*. London: Pimlico.
9. Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
10. Raushenbakh, B.V. (1986) *Sistemy perspektivy v izobrazitel'nom iskusstve. Obshchaya teoriya perspektivy* [Perspective Systems in Visual Art. A General Theory of Perspective]. Moscow: Nauka.

11. Tyler, C.W. (2000) Perspective as a Geometric tool that Launched the Renaissance. *Human Vision and Electronic Imaging*. 3959. pp. 492–497.
12. Gluch, S. (2007) The Craft's Use of Geometry in 16 th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after. *Anistoriton Journal*. 10(3). pp. 1–16.
13. Bragina, L.M. (2010) *Kul'turnye svyazi v Evrope epokhi Vozrozhdeniya* [Cultural Connections in Renaissance Europe]. Moscow: Nauka.
14. Samuel, E.R. (1963) Death in the Glass-a New View of Holbein's 'Ambassadors'. *Burlington Magazine*. 105(727). pp. 436–441.
15. Michael, E. (1997) *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research*. London: Routledge.
16. Foister, S., Holbein, H. & Batchelor, T. (2006) *Holbein in England*. London: Harry N. Abrams.

Сведения об авторе:

Боровикова С.М. – соискатель кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: borsony559@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Borovikova S.M. – Applicant, Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: borsony559@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.02.2024;
одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 13.08.2025.
The article was submitted 20.02.2024;
approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 13.08.2025.*

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/22220836/59/14

МОДЕЛЬ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

Светлана Николаевна Лосева

*Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия;
Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия;
Сибирский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Новосибирск, Россия, Loseva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1114-4814>*

Аннотация. В статье обсуждается проблема формирования модели синестетичности в структуре музыкальной одаренности. Анализируются различные подходы в исследовании музыкальной одаренности как психологического феномена. Опираясь на подход, заложенный отечественными психологами в исследовании личностных особенностей и культурно-деятельностном осмыслении строения функционирования феномена одаренности и ее компонентов, излагается авторский подход к процессу интеграции синестетичности в организацию структурных компонентов музыкальной одаренности и их взаимосвязей.

Ключевые слова: синестетичность, музыкальная одаренность, музыкальность, аналитический слух, интонационный слух

Для цитирования: Лосева С.Н. Модель синестетичности в структуре музыкальной одаренности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 159–166. doi: 10.17223/22220836/59/14

Original article

MODEL OF SYNAESTHETICITY IN THE STRUCTURE OF MUSICAL GIFTEDNESS

Svetlana N. Loseva

*Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation;
Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation;
Siberian Institute of Management – branch of Russian Academy of National Economy and Public
Administration under the President of the Russian Federation, Novosibirsk, Russian Federation,
Loseva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1114-4814>*

Abstract. The problem of forming a model of synestheticity in the structure of musical talent is discussed. Various approaches in the study of musical talent as a psychological phenomenon are analyzed. Based on the approach laid down by domestic psychologists in the study of personal characteristics and cultural and activity-based understanding of the structure of the functioning of the phenomenon of giftedness and its components, the author's approach to the process of integrating synestheticity into the organization of the structural components of musical giftedness and their interrelations is outlined.

During the research, the relationship between the structural components of musical talent was analyzed. The discovered growth of relationships between musicality and the structural components of musical talent (spirituality, intelligence and creativity) made it possible to identify the presence of a system-forming feature, which is played by musicality. In the process of research, the process of integration of synaestheticity in the structure of musical talent was established. The features of the relationship between the structural components of

musical talent and the levels of musical text are considered. To describe this interaction in detail, N.P. Kolyadenko's synaesthetic projective model of musical and artistic consciousness was used.

During the research, the following methods of mathematical statistics were used: correlation coefficient by the Spearman rank method; Student's *t*-test for comparison of independent and dependent samples; Mann-Whitney *U* test; Page's *L*-test of tendencies. The work also used research methods that complement the information presented above about the process of the relationship between synestheticity and the structural components of musical talent: comparative typological (which is of great importance in the analysis of manifestations of synestheticity in the structure of musical talent); method of generalization and systematization (in working with sources); musicological methods of genre-style, holistic, intonation analysis of composer texts.

Keywords: synestheticity, musical talent, musicality, analytical ear, intonation ear, spirituality, creativity, intelligence

For citation: Loseva, S.N. (2025) Model of synaestheticity in the structure of musical giftedness. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 159–166. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/14

Анализируя проблему музыкальной одаренности, необходимо обратиться к исследованиям теоретического и эмпирического материала особенностей взаимосвязи специфических свойств, проявлений, уникальных способов выявления и развития данного феномена [1]. Так, начиная свои истоки с давних древних времен, преодолевая тернистый путь непонимания загадочной природы своего существования, музыкальная одаренность проникла в различные слои исследовательской литературы и накопила обширный опыт в различных областях знаний.

Столь интересный подход к изучению музыкальной одаренности в научных областях знания объясняется актуальностью исследования данного феномена. На сегодняшний день можно отметить заинтересованность теоретиков и практиков данной областью познания, но в то же время и необходимо подчеркнуть проблематичность изучения данного направления из-за несогласованности и противоречивости исследователей во взглядах в определении понятий, структурных компонентах и способах развития музыкальной одаренности. Перед современными учеными ставятся различные задачи и вопросы о том, как происходит процесс выявления и развития музыкальной одаренности, какие существуют специфические формы реализации диагностического инструментария, как обеспечивается учебный процесс методической и психолого-педагогической литературой и др. И чтобы ответить на представленные вопросы, в первую очередь необходимо обратиться к анализу литературы и подчеркнуть разноплановость представлений об одаренности, способах ее формирования и становления в различных исторических эпохах, особенностях влияния различных факторов.

Современный подход в исследовании одаренности определяет многомерность понятия музыкальной одаренности и противоречивость в интерпретации составных компонентов феномена, особенностей формирования и их взаимодействия. Анализ фундаментальных источников доказывает, что рассматривая известные модели одаренности западных ученых (Дж. Рензулли, Ф.Ж. Монкс, А. Танненбаум), можно констатировать примитивность и тривиальность в многозначном и многоаспектном подходе изучения одаренности. Упрощая многогранность феномена одаренности, европейские и амери-

канские психологи теряют в своих моделях одаренности очень важный смысл, основную цель психологического исследования. Так, если мы обратимся к многовековому подходу в истории развития психологической науки, начиная с литературы древнегреческих философов Аристотеля, Платона, Демокрита, Гераклита и др. с периода Античности и до осмысления проблемы одарённости современными учеными, то можно проследить устремленность к формированию интереса и многогранной значимости такого понятия, как духовность. И такая тенденция прослеживается целенаправленно в процессе развития психологической науки неслучайно [2]. Так как длительное время на протяжении многих веков такое понимание в психологии накапливалось, исследовалось, анализировалось и обсуждалось учеными и подчёркивалась значимость духовного начала. Можно также подчеркнуть, что, обращаясь к основному содержанию слова «психология», можно найти подтверждение данного утверждения в том, что «психология» в переводе с греческого означает «psyche» – душа и «logos» – учение, а в современном понимании данное представление воплощается в содержании психологической мысли и способов реализации их основных целей в духовном воплощении. Поэтому в нашей работе, опираясь на исторический опыт исследования одаренности в традициях ученых отечественной психологии (Г.И. Россолимо, В.М. Экземплярский, Б.М. Теплов, С.Л. Рубинштейн, Л.С. Выготский, Н.С. Лейтес, А.Г. Асмолов, Д.Б. Богоявленская, Л.И. Ларионова, Д.К. Кирнарская и др.), целесообразно отметить значимость личностного и культурно-исторического подхода в исследовании музыкальной одаренности [3, 4].

Таким образом, рассматривая вопрос об особенностях развития музыкальной одаренности с позиций личностного и культурно-исторического подхода, обратимся к определению одаренности Л.И. Ларионовой о том, что «одаренность – интегральное образование, включающее интеллектуальный компонент, креативность и духовность как высший уровень развития личности, формируется в процессе взаимодействия с социокультурной средой и проявляется в высоких творческих достижениях» [5. С. 77]. Такая точка зрения очень близка в нашем исследовании. Во взятом за основу определении одарённости, предложенном Л.И. Ларионовой, отсутствует компонент мотивации. Однако мотивация не устраняется, а рассматривается как высший уровень личностного развития, определяющий духовное совершенство и индивидуальность. Целенаправленное развитие творческих достижений, сила воли и волевые усилия являются качествами, которые активно участвуют в формировании структурного компонента одаренности – духовности.

Интеграция синестетичности в структуре музыкальной одаренности рассматривалась в научной литературе с позиций симультанного психического образования, сопровождающего все этапы творческого процесса, как «эвристическая модель» (М.Г. Арановский) и как «синестетическая перспективная модель музыкально-художественного сознания» (Н.П. Коляденко), созданная в опоре на карту сознания В. Налимова.

Опираясь на исследования одаренности отечественной школы психологии и поддерживая точку зрения Л.И. Ларионовой о выборе духовности в структурной модели одаренности, заменяющей мотивационный компонент более высоким содержанием, стимулирующим активизацию развития личностных качеств, в своем исследовании мы включаем четыре структурных

компонента, отражающих проявление музыкальной деятельности (музыкальность), интеллектуальный компонент (интеллект), творческие проявления (креативность) и двигательную силу, побуждающую к действию, заменяющую мотивацию – духовность. Таким образом, присутствие духовности в структуре музыкальной одаренности позволяет раскрыть богатство внутреннего мира человека, определяющее высший уровень развития личности.

В процессе исследования нами были выявлены структурные компоненты музыкальной одаренности, определяющие многоплановость и многогранность понятия данного феномена. Исследования структуры музыкальной одаренности проводилось с помощью специально подобранных методик, направленных на изучение музыкальности (компонентами которой являются аналитический и интонационный слух), креативности, интеллекта и духовности. Ведущей сферой деятельности для обладателей музыкальной одаренности выступает музыкальная деятельность. Она является активным фундаментом для выявления, функционирования и формирования музыкальной одаренности. Музыкальный компонент рассматривался нами как способность анализировать прослушанную музыку, воспроизводить голосом звуковысотный музыкальный материал по диагностике Д. Кирнарской [6, 7] и К.В. Тарасовой [5]. В процессе лонгитюдного исследования испытуемым предлагалось спеть вокальные упражнения, вокально-хоровые произведения, которые отражали уровень развития аналитического и интонационного слуха испытуемых. Также в диагностике музыкальности использовалась методика Д. Кирнарской, анализирующая степень выраженности уровня структурных компонентов музыкальности.

В исследовании интеллектуального развития нами был использован культурно-свободный тест интеллекта Р. Кеттелла [5]. В процессе исследования интеллекта применялись формы теста для детей и подростков. В процессе тестирования использовались четыре субтеста. Исследование духовности проводилось с помощью 16-факторного опросника Р. Кеттелла [5]. Выделяя несколько факторов из этого опросника, мы определили такие показатели, как доброта / обособленность; высокая совестливость / недобросовестность; мягкосердечность / жестокость (факторы А, G, I), которые отражали духовное содержание музыкальной одаренности наших респондентов.

Творческое направление имеет специфический подход в исследовании, так как направлен на создание новых, оригинальных идей, духовное самосовершенствование личности. Анализируя креативность с помощью модифицированных тестов Ф. Вильямса [5] – теста дивергентного мышления, в процессе исследования акцентировалось внимание на уникальность творческого процесса, самореализацию в творчестве. Поэтому для реализации поставленной задачи в процессе изучения творческих способностей выборочно брались только две части из диагностической методики Ф. Вильямса. В процессе тестирования выявлялись показатели по факторам беглость, гибкость, оригинальность, разработанность, название, общий суммарный показатель. С помощью опросника личностных творческих характеристик Ф. Вильямса изучалась самооценка качеств личности по таким показателям, как воображение, любознательность, рискованность, сложность, общий суммарный показатель.

В процессе исследования были использованы следующие методы математической статистики: коэффициент корреляции методом рангов Спирмена;

t-критерий Стьюдента для сравнения независимых и зависимых выборок; критерий *U* Манна–Уитни; *L*-критерий тенденций Пейджа.

Актуальность нашего исследования в данной публикации представлена связью структурных компонентов музыкальной одаренности и синестетичности в процессе музыкальной деятельности. В процессе исследования синестетичности в структуре музыкальной одаренности нами использовались также методы исследования, дополняющие представленную вышеизложенную информацию о процессе взаимосвязи синестетичности и структурных компонентов музыкальной одаренности: сравнительно-типологический (имеющий большое значение в анализе проявлений синестетичности в структуре музыкальной одаренности); метод обобщения и систематизации (в работе с источниками); музыковедческие методы жанрово-стилевого, целостного, интонационного анализа композиторских текстов.

Для полноты представления особенностей проявления музыкальной одаренности, взаимосвязей структурных компонентов данного феномена и процесса интеграции синестетичности необходимо первоначально обратиться к результатам исследования связей музыкальности с остальными компонентами и определить роль музыкальности в данном структурном образовании.

Исследование музыкальной одаренности и ее структурных компонентов проводилось с обучающимися 1–9-х классов в возрасте 7–15 лет. В исследовании приняло участие 200 человек. Анализ полученных результатов позволил констатировать высокий уровень всех показателей у музыкально одаренных испытуемых в отличие от респондентов, не занимающихся музыкальной деятельностью. Сравнительный анализ структурных компонентов позволил обнаружить достоверно значимые различия по критерию *U* Манна–Уитни (при $p < 0,001$).

В процессе проведения исследования анализировалась взаимосвязь структурных компонентов музыкальной одаренности и для точности констатации данного взаимодействия применялся корреляционный анализ. Опираясь на результаты математической статистики, можно отметить, что в ходе эксперимента было обнаружено значительное количество связей музыкальности с другими компонентами музыкальной одаренности. Также в процессе изучения данной связи наблюдалось усиление взаимосвязей с увеличением возраста респондентов. Обнаруженный рост взаимосвязей между музыкальностью и структурными компонентами музыкальной одаренности (духовностью, интеллектом и креативностью) позволяет говорить о наличии системообразующего признака, в роли которого выступает музыкальность.

Дальнейшее исследование позволило установить наличие корреляционной зависимости в структуре музыкальной одаренности и воздействующих на нее различных факторов. Выявив музыкальность системообразующим признаком формирования структуры музыкальной одаренности, целесообразно подчеркнуть функционирование межчувственных ассоциаций в структуре музыкальной одаренности, которые определяются интеграцией синестетичности. Поэтому структурные компоненты музыкальной одаренности, которые мы выявили в процессе нашего исследования, в дальнейшем описании будут представлены на основании специфических особенностей взаимодействий с одним из свойств музыкального мышления – синестетичностью. Своеобразное сочетание музыкальной ткани, особенностей восприятия и воспроизведе-

ния музыкальных произведений может быть проанализировано со стороны изучения музыкальных образов в процессе межчувственных ассоциаций, которые основываются на воплощении художественного образа, бесконечном многообразии переживаний звуковых полотен, возвышенных и прекрасных явлениях музыкального искусства. Когнитивные способности активизируются в процессе возникающего взаимодействия структурных компонентов и синестетичности, образуя тесную связь между эмоциональным переживанием, образным воплощением воспринимаемого музыкального материала и аналитической функцией конструирования сложной иерархичной организации представленного процесса взаимосвязи и интеграции.

Таким образом, в процессе исследования был установлен процесс интеграции синестетичности в структуру музыкальной одаренности. Для детального описания данного взаимодействия была использована синестетическая проективная модель музыкально-художественного сознания Н.П. Коляденко [8]. Изучение синестетичности как психологического качества в структуре музыкальной одаренности взаимосвязано с результатом творческой деятельности композитора, тем музыкальным материалом, который представлен в музыкальном тексте. Музыкальный текст имеет, в свою очередь, структуру, которая состоит из трех компонентов – фонического, композиционного, интонационного уровней. Анализируя ранее структуру музыкальной одаренности, можно утверждать, что существует тесная взаимосвязь уровней музыкального текста и структурных компонентов музыкальной одаренности.

Рассмотрим подробнее особенности взаимосвязей структурных компонентов музыкальной одаренности и уровней музыкального текста.

Аналитическая сторона интеллектуальной составляющей музыкальной одаренности сопоставима с социокультурной и художественной стороной уровня мышления синестетической проективной модели и активизируется на композиционном уровне музыкального текста.

Творческая составляющая музыкальной одаренности, проявляясь на уровне предмышления в проективной модели и фоническом уровне музыкального текста, участвует в формировании образного мышления, ассоциативного перевоплощения музыкального материала. Тесная взаимосвязь креативности и структурных компонентов уровней проективной модели и музыкального текста отражена синестетическими признаками визуального восприятия.

Музыкальность проявляется также на фоническом уровне, активно взаимодействуя с интонационным уровнем музыкального текста. Как системообразующий структурный компонент музыкальной одаренности музыкальность тесно взаимодействует с образными ассоциациями, межчувственными формами синестетической интеграции, создавая яркие слухоземotionalные образы и символизацию психических механизмов.

Духовность связывает два уровня проективной модели – уровень предмышления и архетипический уровень и интонационный уровень музыкального текста. Синестетическая эмпатия является основополагающим элементом при взаимодействии синестетичности и духовности как структурной составляющей музыкальной одаренности.

Телесно-перцептивный уровень проникает во все структурные компоненты музыкальной одаренности, активно взаимодействует с фоническим

уровнем музыкального текста и формирует фундамент для построения высшего уровня проективной модели – сверхсознания.

Таким образом, интеграция синестетичности в структуре музыкальной одаренности проявляется во всех ее компонентах, раскрывая яркие музыкальные образы, духовное самосовершенствование, аналитическое осмысление музыкальной ткани и оригинальность образного музыкального мышления [9].

Процесс интеграции синестетичности в структуре музыкальной одаренности объединяет комплекс процессов на разных уровнях музыкального текста, проективной модели и осознается в виде единого музыкального пространства, преобразуясь и тесно взаимодействуя с музыкальностью, духовностью, креативностью и интеллектуальным компонентом музыкальной одаренности.

Выявленная структура музыкальной одаренности и её компоненты служат своеобразным фундаментом для взаимодействия уровней музыкального текста. Являясь основой для музыкальных текстов и одновременно текстов смежных искусств, музыкальная одаренность и её компоненты могут быть представлены как пространственно-временная структура, обладающая общими с музыкальными текстами внутренними свойствами, характеризующимися включением межчувственных координат, направленных на глубинное постижение беспредметных образов.

Как особая стратегия восприятия произведений музыкальной культуры представленный подход в перспективе может найти применение в анализе широкого спектра музыкальных явлений.

Список источников

1. Аношкин И.В. Вклад Б.М. Теплова в психологию способностей (на примере музыкальных способностей) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2021. Т. 7 (73), № 3. С. 95–108.
2. Ожиганова Г.В. Духовные способности личности и продуктивная жизнедеятельность // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 18, № 1. С. 182–202.
3. Рубцов В.В. Культурно-историческая научная школа: проблемы, которые поставил Л.С. Выготский // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12, № 3. С. 4–14.
4. Толстых Н.Н. Социальная психология развития: интеграция идей Л.С. Выготского и А.В. Петровского // Культурно-историческая психология. 2020. Т. 16, № 1. С. 25–34.
5. Лосева С.Н. Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и ее проявление в композиторском творчестве : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2020.
6. Кирнарская Д.К. Исследование аналитического слуха в структуре музыкальной одаренности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 101–106.
7. Кирнарская Д.К. Исследование интонационного слуха в структуре музыкальной одаренности // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 106–110.
8. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015.
9. Лосева С.Н. Роль синестезии в творческой деятельности композиторов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 43. С. 207–213.

References

1. Anoshkin, I.V. (2021) Vklad B.M. Teplova v psikhologiyu sposobnostey (na primere muzykal'nykh sposobnostey) [B.M. Teplov's contribution to the psychology of abilities (a case study of musical abilities)]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo Sotsiologiya. Pedagogika. Psikhologiya*. 7(73). pp. 95–108.

2. Ozhiganova, G.V. (2021) Dukhovnye sposobnosti lichnosti i produktivnaya zhiznedeyatel'nost' [Spiritual abilities of the individual and productive life]. *Psikhologiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki*. 18/1. pp. 182–202.
3. Rubtsov, V.V. (2016) Kul'turno-istoricheskaya nauchnaya shkola: problemy, kotorye postavil L.S. Vygotskiy [The Cultural-Historical Scientific School: Problems Posed by L.S. Vygotsky]. *Kul'turno-istoricheskaya Psihologiya*. 12(3). pp.4–14. (In Russian)
4. Tolstykh, N. N. (2020). Social'naya psihologiya razvitiya: integraciya idej L.S. Vygotskogo i A.V. Petrovskogo [Social psychology of development: Integrating the ideas of L.S. Vygotsky and A.V. Petrovsky]. *Kul'turno-istoricheskaya psihologiya*. 16(1). pp. 25–34.
5. Loseva, S.N. (2020) *Sinestetichnost' v strukture muzykal'noy odarennosti i ee proyavlenie v kompozitorskom tvorchestve* [Synestheticity in the structure of musical talent and its manifestation in composer creativity]. Art History Dr. Diss. Novosibirsk.
6. Kirnarskaya, D.K. (2020) Issledovanie analiticheskogo slukha v strukture muzykal'noy odarennosti [A Study of Analytical Hearing in the Structure of Musical Giftedness]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 50. pp. 101–106.
7. Kirnarskaya, D.K. (2020) Issledovanie intonatsionnogo slukha v strukture muzykal'noy odarennosti [A Study of Intonational Hearing in the Structure of Musical Giftedness]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 50. pp. 106–110.
8. Kolyadenko, N.P. (2015) *Problemy muzykal'noy sinestetiki* [Problems of Musical Synesthetics]. Novosibirsk: M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.
9. Loseva, S.N. (2021) The role of synesthesia in the creative activity of composers. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 43. pp. 207–213. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/43/16

Сведения об авторе:

Лосева С.Н. – доктор искусствоведения, кандидат психологических наук, профессор кафедры психологии и педагогики ФГО Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия); профессор кафедры психологии и педагогики ИЕСЭН Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия); профессор кафедры социальной антропологии, психологии и коммуникаций НОЦ «Антропологии личного и профессионального образования» Сибирского института управления – филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Новосибирск, Россия). E-mail: Loseva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1114-4814>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Loseva S.N. – Doctor of Art History, Candidate of Psychological Sciences, Professor of the Department of Psychology and Pedagogy, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation); Professor of the Department of Psychology and Pedagogy IESEN, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation); Professor of the Department of Social Anthropology, Psychology and Communications of the Research Center “Anthropology of Personal and Professional Education”, Siberian Institute of Management – branch Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1114-4814>

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.12.2023;
одобрена после рецензирования 28.05.2024; принята к публикации 07.08.2025.
The article was submitted 26.12.2023;
approved after reviewing 28.05.2024; accepted for publication 07.08.2025.*

Научная статья

УДК 75.041.5 : 7.041.5

doi: 10.17223/22220836/59/15

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСНЫХ ШКОЛАХ ИСПАНИИ КОНЦА XVI – XVII ВЕКА

Анна Валентиновна Морозова¹, Валентина Захаровна Федоренко²

^{1,2} Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,

¹ amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

² junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Аннотация. Детский портрет в Испании традиционно анализируется в рамках репрезентации инфантов. Однако дворянство вслед за королевской семьей стремилось увековечить своих потомков. Больше всего детских дворянских портретов встречается в мадридской живописной школе, следом идут толедская и севильская школы. Художники, создавая портретные изображения детей идалго, использовали композиционные приемы детского королевского портрета, при этом их манера живописи ориентировалась на ведущих мастеров местных живописных школ.

Ключевые слова: портрет, дети, живописная школа, 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 живописных школах Испании конца XVI – XVII века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 167–180. doi: 10.17223/22220836/59/15

Original article

CHILDREN'S PORTRAIT IN PAINTING SCHOOLS OF SPAIN AT THE END OF THE 16TH–17TH CENTURIES

Anna V. Morozova¹, Valentina Z. Fedorenko²

^{1,2} Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,

¹ amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

² junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Abstract. The Spanish Golden Age child portrait is traditionally associated with portraits of royal children of the Habsburg dynasty created by the first court portraitists such as Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Velázquez, etc. However examples of children's noble portraits have survived and complement the overall picture of the development of the tradition of children portraiture in Spain at the end of the 16th–17th centuries. Representatives of wealthy noble families ordered portraits of their heirs from the leading masters of their city. Most examples of children noble portraits come from the Madrid school of painting. Court artists: Pantoja de la Cruz, Gonzalez, Velazquez, Mazo, Carreño de Miranda, etc., – created portraits of noble children using compositional techniques to represent royal children. Toledo and Seville were also centers for the creation of noble portraits. The artists, on the one hand, took the royal child portrait as a basis, on the other hand, their painting was influenced by the personal style of the leading master of the local painting school. Children portraits created in Madrid were distinguished by a strong increase in the Baroque style throughout the 17th century, while other painting schools maintained a longer connection with the canon of portrai-

ture at the turn of the 16th–17th centuries. The details of children portraits in all painting schools were the same: flowers as a symbol of children purity, decorative dogs and parrots, amulets and talismans for babies, swords and hats for young men, white lace scarves and jewelry for girls. In addition to personal portraits, there were images of children together with their parents as donors in religious compositions. In such works, children were depicted closer to the center of the composition and the holy image, the heir of the family was next to the head of the family or the figure of the patron saint. In most cases, children portraits of the 16th–17th centuries were of a memorial or votive nature, as a result of which the artist was not faced with the task of creating a sentimental image of a childhood that would appear only in the 18th century.

Keywords: portrait, children, painting school, Spain

Acknowledgments: 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's portrait in painting schools of Spain at the end of the 16th–17th centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 167–180. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/15

Портретную живопись Испании традиционно анализируют, в первую очередь, в рамках искусства испанского двора. Начиная с Антониса Мора и Алонсо Санчеса Коэльо, художники, выполнявшие заказы для испанской короны, формируют канон придворного портрета, влияние которого распространяется далеко за пределами Испании и ее колоний вплоть до территорий Восточной Европы [1]. Проблеме развития традиции испанского придворного портретирования посвящено не одно научное исследование [2–4], в то время как портреты, созданные мастерами не придворных живописных школ, до сих пор рассматривались, в основном, в контексте изучения творчества конкретного художника. В области детского испанского портрета исследователи также сталкиваются с тем, что портретные изображения королевских наследников изучаются комплексно [5, 6], а образцы детского дворянского портрета в большинстве своем остаются в рамках стилистических исследований живописной манеры отдельных мастеров. В 2021 г. в Автономном университете Мадрида Х. Кобо Дельгадо защитила диссертацию «Детство и его репрезентация в Испании в XVIII веке» (исп. *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*) [7], в которой были охарактеризованы и систематизированы детские образы как в изобразительных – картины, эстампы, медали и т.д., так и в письменных источниках. Эта работа является фундаментальным исследованием темы визуальной репрезентации детства в испанском искусстве, в то же время хронологически она сконцентрирована на XVIII столетии, периоде, в течение которого испанская национальная живописная школа долгое время находилась на этапе определенной стагнации. Вследствие чего детский портрет Испании золотого века продолжает оставаться важной, но мало изученной темой в истории развития испанской живописи. Детский королевский портрет заложил образные и иконографические особенности репрезентации детей в Испании, однако анализ дворянского портрета и других детских портретных изображений может дополнить картину формирования и трансформации испанской национальной портретной традиции.

Обращаясь к литературе по рассматриваемому вопросу о создании детских портретов в различных живописных школах Испании конца XVI – XVII века, необходимо еще раз подчеркнуть, что на настоящий момент нет

ни одного крупного исследования по данной тематике. Общие суждения о портретировании в Испании сформулированы в исследованиях о портрете как культурном феномене [8]. Информация энциклопедического характера о детских портретных изображениях содержится в персональных монографиях [9] и статьях [10, 11], посвященных испанским художникам. Фактографические сведения также встречаются в главах из общих исследований и в статьях о дворянском портрете [12–14]. С историографической точки зрения интересен французский взгляд на детские испанские изображения «с глубокой меланхолией», высказанный Ш. Моро Вотье в «Детских портретах» 1901 г. [15. Р. 93–116], однако в его работе много ошибочных и спорных атрибуций, характерных для рубежа XIX–XX вв. Так, большинство портретов кисти Х.Б. Мартинеса дель Масо приписано его учителю Д. Веласкесу. Несмотря на отсутствие теоретических исследований, идея панорамного ретроспективного взгляда на традицию детского испанского портретирования нашла свое отражение в выставочной деятельности. Отдельные детские живописные дворянские портреты были представлены среди 1 600 других экспонатов на Национальной выставке портрета 1902 г. в Мадриде [16]. Эта выставка послужила вдохновением для организации в 1925 г. первой выставки детского портрета в Испании [17], на которой были представлены произведения разных художественных школ и мастеров. После этой выставки за портретными изображениями инфантов кисти А. Санчеса Коэльо и его последователей надолго закрепилось выражение «маленькие взрослые» [17. Р. 15–16]. Впоследствии в Прадо в 1983 г. прошла еще одна крупная выставка, объединившая репрезентацию детских образов разных живописных жанров, школ и стран [18].

Традиция создания детских портретных изображений в Испании золотого века, как было указано выше, теснейшим образом связана с королевским заказом, придворным искусством и с мадридской живописной школой. Особенностью последней является то, что художники, работавшие при дворе в Мадриде, могли начинать свою профессиональную карьеру в родных городах или странах, таким образом привнося в столичную живописную школу отдельные региональные черты. Мастера, занимавшие такие должности, как «личный живописец короля» (исп. Pintor de Cámara) или «королевский живописец» (исп. Pintor del Rey), среди прочего получали заказы от придворной знати на создание портретов, включая детские изображения. По сохранившимся документам известно, что многие гранды были портретированы Х. Пантохой де ла Крусом. К примеру, среди должников художника был Маркиз дель Посо, который не расплатился с живописцем за портрет своих дочерей [12. Р. 394]. В Лобковицком дворце в Праге хранится портрет Марии Луизы Арагонской, седьмой герцогини Вильяэмоса, работы Х. Пантохи де ла Круса, выполненный в 1593 г. и отправленный ее матерью, Хуаной Пернштейн, бабушке Марии – Манрике де Лара в Прагу [3. Р. 67; 19. Р. 35]. Девочка изображена в возрасте около десяти лет в соответствии со сложившимся к тому моменту канон придворного камерного портрета: темный нейтральный фон; красное кресло, на спинку которого опирается рукой портретируемая; платок в левой руке, деталь, характерная для женских портретных образов. В целом весь наряд и прическа девочки выполнены уже по взрослой моде того времени [20] и только детская припухлость лица и румянец на щеках, переданные художником, указывают на то, что изображен ре-

бенок. Схожие ощущения оставляет работа одного из последователей Х. Пантохи де ла Круса – Андреса Лопеса Поланко, чей портрет юноши, кавалера ордена Сантьяго, находится в Фонде Янник и Бена Якобер [21. Р. 94–95]. Портретируемый написан в парадных доспехах с подвеской ордена Сантьяго. Красный занавес в правой части холста, стол, на котором лежит шлем с богатым плюмажем, шпага – все эти композиционные элементы создают репрезентативный, торжественный образ, повторяя королевские портреты кисти А. Санчеса Коэльо и Х. Пантохи де ла Круса, и только черты лица напоминают о том, что портретирован еще молодой юноша. Бартоломе Гонсалес и художники его круга начала XVII в. продолжили использовать композиционные приемы, разработанные для репрезентации королевской семьи, в частности, наследников [5], при создании детского дворянского портрета. Детские портретные изображения наполнены деталями: это собачки, птицы, погремушки, талисманы и амулеты. Изображение последних было обязательным атрибутом для портретов модели в младенчестве, так как родители верили, что тем самым они защищают свои чада от болезней, сглаза и ранней смерти, уровень которой был в то время необычайно высок [22]. Знаменитый личный живописец короля Филиппа IV Диего Веласкес также следовал этой традиции, не перегружая при этом свои композиции чрезмерными деталями. На портрете около 1631–1632 г.г. из коллекции Музея Прадо придворная дама из свиты наследника престола Бальтасара Карлоса – донья Антония де Апеньярриета-и-Гальдос изображена вместе со своим сыном Луисом (рис. 1) [18. Р. 34, 177]. Мальчик держит в руке цветок – символ невинности и чистоты,



Рис. 1. Д. Веласкес. «Антония де Апеньярриета-и-Гальдос и ее сын Луис»

Fig. 1. D. Velazquez. “Antonia de Ipeñarrieta y Galdós and her son Luis”

– а на поясе на длинном золотом шнурке висит амулет в виде колокольчика. Ребенок представлен в типичном детском костюме того времени [20. Р. 109], в таких нарядах были две пары рукавов: одни были надеты на руки, вторые свободно висели за плечами. За один из таких рукавов мать придерживает сына, второй сжимает в руке Луис, внимательно и насторожено смотря на зрителя. Через передачу этих незамысловатых жестов художник вдыхает жизнь в застывшие на абстрактном темно-оливковом фоне фигуры.

После смерти Д. Веласкеса в 1660 г. место личного живописца короля занял его ученик и зять Х.Б. Мартинес дель Масо, продолживший исполнять заказы на детские королевские портреты. Его художественный стиль был сформирован под сильнейшим влиянием учителя. В рамках заявленной темы, в первую очередь, интересен «Портрет семьи художника» 1664–1665 г.г. из коллекции Музея Истории искусств в Вене. С одной стороны, данное произведение – это манифест Мартинеса дель Масо как придворного художника, вдохновленный «Ме-

нинами» Д. Веласкеса, с другой стороны, это семейный портрет, на котором изображены наследники живописца [23. Р. 140–142; 24]. Фигуры на переднем плане делятся на три композиционные группы: слева расположены взрослые дети мастера от первого брака, по центру – двое сыновей от второго брака в возрасте восьми-десяти лет, справа – младшие дети рядом с сидящей матроной. Сохранились отдельные портретные произведения, которые считаются подготовительными работами для изображения одного из мальчиков из центральной группы и самой младшей девочки, представленной опирающейся на колени сидящей женщины [25], что говорит о внимательном отношении мастера к воплощению детских образов. В Толедском музее в Охайо хранится еще одна работа Мартинеса дель Масо: «Ребенок в одежде церковнослужителя» [10. Р. 265], на которой, по мнению исследователя Э. Гарсия Эрраиса, художник также мог изобразить одного из своих сыновей в момент Первого Причастия [26]. Мальчик шести-восьми лет представлен в полный рост в одеянии, напоминающем кардинальское. Композиция построена на контрастных цветовых пятнах: это левая часть холста с красным занавесом и столом, красный наряд портретируемого, выделяющийся на нейтральном темном фоне, и пейзаж, занимающий правую часть холста. В деталях художник играет на смысловых контрастах: на столе – букет цветов с несколькими опавшими листьями, что может говорить о взрослении мальчика, и небольшая собачка в ногах – традиционный элемент детских портретных образов.

В коллекции Музея Прадо находятся два живописных детских изображения, которые долгое время приписывались Д. Веласкесу, но на настоящий момент их атрибутируют как портреты сестер кисти Х. Антолинеса около 1660 г. [27. Р. 283]. Антолинес был учеником Ф. Риси, одного из ведущих художников мадридской живописной школы второй половины XVII столетия. Девочки изображены по пояс в три четверти оборота на абстрактном темно-оливковом фоне. Единственная дополнительная деталь композиции – это цветы в руках моделей, символизирующие их невинность. Если начиная со второй четверти и до середины XVII в. в Мадриде доминирующей в области портрета была школа Д. Веласкеса (исп. *velazqueña*), то во второй половине столетия художником, определяющим общее направление развития мадридского портрета, становится Х. Карреньо де Миранда. К сожалению, на данный момент авторам статьи не удалось найти детских дворянских портретов, достоверно относящихся к живописи Карреньо де Миранды. В то же время о возможной манере таких работ можно судить по сохранившимся портретам юных девушек: камерному образу Фелисы де ла Серда-и-Арагон, маркизы де Приего, из коллекции дома герцогов Мединасели [27. Р. 216] или парадному – доньи Инесы де Суньига, графини Монтеррей из собрания Музея Ласаро Гальдиано [27. Р. 214]. В отличие от Карреньо де Миранды, среди портретных произведений кисти Клаудио Коэльо, яркого представителя мадридской школы живописи последней трети XVII столетия, до наших дней сохранился «Портрет двух девочек» из Королевской коллекции. Исследователь творчества К. Коэльо – Д. Гарсия Куэто в своей работе делает интересное замечание о том, что данное изображение напоминает двойные портреты инфант, дочерей Филиппа II работы А. Санчеса Коэльо [9. Р. 100–101]. Однако, несмотря на очевидное композиционное заимствование из века предшествующего, в остальном данное портретное произведение отражает характер-

ные барочные черты мадридской школы живописи конца XVII столетия. Фигуры девочек изображены на первом плане, на среднем плане в левом правом углу – приподнятый занавес, открывающий перед зрителем вид сада с зеленью, попугаями и бьющим фонтаном на заднем плане. К этому же времени относится портрет из коллекции Музея Прадо, предположительно Марии Николасы де ла Серда, младшей дочери Восьмого герцога Мединасели, который искусствовед Г. Мартинес Леива приписывает Яну ван Кесселю-младшему, фламандскому художнику, приехавшему в Мадрид в 1679 г. и работавшему при королевском дворе [28. Р. 29–30]. Девочка пяти лет изображена стоящей в полный рост с декоративной собачкой на руках, рядом с ней художник располагает большой вазон с цветами и еще одну собачку, на этот раз в ногах. На заднем плане в левом правом углу холста мастер пишет сад с фонтаном и скульптурами. Это портретное произведение ранее экспонировалось на упомянутой выставке «Ребенок в Музее Прадо» 1983 г. как анонимная работа мадридской живописной школы [18. Р. 180].

Помимо Мадрида, тип дворянского портрета активно развивался в других крупных испанских городах, таких как Толедо и Севилья [13. Р. 342; 14. Р. 278]. Говоря о художниках, создававших портреты в Толедо в конце XVI – XVII в., первое имя, которое необходимо назвать, это Доменикос Теотокопулос, художник, известный под прозвищем Эль Греко. Портретные произведения, написанные живописцем, анализировались в рамках монографий, посвященных творчеству мастера [29, 30], в отдельных исследованиях о созданных им портретах [31] и в каталогах персональных выставок [32]. Большинство специалистов сходятся во мнении, что Эль Греко часто включал портретное изображение своего сына Хорхе Мануэля в композиции религиозных картин. Самый известный пример – это «Похороны графа Оргаса» из толедской церкви Св. Фомы, где на переднем плане представлена фигура мальчика, в которой искусствоведы видят восьмилетнего сына художника [29. С. 156; 30. С. 71; 31. С. 205–206]. В то время как на картине «Св. Людовик» (Лувр, Париж) Хорхе Мануэль написан уже в виде подростка двенадцати лет [31. С. 206; 32. Р. 236]. Оба изображения нельзя назвать портретами в полном смысле этого слова, но они передают особенности живописной манеры художника в трактовке детских образов. В музее Академии Сан-Фернандо в Мадриде хранится работа, созданная около 1604 г. и ранее приписываемая Эль Греко, а ныне Хорхе Мануэлю, как и отец, ставшему живописцем, а также архитектором, – это «Семья Эль Греко» [29. С. 238]. Перед зрителем фигуры четырех женщин разных возрастов, среди которых представлена сидящая за вышивкой первая жена Хорхе Мануэля, а одна из служанок держит мальчика Габриэля, первенца художника. Несмотря на портретные черты изображаемых, в данном случае нельзя говорить о портрете как таковом из-за очевидных параллелей с образами древнегреческих мойр, прядущих нити судьбы. Помимо Эль Греко, своей портретной живописью в Толедо славились Луис де Веласко, Луис де Карвахал и Блас де Прадо [12. Р. 392]. Последний включал в композиции заказанных у него религиозных картин портреты донаторов. На центральной части ретабло начала XVII в. с изображением «Богородицы со святыми Франциском и Антонием и донаторами» [33. Р. 76], ныне находящемся в фонде музея Академии Сан-Фернандо, в нижней части композиции мастер пишет семью донаторов: супружескую

пару и маленького ребенка. Живописец располагает фигуру мальчика по центральной композиционной оси под фигурой Богородицы с младенцем Иисусом, тем самым озаряя наследника рода божественной благодатью. Еще одним интересным примером детского портретного изображения в толедской живописной школе является творчество Антона Писсаро, художника, родившегося в Толедо в начале 1570-х гг., работавшего с Эль Греко в 1585–1595 гг. и в дальнейшем открывшего в Толедо собственную мастерскую [11]. В мадридской частной коллекции хранится портрет мужчины с ребенком (рис. 2), написанный, вероятно, около 1590–1595 гг., в период, когда художник еще должен был находиться в мастерской Эль Греко, при этом по исполнению данный портрет напоминает работы А. Санчеса Коэльо и Х. Пантохи де ла Круса [11. Р. 175–176]. Фигуры отца с сыном изображены на темном абстрактном фоне, в правом верхнем углу помещен герб семейства Солис [34. Р. 141], а в левом – окно с пейзажем. Мужчина положил руку на плечо мальчика, тем самым демонстрируя зрителю свое покровительство и заботу над, по всей видимости, своим старшим наследником. Ребенок одет вслед за отцом по взрослой моде того времени со шпагой на поясе, но в то же время он держит в руке розу – символ чистоты и невинности.



Рис. 2. А. Писарро. «Портрет кавалера ордена с сыном»

Fig. 2. A. Pizarro. "Portrait of gentleman with son"

Одной из главнейших фигур севильской живописной школы XVII в. является Франсиско Сурбаран [34. Р. 188–206], художник, вошедший в историю своими религиозными композициями, сыгравшими значительную роль в развитии не только севильской живописной школы, но и живописи на территории испанских колоний в Америке. Несмотря на подавляющее количество полотен религиозной тематики, среди работ Ф. Сурбарана встречаются и портретные произведения. В коллекции дома герцогов Мединасели хранится портрет подростка, написанный художником около 1650 г. В 1988 г. он вы-

ставлялся на персональной выставке живописца в Музее Прадо как «Портрет юноши» (рис. 3) из-за спорной атрибуции, кто именно портретирован: член семьи маркизов де Малагон или один из сыновей маркиза де Вильянуэво дель Рио [35. Р. 430–431]. На данный момент считается, что мастер написал старшего сына Хуана Луиса де ла Серда, седьмого герцога Мединасели – Хуана Франсиско де ла Серда Энрикеса де Рибера [36]. Фигура мальчика лет десяти изображена на темном абстрактном фоне, из деталей композиции дан только небольшой фрагмент красного занавеса в правом верхнем углу холста. Все свое внимание художник концентрирует на портретируемом, который изображен в парадном наряде гранда со шпагой на поясе и перчатками в руках. Общий теплый колорит произведения и плавные линии в передаче черт лица, при всей статичности позы, подчеркивают еще юный возраст наследника дома Мединасели. Это отличает данное изображение от трактовки образа наследника рода на портрете дона Алонсо Бердуго де Альборнос из городского музея Берлина, созданном Сурбараном около 1635 г. [37. Р. 24–25]. Подросток двенадцати лет представлен как капитан ордена Алькантара в военных доспехах, со шпагой и жезлом военачальника в правой руке. Глубокий темный фон контрастирует с фигурой портретируемого, в правом верхнем углу светлым пятном выделяется родовой герб семейства. Если портрет представителя дома Мединасели мог создаваться для личных покоев герцогов или для пересылки родственникам, то изображение дона Алонсо должно было быть включено в галерею портретов парадных залов домашней резиденции. По стилистике и композиционному решению к первому портрету близок «Портрет мальчика» из коллекции Банка Бильбао Бискайя Архентария (BBVA), где вместо красного занавеса единственной деталью выступает кресло, на спинку которого опирается юноша. Исследователь Перес Санчес



Рис. 3. Ф. Сурбаран. «Хуан Франсиско де ла Серда Энрикес де Рибера»

Fig. 3. F. Zurbarán. “Juan Francisco de la Cerda Enriquez de Ribera”

считает этот портрет работой севильской живописной школы 1680-х гг., но созданной под влиянием портретной живописи Карреньо де Миранды [38].

В коллекции Фонда Янник и Бена Якобер находится интересный образец детского портретного изображения арагонской школы живописи середины XVII столетия. На обратной стороне холста сохранилась надпись о том, что на портрете изображен представитель арагонского рода Палафокс в 1643 г. в возрасте пятнадцати месяцев [39. С. 130–131]. Фигура мальчика выступает из глубокого темного фона, как и в случае с севильской школой живописи, все внимание сконцентрировано на портретируемом, из дополнительных деталей – только красный занавес в верхнем правом углу холста. Ребенок одет в традиционный для своего возраста наряд, где к поясу подвязано множество амулетов, подвесок с изображением креста, распятия и Девы Марии, в том числе и ветка красного коралла, в чьи чудодейственные медицинские свойства верили в XVI–XVII вв. [22.

Р. 524]. Похожие подвески с кораллом встречаются на портретах грудничков и детей до пяти лет из Габсбургской династии. В одной руке мальчик держит белую розу, в другой – лист бумаги с фрагментом из 24-го псалма, из чего исследователь Янник Ву делает вывод, что это изображение могло быть посмертным портретом [39. С. 130]. Однако, если учитывать количество оберегов, которыми защищен ребенок, и текст псалма (рус. *Призри на меня и помилуй меня, ибо я одинок и угнетен*), можно предположить, что этот портрет мог быть сделан в том числе в качестве votivного в церковь с молитвой или в благодарность за исцеление младенца после болезни.

При характеристике портретов толедской живописной школы были упомянуты произведения, в которых портретные изображения включены в религиозную композицию. Среди фонда Музея изящных искусств в Бильбао есть работа «Богородица с младенцем Иисусом», которая долгое время не была атрибутирована, а на настоящий момент ее относят к произведениям П. Атанасио Боканегры [34. Р. 384; 39]. В разные периоды своей профессиональной карьеры художник жил в Гранаде, Севилье и Мадриде, но на сложение его манеры, как и на всю гранадскую живописную школу второй половины XVII столетия, больше всего повлияло творчество Алонсо Кано [40. Р. 47]. На картине из музея Бильбао по центру представлена фигура Богородицы с младенцем Иисусом на руках, обрамленная красным занавесом. В нижней части композиции по левую и правую стороны от Богородицы мастер пишет троих детей: старшего мальчика, изображенного ближе к центру в ногах Девы Марии, и двух его младших сестер по краям холста. В отличие от ранее рассмотренных портретов, здесь речь идет скорее об идеализированной трактовке детского образа без ярких портретных черт. Изображение младшей девочки с очень короткой стрижкой под мальчика может указывать на то, что это произведение создавалось как votivное, чтобы отблагодарить Богородицу за счастливое исцеление детей после болезни [40. Р. 50]. В здании испанского посольства в Риме находится картина «Богородица с донаторами» (рис. 4) [41], ранее входившая в коллекцию Музея Тринидад, образовавшегося за счет конфискации имущества церкви в период деамоортизации 1835–1837 гг. и включившего в свой состав работы мадридской школы живописи XVII столетия [42. Р. 111–112]. В этом произведении композиция также поделена на мир горний и дольний, но по правую и левую стороны от центральной фигуры Богородицы представлены все члены семьи. Рядом с отцом изображены двое старших сыновей, а рядом с матерью – младшие, все портретируемые сложили руки в молитвенном жесте. В фонде Музея национального искусства Каталонии хранится «Поклонение волхвов с семьей Айяла», написанное около 1600–1610 гг. фламандским художником Хуаном Розласом в то время, когда мастер служил при испанском королевском дворе, находившемся тогда достаточно короткий промежуток времени в Вальядолиде [43]. Старший сын – Антонио де Фонсека – в возрасте пяти лет изображен рядом с отцом, первым графом де Айяла. Антонио держит в руках поднос с дарами для младенца Иисуса. Мать придерживает за руки свою двухгодовалую дочь Марию де Фонсека. Девочка протягивает в качестве подношения Мессии украшение с изображением семейного герба. В отличие от предыдущих произведений, в данной композиции фигуры портретируемых представлены как действующие лица христологической истории.



Рис. 4. Мадридская школа. «Богородица с донаторами»

Fig. 4. Madrid school. "Virgin with Donors"

При сравнении образцов детских портретных изображений разных испанских живописных школ в конце XVI – XVII столетии становится очевидно, что развитие традиции дворянского портрета было напрямую связано с желанием дворянства увековечить в истории рода себя и своих наследников. В отличие от испанских Габсбургов с их стремлением запечатлеть каждого королевского младенца кистью лучшего живописца, только представители высокого дворянства, такие как род Мединасели, могли позволить себе заказывать портреты своих детей у придворных художников или ведущих мастеров своего города, вследствие чего больше всего детских портретов было создано в рамках мадридской школы живописи, отражавшей вкусы испанского двора. Пройдя через этап позднего маньеризма, мадридская живописная школа стала выразителем триумфа барочной живописи. К концу XVII в. при создании детских портретных изображений художники усложняют композиционные решения, перенося фигуры портретируемых на открытое пространство садов дворянских резиденций. Другие живописные школы – толедская и севильская – не меняют устоявшийся с течением времени канон, включающий в себя фигуру портретируемого на абстрактном фоне и одну-две композиционные детали, но варьируют иконографические приемы в зависимости от заказа, будь то камерный образ для внутренних дворцовых покоев и пересылки родственнику или изображение для галерей портретов в парадных залах. Также в региональных портретных живописных школах, с одной стороны, сильно влияние главы местной школы, с другой стороны, используются иконографические приемы трактовки детских образов, оформившиеся в столичной школе для портретирования детей династии Габсбургов. Детали композиции, характерные для детских портретов всех школ, остаются неизменными: цветы как символ детской чистоты и безгрешности, декоративные комнатные собачки, амулеты и талисманы для младенцев, шпаги и платки для подростков. Если детские персональные портреты имеют свои иконографические особенности в разных живописных школах, то детские портретные изображения в составе семейных портретов донаторов или молящихся, вклю-

ченые в религиозные композиции, отличаются только стилистически. Иконографически они схожи между собой: по краям холста располагаются родители, дети изображаются ближе к центру композиции и, соответственно, к святому образу, старшие сыновья и наследники рода находятся рядом с главой семейства или с фигурой Богородицы, святого покровителя. Что касается трактовки портретного образа, можно отметить, что художники подходили к решению этого вопроса схоже: «детскость» в первую очередь изображалась за счет передачи портретных черт с румянцем, припухлостью щек и деталями, отвечающими особенностям детского воспитания рассматриваемого времени. Анализ детского портрета в живописных школах Испании золотого века показывает, как кристаллизовалась традиция детского портретирования. В XVI–XVII вв. испанский детский портрет чаще всего носил мемориальный или вотивный характер, но именно эти изображения заложили основу для появления сентиментальных детских портретных образов в Испании XVIII столетия.

Список источников

1. *Тананаева Л.И.* Испанский парадный портрет и развитие польской портретной живописи к. XVI – начала XVII века // О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки к. XVI – XVII века. М.: Прогресс-Традиция, 2013. С. 378–434.
2. *Kusche M.* Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid, 2003. 652 p.
3. *Kusche M.* Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villadrando y Antonio López Polanco. Madrid, 2007. 584 p.
4. *Кантерева Т.П.* Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956. 262 с.
5. *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.
6. *Moreno Villa J., Sánchez Canton F.J.* Noventa y seita retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González // Archivo español de arte y arqueología. 1937. Vol. 13, № 38. P. 127–157.
7. *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII* // UAM_Biblioteca URL: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/699708> (дата обращения: 04.09.2023).
8. *El retrato* en el Museo del Prado. Madrid: Anaya, 1994. 383 p.
9. *García Cueto D.* Claudio Coello, pintor 1642–1693. Madrid, 2016. 243 p.
10. *Ayala Mallory N.* Juan Bautista Martínez del Mazo: Retratos y paisajes // Goya. 1991. № 221. P. 265–276.
11. *Pérez Velarde L.A.* El pintor toledano Antón Pazarro (ca. 1570–1622) // BSAA arte. 2020. № 86. P. 165–195.
12. *Checa Cremades F.* La imagen del Noble en la España de la Contrarreforma 1500–1600 // Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600. Madrid: Catedra, 1988. P. 389–412.
13. *Moreno Vera J.R.* El retrato burgues en la colección de arte de la Regín de Murcia // El Futuro Del Pasado. 2014. № 5. P. 341–353.
14. *Martínez B.* Los retratos de la nobleza: el retrato del conde de Avalos realizado por el pintor Cornelio Schut // El conde de Tendilla y su tiempo / ed. Jesús Bermúdez López. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018. P. 277–292.
15. *Moreau Vauthier C.* Les portraits de l'enfant. Paris: Hachette, 1901. 399 p.
16. *Catálogo* de la Exposición Nacional de retratos. Madrid, 1902. 253 p.
17. *Exposición* de retratos de Niños en España: Catálogo general ilustrado. Madrid, 1925. 97 p.
18. *El niño* en el Museo del Prado: Catálogo exposición. Madrid: Ministerio de la cultura, 1983. 199 p.
19. *Rodríguez Rebollo A.* A Double Portrait by Antonio Ricci. Geneva: Rob Smeets Old Master Paintings, 2019. 76 p.
20. *Bernis C.* La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte // Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid: Museo del Prado, 1990. P. 66–111.

21. *Palacio Nacional se Sintra. Retrato de un joven noble, caballero de la ordene Calatrava / dir. F. Montesinos. Parques de Sintra-Monte da Lua, 2017. 186 p.*
22. *Horcajo Palomero N. Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velazquez // Archivo español de arte. 1999. Vol. 72, № 288. P. 521–530.*
23. *Velázquez: Las Meninas and the Late Royal Portraits / ed. J. Portus. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013. 172 p.*
24. *Novero Plaza R. La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. Consideraciones sobre los personajes del cuadro La familia del pintor // BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte. 2006. № 72. P. 177–191.*
25. *Gutiérrez Pastor I. El retrato de última hija de Juan Bautista Martínez del Mazo, boceto para el retrato de la familia del Pintor del Kunsthistorisches Museum de Viena // Archivo español de arte. 2005. № 311. P. 309–313.*
26. *García Herraiz E. El niño vestido de eclesiástico de Mazo: ¿retrato de primera comunión u obispillo catedralicio? // Archivo español de arte. 1999. № 288. P. 552–555.*
27. *Peréz Sánchez A.E. Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650–1700). Madrid : Ministerio de Cultura, 1986. 367 p.*
28. *Martínez Leiva G. Jan van Kessel II versus Cortilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo // Philostrato. 2019. № 6. P. 24–53.*
29. *Маруас Ф. Эль Греко: Жизнь и творчество. М. : Арт-Волхонка, 2014. 349 с.*
30. *Кантерева Т.П. Эль Греко Доменикос Теотокопулос, 1541–1614. М. : Галарт, 2008. 214 с.*
31. *Шелешина-Солодовникова Н.А. Портрет в творчестве Эль Греко // Проблемы иберо-американского искусства. Вып. 2. М. : Красанд, 2009. С. 183–219.*
32. *El Greco de Toledo: Catálogo exposición. Aliaza Forma, 1983. 275 p.*
33. *Pérez Sánchez A.E. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas. Madrid, 1964. 86 p.*
34. *Peréz Sánchez A.E. Pintura barroca en España 1600–1750. Madrid : Cátedra, 2009. 506 p.*
35. *Zurbaran: Catálogo exposición. Madrid : Museo del Prado, Ministerio de cultura, 1988. 466 p.*
36. *Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, Marqués de Cogolludo // Fundación casa ducal de Medinaceli. URL: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=587> (accessed: 04.09.2023).*
37. *Calvo Serraler F. Retrato español: Guía antológica de la exposición “El retrato español”. Madrid: Museo del Prado, 2004. 76 p.*
38. *Anónimo español. Retrato de niño. h. 1680 // Colección BBVA España. URL: <https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/463-retrato-de-nino/> (дата обращения: 04.09.2023).*
39. *«Золотые дети»: Детский европейский портрет XVI–XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобер. М. : Художник и книга, 2005. 152 с.*
40. *Portús J. Virgen con el Niño y retratos. Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creativo // B'05: Buletina Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2006. № 1. P. 43–66.*
41. *La Virgen de la Victoria con donantes // Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-victoria-con-donantes/34241461-3900-4f43-9467-2dfde8907b6a> (дата обращения: 04.09.2023).*
42. *Cruzada Villaamil G. Catálogo provisional histórico y razonado del Museo Nacional de pinturas. Madrid: Imprenta de M. Galiano, 1865. 346 p.*
43. *Los Ayala: una metáfora de la ostentación social // Blog Museu nacional d'art Catalunya. URL: https://blog.museunacional.cat/es/los-ayala-una-metafora-de-la-ostentacion-social/?_ga=2.76246613.1583368554.1694941460-387136543.1692376457 (accessed: 04.09.2023).*

References

1. Tananaeva, L.I. (2013) *O man'erizme i barokko. Ocherki iskusstva Tsentral'no-Vostochnoy Evropy i Latinskoy Ameriki k. XVI–XVII veka* [On Mannerism and Baroque. Essays on the Art of Central-Eastern Europe and Latin America from the Late 16th–17th Centuries]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 378–434.
2. Kusche, M. (2003) *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: [s.n.].
3. Kusche, M. (2007) *Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villadrande y Antonio López Polanco*. Madrid: [s.n.].

4. Kaptereva, T.P. (1956) *Velaskes i ispanskiy portret XVII v.* [Velázquez and the Spanish Portrait of the 17th Century]. Moscow: Iskusstvo.
5. 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.
6. Moreno Villa, J. & Sánchez Canton, F.J. (1937) Noventa y seita retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González. *Archivo español de arte y arqueología*. 13(38). pp. 127–157.
7. UAM_Biblioteca. (n.d.) *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*. [Online] Available from: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/699708> (Accessed: 4th September 2023).
8. Spain. (1994) *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya.
9. García Cueto, D. (2016) *Claudio Coello, pintor 1642–1693*. Madrid: [s.n.].
10. Ayala Mallory, N. (1991) Juan Bautista Martínez del Mazo: Retratos y paisajes. *Goya*. 221. pp. 265–276.
11. Pérez Velarde, L.A. (2020) El pintor toledano Antón Pizarro (ca. 1570-1622). *BSAA arte*. 86. pp. 165–195.
12. Checa Cremades, F. (1988) *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600*. Madrid: Catedra. pp. 389412.
13. Moreno Vera, J.R. (2014) El retrato burgues en la colección de arte de la Región de Murcia. *El Futuro Del Pasado*. 5. pp. 341–353.
14. Martínez, B. (2018) Los retratos de la nobleza: el retrato del conde de Avalos realizado por el pintor Cornelio Schut. In: Bermúdez López, J. (ed.) *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada. pp. 277–292.
15. Moreau Vauthier, C. (1901) *Les portraits de l'enfant*. Paris: Hachette.
16. Spain. (1902) *Catálogo de la Exposición Nacional de retratos*. Madrid: [s.n.].
17. Spain. (1925) *Exposición de retratos de Niños en España: Catálogo general ilustrado*. Madrid: [s.n.].
18. Spain, Ministerio de la cultura. (1983) *El niño en el Museo del Prado: Catálogo exposición*. Madrid: Ministerio de la cultura.
19. Rodríguez Rebollo, A. (2019) *A Double Portrait by Antonio Ricci*. Geneva: Rob Smeets Old Master Paintings.
20. Bernis, C. (1990) La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte. In: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Mudeo del Prado. pp. 66–111.
21. Montesinos, F. (2017) *Palacio Nacional se Sintra. Retrato de un joven noble, caballero de la orden Calatrava*. Parques de Sintra-Monte da Lua.
22. Horcajo Palomero, N. (1999) Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. *Archivo español de arte*. 72(288). pp. 521–530.
23. Portus, J. (ed.) (2013) *Velázquez: Las Meninas and the Late Royal Portraits*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
24. Novero Plaza, R. (2006) La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. Consideraciones sobre los personajes del cuadro La familia del pintor. *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*. 72. pp. 177–191.
25. Gutierrez Pastor, I. (2005) El retrato de última hija de Juan Bautista Martínez del Mazo, boceto para el retrato de la familia del Pintor del Kunsthistorisches Museum de Viena. *Archivo español de arte*. 311. pp. 309–313.
26. García Herraiz, E. (1999) El niño vestido de eclesiástico de Mazo: ¿retrato de primera comunión u obispo catedralicio? *Archivo español de arte*. 288. pp. 552–555.
27. Pérez Sánchez, A.E. (1986) *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650–1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
28. Martínez Leiva, G. (2019) Jan van Kessel II versus Cortilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo. *Philostrato*. 6. pp. 24–53.
29. Marias, F. (2014) *El Greco: Zhizn' i tvorchestvo* [El Greco: Life and Work]. Moscow: Art-Volkhonka.
30. Kaptereva, T.P. (2008) *El Greco Domenikos Teotokopulos, 1541–1614* [El Greco Domenikos Theotokopoulos, 1541–1614]. Moscow: Galart.
31. Sheleshneva-Solodovnikova, N.A. (2009) Portret v tvorchestve El' Greko [The Portrait in the Work of El Greco]. In: Siliunas, V.Yu. & Kryazheva, I.A. (eds) *Problemy ibero-amerikanskogo iskusstva* [Problems of Ibero-American Art]. Vol. 2. Moscow: Krasand. pp. 183–219.
32. Spain. (1983) *El Greco de Toledo: Catálogo exposición*. Alianza Forma.
33. Pérez Sánchez, A.E. (1964) *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid: [s.n.].
34. Pérez Sánchez, A.E. (2009) *Pintura barroca en España 1600–1750*. Madrid: Cátedra.

35. Spain. (1988) *Zurbaran: Catálogo exposición*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de cultura.
36. Fundación casa ducal de Medinaceli. (n.d.) *Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, Marqués de Cogolludo*. [Online] Available from: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=587> (Accessed: 4th September 2023).
37. Calvo Serraler, F. (2004) *Retrato español: Guía antológica de la exposición "El retrato español"*. Madrid: Museo del Prado.
38. Anónimo español. (1680) *Retrato de niño. h. 1680*. Colección BBVA España. [Online] Available from: <https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/463-retrato-de-nino/> (Accessed: 4th September 2023).
39. Antonova, O.A. (2005) "Zoloty deti": *Detskiy evropeyskiy portret XVI–XIX vekov iz sobraniya Fonda Yannik i Bena Yakober* ["Golden Children": European Children's Portrait of the 16th–19th Centuries from the Collection of the Yannick and Ben Jakober Foundation]. Moscow: Khudozhnik i kniga.
40. Portús, J. (2006) *Virgen con el Niño y retratos. Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creative*. *B'05: Buletina Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1. pp. 43–66.
41. Museo Nacional del Prado. (n.d.) *La Virgen de la Victoria con donantes*. [Online] Available from: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-victoria-con-donantes/34241461-3900-4f43-9467-2dfde8907b6a> (Accessed: 4th September 2023).
42. Cruzada Villaamil, G. (1865) *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*. Madrid: Imprenta de M. Galiano.
43. Blog Museu nacional d'art Catalunya. (n.d.) *Los Ayala: una metáfora de la ostentación social*. [Online] Available from: https://blog.museunacional.cat/es/los-ayala-una-metaphora-de-la-ostentacion-social/?_ga=2.76246613.1583368554.1694941460-387136543.1692376457 (Accessed: 4th September 2023).

Сведения об авторах:

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

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 «Центр научных учреждений Российской академии художеств» (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Morozova A.V. – Candidate of Art History, Doctor of Cultural Studies; Associate Professor of the Department of History of Western European Art, Institute of History, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia). E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

Fedorenko V.Z. – research engineer of the Department of History of Western European Art, Institute of History, Saint Petersburg State University; chief researcher, scientific director of the Center of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Branch of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg "Center of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts" (Saint Petersburg). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 27.11.2023;

одобрена после рецензирования 15.09.2024; принята к публикации 12.08.2025.

The article was submitted 27.11.2023;

approved after reviewing 15.09.2024; accepted for publication 12.08.2025.

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья

УДК 002.2(4)(092)

doi: 10.17223/22220836/59/16

«КОММЕНТАРИИ К ДИОСКОРИДУ» ПЬЕТРО АНДРЕА МАТТИОЛИ КАК ОБРАЗЕЦ РАННИХ НАУЧНЫХ ИЗДАНИЙ XVI ВЕКА

Юлия Борисовна Евдокименкова¹, Екатерина Васильевна Ткачева²

¹ Библиотека по естественным наукам РАН, Москва, Россия, u_ksenoff@mail.ru;

² Университет МГУ-ППУ, Шэньжэнь, Китай;

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
gbsad_lib@mail.ru

В статье описаны три издания книги «Комментарии к Диоскориду» известного итальянского врача и ботаника эпохи Возрождения Пьетро Андреа Маттиоли (1500–1577). Даны подробные характеристики каждого из изданий с точки зрения содержания, иллюстративного материала и индивидуальных особенностей экземпляров, хранящихся в фондах Библиотеки по естественным наукам РАН. Книги изданы на латинском, французском и немецком языках во второй половине XVI в., две из них являются прижизненными изданиями автора. Издания представляют интерес с точки зрения книжной культуры раннепечатных изданий, своего происхождения и истории бытования.

Ключевые слова: Пьетро Андреа Маттиоли, ботаника, книжная культура, иллюстрация, гравюра, научное издание

Для цитирования: Евдокименкова Ю.Б., Ткачева Е.В. «Комментарии к Диоскориду» Пьетро Андреа Маттиоли как образец ранних научных изданий XVI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 181–194. doi: 10.17223/22220836/59/16

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

“COMMENTS ON DIOSCORIDE” BY PIETRO ANDREA MATTHIOLI AS A SAMPLE OF EARLY SCIENTIFIC PUBLICATIONS OF THE XVI CENTURY

Yulia B. Evdokimenkova¹, Ekaterina V. Tkacheva²

¹ Library for Natural Sciences of RAS, Moscow, Russian Federation, u_ksenoff@mail.ru;

² Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China;

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, gbsad_lib@mail.ru

Abstract. The article analyzes three editions of the book “Comments on Dioscorides” by the famous Italian physician and botanist of the Renaissance Pietro Andrea Matthioli (1500–

1577). Detailed characteristics of each of the publications are given in terms of content, illustrative material and individual features of copies stored in the collections of the Library for Natural Sciences of the Russian Academy of Sciences.

The book was translated into many European languages and was one of the most widespread books on plants of the late 16th–17th centuries. Editions in Latin (1558) and French (1572) are the lifetime editions of the author, they were printed by well-known publishers of their time, V. Valgrisi and G. Roville. In addition to numerous descriptions of plants, the books contain information about animals and minerals. They are provided with plant indexes as well as detailed drug indexes systematically organized according to areas of the human body. The books contain numerous illustrations made in the technique of wood engraving. The German-language edition of Mattioli, edited by J. Camerarius, appeared after the death of the author in 1586. It has a title page by Jost Ammann, the copy is hand-colored.

The publications are of interest from the point of view of the book culture of early printed editions, their origin and history of existence. They are examples of early scientific publications, in which the author refers to ancient sources, but also refers to the works of his contemporaries. On its pages, the author enters into polemics with colleagues, including criticizing and responding to his opponents. Images of plants reflect the author's approach to creating botanical illustrations. On the example of several editions of one work of the author, the evolution of his scientific views, as well as the recognition of his work by the next generation, can be traced. In addition, the books provide information on the most important medical needs in Europe in the 16th century, and can also serve as a valuable source of information for researchers in plant evolution, ecology, ethnobotany and ethnopharmacology.

Keywords: Pietro Andrea Mattioli, botany, book culture, illustration, engraving, scientific edition

For citation: Evdokimenkova, Yu.B. & Tkacheva, E.V. (2025) “Comments” on Dioscoride by Pietro Andrea Matthioli as a sample of early scientific publications of the XVI century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 181–194. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/16

Изучение ботаники как научной дисциплины берет начало с медицинских факультетов университетов на рубеже XV–XVI вв. В это же время в Европе появляются первые печатные книги о растениях. Авторы, обращаясь в качестве основы к античным источникам (Теофраст, Гален, Диоскорид и др.), дополняли их собственными данными, результатами наблюдений и экспериментов. Такие издания появлялись в Германии, Италии, Нидерландах. Постепенно книги о растениях (травники) набирали популярность. Они не были ограничены, как следует из названия, травами в соответствии с сегодняшним пониманием, а скорее были книгами по идентификации всех растений, известных в то время. Поэтому максимально точные описания и иллюстрации, приближенные к естественному виду, имели решающее значение для идентификации описываемых растений. Существенное значение в описании имело их применение для лечения разных видов болезней и проблем со здоровьем. Эти книги предназначались не только для аптекарей и врачей. Опубликованные на национальных языках, они отвечали потребностям нового класса покупателей: богатых, но часто незнатных городских жителей, а также являлись незаменимой специальной литературой для тогда еще молодой предметной ботаники.

Итальянские ботаники проделали новаторскую работу по идентификации растений, описанных классическими авторами, во-первых, потому что возрождение классической культуры началось в Италии, а во-вторых, потому что итальянская флора родственна флоре Греции и других средиземноморских регионов [1].

В течение XVIII в. с появлением новых научных знаний и изменившихся социальных условий феномен травников как жанра книг окончательно исчез из издательских программ так же внезапно, как и возник когда-то [2]. Поэтому данные издания являются важным атрибутом развития ботаники на определенном историческом этапе.

В представленной работе мы рассмотрим три издания книги о травах итальянского врача П.А. Маттиоли «Комментарии к Диоскориду». Книга являлась одним из наиболее популярных травников XVI в., изначально вышедшая на итальянском языке, в дальнейшем она имела множество переизданий на разных европейских языках.

Подобные книги хранятся только в крупных библиотеках. В нашей стране это единичные экземпляры, относящиеся к категории книжных памятников. Они являются великолепными иллюстрированными образцами книгоиздания XVI в., имеют особенности формы, происхождения и бытования и представляют интерес в качестве объектов для изучения книжной культуры. В то же время они являются представителями ранних научных книг, что еще больше повышает их ценность в глазах исследователей, так как научное книгоиздание на ранних этапах становления книгопечатания распространялось медленно из-за ограниченности целевой аудитории и связанных с этим финансовых рисков для издателя.

На примере этих книг мы также рассмотрим развитие научных взглядов автора, начиная от первого издания его труда, следующих прижизненных изданий и как трансформировалось содержание работы при переиздании ее после смерти автора. Описание иллюстративного материала позволит нам продемонстрировать прогресс в изображении растений, когда первоначально важным было само наличие иллюстрации, до ее усовершенствования, когда изображение стало более детальным, с акцентом на наиболее значимые части.

К сожалению, оригиналы этих книг малодоступны для пользователей, в то время как они могут быть полезны для исследователей в области ботаники, эволюционного учения, медицины, истории и др. Оцифровка и популяризация подобных изданий является одной из важных задач в работе библиотек. В связи с этим развитие получил проект Национальной электронной библиотеки РФ, в котором размещены оцифрованные копии книжных памятников, что позволяет увеличить доступность редкой литературы для книголюбов и ученых.

Отметим также, что в отечественных публикациях по истории ботаники П.А. Маттиоли, к сожалению, уделено не так много внимания. Своей работой мы ближе знакомим читателя с деятельностью итальянского ученого.

Пьетро Андреа Маттиоли (итал. Pietro Andrea Gregorio Matthioli), итальянский ботаник и врач, родился в марте 1500 г. в Италии в Спарагауэе, недалеко от Сиены. Его отцом был венецианский врач Франческо Маттиоли. Пьетро Андреа учился в школе в Венеции. В Падуе он получил докторскую степень по медицине в 1523 г. Позже практиковал в Риме и других городах Италии. В 1554 г. был назначен врачом при дворе эрцгерцога Фердинанда II Австрийского, который с 1548 г. проживал в Праге в качестве регента Богемии. П.А. Маттиоли сопровождал его в венгерской военной кампании 1556 г. и лечил раненых, далее оставался в Праге до 1570 г. в качестве личного врача императора и чешского короля Максимилиана II (1527–1576). Затем он вернулся в Италию, где проживал в Тренто и скончался от эпидемии чумы в 1577 г. [3].

Еще в студенческие годы П.А. Маттиоли заинтересовался растениями и начал свои научные исследования, которые последовательно продолжал всю жизнь. Он поддерживал длительную переписку со многими известными ботаниками своего времени, а также с врачами и фармацевтами за пределами Италии. При этом он получал множество сведений о новых, неизвестных растениях, в том числе и в далеких странах. Среди его корреспондентов были пионеры современного естествознания, такие как болонский профессор медицины Улисс Альдрованди (1522–1605), Лука Гини (1490–1556) и др. [4].

П.А. Маттиоли известен своим итальянским переводом и комментариями к работе «Материя медика» греческого философа Диоскорида – «*Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo libri cinque della historia & materia medicinale*». Первое издание перевода П.А. Маттиоли, выполненного по латинской версии Жана де Рюэля, было опубликовано Николо Баскарини в 1544 г. в Венеции без иллюстраций. Книга предназначалась автором прежде всего для аптекарей, которые не знали латинского и греческого языка. Она имела значительный успех даже среди врачей и ученых, в особенности среди преподавателей Падуанского университета. Положительные отзывы на нее вдохновили автора на дальнейшую работу. П.А. Маттиоли улучшил перевод, расширил текст Диоскорида, включив собственные комментарии и описания 200 новых растений. Новое издание вышло в Венеции в 1548 г. у издателя и книготорговца Винченцо Вальгризи.

Винсент Вогри был французом (родился недалеко от Лиона около 1490 г.), позже поселился в Венеции и итальянизировал свое имя на Винченцо Вальгризи. Его издательство «*Officina Erasiana*» (позже «*Officina Valgrisia*») с 1539 по 1573 г. выпустило около 370 изданий под маркой «*Serpente sul Tau*». Вальгризи поддерживал тесные и постоянные контакты с другими издателями, у него были партнеры в Лионе и во Франкфурте, а также шесть складов в основных центрах итальянской книжной торговли – в Болонье, Мачерате, Фолиньо, Реканати, Ланчано и Падуе. Первыми изданиями в его каталоге были классические произведения и итальянская литература, позже его интерес сосредоточился на медицине, в частности, на итальянских переизданиях французских работ. Он также наблюдал за успехом произведений немецких ботаников О. Брунфельса, Л. Фукса, поэтому книга П.А. Маттиоли показалась ему работой, способной составить конкуренцию этим произведениям и завоевать новый круг читателей. И он не ошибся, «Комментарии...» П.А. Маттиоли до конца века станут популярным руководством для ученых, практикующих травников, любителей естественных наук. Все переиздания работы ученого на итальянском и латыни будут напечатаны у Вальгризи в Венеции [5].

Преимущество немецких травников состояло в наличии у них оригинального и научно достоверного иконографического аппарата. П.А. Маттиоли выбрал в качестве иллюстратора своей работы Джорджио Либерале, молодого художника из Удине, который, хотя и не смог изобразить все виды, известные П.А. Маттиоли, подготовил корпус из не менее 562 рисунков. Первое иллюстрированное издание включало 504 гравюры растений и 58 животных. Оно было опубликовано в 1554 г. на латыни под названием «*Commentarii, In Libros Sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei, de Medica Materia*».

Расширенная версия была опубликована в 1558 г., а переиздания – в 1559 и 1560 гг. В 1565 г. иллюстративный аппарат «Комментариев...» был полностью обновлен, в качестве художника и гравера в изданиях после 1560 г. также указывается Вольфганг Мейерпек [4].

Помимо сведений из Диоскорида, книга была дополнена сведениями из других древних авторов, таких как Теофраст, Плиний Старший, Гален и Авиценна. Также в комментариях П.А. Маттиоли ссылаются на своих современников – Ж. Руэля, О. Брунфельса, И. Бока, Л. Фукса, А. Лоницера, в том числе указывает на ошибки, которые, по его мнению, были ими допущены. В 1563 г. впервые в конце издания была помещена глава о дистилляции. В ней описаны и изображены перегонные аппараты и печи для приготовления дистиллятов из лекарственных растений.

Одним из наиболее важных изданий «Комментариев» был перевод на латинский язык, появившийся в 1571 г. П.А. Маттиоли включил в него работу аптекаря и натуралиста из Вероны Франческо Кальцоларьеджо «Viaggio del Monte Baldo». Это описание флоры горного массива Монте Бальдо на восточном берегу озера Гарда дало толчок развитию ботаники всей тогдашней Италии [5].

Впоследствии книга была переведена на многие языки. Испанское издание появилось в 1555 г., французское – в 1561 г., в 1562 г. Г. Мелантрихом было напечатано богемское издание на чешском языке. Он же являлся издателем и первого немецкого перевода, выполненного в 1563 г. доктором Георгом Хандшем, с заголовком «Neuw Kreütterbuch». В отличие от латинской версии, работа была опубликована в виде широкоформатного великолепного издания сксилографиями, занимающими почти полную страницу. Текст, напротив, был значительно сокращен, без ссылок на античных авторов. Это издание было предназначено для обеспеченных покупателей, богатых патрициев и дворян, для которых роскошная книга часто была не столько экземпляром для чтения, сколько статусной вещью [6].

Иоахим Камерарий-младший (1534–1598), врач и ботаник из Нюрнберга, в 1586 г. заново отредактировал травник П.А. Маттиоли после смерти автора. Он отказался от дорогостоящих изображений растений и выбрал рисунки значительно меньшего размера, некоторые из них он приобрел у Конрада Гесснера, швейцарского ученого-энциклопедиста. И. Камерарий расширил текст до подробного медицинского справочника с указателями растений, а также болезней, симптомов, частей тела. Иллюстрированное немецкоязычное издание П.А. Маттиоли в редакции И. Камерария стало самой распространенной книгой растений конца XVI и XVII вв. [2].

В своих текстах П.А. Маттиоли следует определенной схеме описания отдельных растений. Это включает в себя названия (латинские, а также синонимы на иностранных языках в зависимости от издания), внешний вид, включая запах и вкус (часто путем сравнения с аналогичными растениями), период вегетации, место произрастания, и, наконец, медицинское действие и способы применения, внутреннего и наружного.

В фондах Библиотеки по естественным наукам РАН хранятся 3 экземпляра «Комментариев...» Маттиоли: издание 1558 г. на латинском, 1572 г. на французском и 1586 г. на немецком языках.

Издание 1558 г. [7], экземпляр размером 29 на 20 см, в кожаном переплете, украшенном виньетками золотого тиснения. Язык издания латинский, иллюстрации – ксилографии, не раскрашены. На титуле изображение издательской марки Вальгриси.

Начинается книга с предисловия ко всему изданию, содержащего слова о божественном создании природы и о способности человека самостоятельно исследовать природу и свойства растений, животных и окаменелостей. Автор говорит о мудрецах, посвятивших себя исследованию растений и их лечебных свойств, упоминая имена многих греческих философов – Аристотеля, Гиппократата, Диоскорида, Галена, Плиния и др. Предисловие посвящено эрцгерцогу Австрии Фердинанду (будущему Фердинанду II). Следующая глава – об изучении П.А. Маттиоли трактата «Материя медика» Диоскорида, далее – предисловие издателя Вальгриси. В начале книги расположены Указатель растений и Указатель лекарственных средств. Последний состоит из нескольких разделов, он систематически организован в соответствии с областями человеческого тела, начиная с головы и органов чувств, через грудную клетку и живот, поясницу к наружным окончаниям кистей и стоп. Выделены также косметические средства для макияжа женщин, средства от зубной боли и снотворные, средства от меланхолии, средства от паразитов и инфекций, кожных заболеваний. Указатель интересен для современных исследователей тем, что дает представление о наиболее важных медицинских потребностях в Центральной Европе в XVI в.

Далее следует основной текст книги, начинающийся главой «Комментарии к книге первой Диоскорида Материя Медика». В ней присутствуют изображения растений полного размера, с корнями, листьями, соцветиями, вверху даны подписи названий на латыни. При описании деревьев и кустарников на иллюстрациях приведены только части растений, например ветви с плодами.

Изображения растений выполнены точно, хорошо узнаваемы для специалиста. Название глав соответствует латинскому названию растения, и дополнительно дано название на греческом языке. Кроме того, все растения в экземпляре подписаны чернилами от руки, даны французские названия (рис. 1), что говорит о том, что владелец книги был франкоговорящим.

В этом разделе даны описания различных ароматических веществ, бальзамов, а также растений, из которых они выделяются. Сюда включена глава «Мумия» (рис. 2), в которой приводятся сведения о бальзамировании тел и веществах, которые при этом используются, а также применение мумифицированных частей человеческого тела в качестве лекарственных средств [8].

В комментариях ко второй книге Диоскорида автор рассказывает о животных. Первыми размещены описания морских животных: морских ежей, моллюсков, крабов, рыб и др. Далее описаны сухопутные животные, определенной системы в их расположении не прослеживается. Выделена группа домашних животных. После описаний животных приводятся характеристики продуктов их жизнедеятельности – молоко, моча, желчь, мед, воск, прополис и др. – и их применения. После автор переходит к группе съедобных травянистых растений (злаки, овощи и др.).



Рис. 1. Изображение граната в изданиях Маттиоли 1558 и 1572 гг.

Fig. 1. Pomegranate from Matthioli, 1558 and 1572

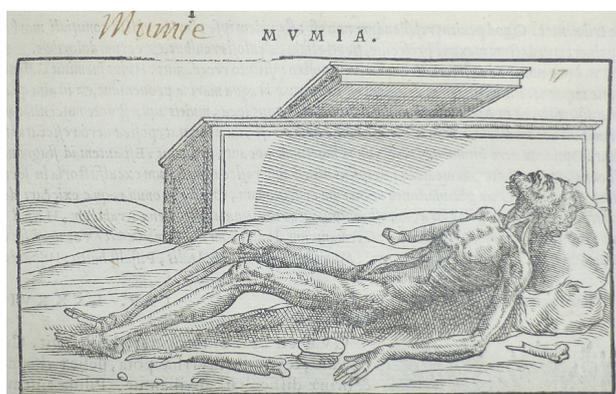


Рис. 2. Изображение мумии в издании Маттиоли 1558 г.

Fig. 2. Mummy from Matthioli, 1558

В комментариях к третьей книге Диоскорида рассматриваются травы, которые считаются местными и обладают определенным лечебным действием. В четвертой книге описаны растения, обладающие прочими полезными свойствами (например, амарант, мак, мандрагора, грибы и др.). В пятой книге содержится информация о выращивании винограда и получении из него вина, уксуса и других продуктов. Тут же описаны различные минералы (гипс, соль, сера, кораллы и др.).

Комментарии к шестой книге Диоскорида содержат информацию о ядах, мерах предосторожности и лечении отравлений. Описаны ядовитые растения (аконит, цикута, мандрагора, мак, грибы и др.), ядовитые животные – скорпионы, змеи, фаланги, сюда отнесены также мифический василиск и бешеная собака.

Одно из изданий «Комментариев...» на французском языке вышло в 1572 г. [9]. Книга является французским переводом латинского издания 1571 г. доктором медицины Жаном де Муленом. Издана в Лионе Гийомом Руйе, французским гуманистом, издателем, опубликовавшим многочисленные книги по праву, медицине, науке и религии.

Экземпляр из фондов БЕН РАН размером 37 на 24 см, в кожаном переплете. На титульном листе размещен портрет П.А. Маттиоли в медальоне. Автор изображен в виде мужчины в зрелом возрасте в богатой одежде.

Вначале следует посвящение могущественному лорду мессирю Марку де Бофору, рыцарю Королевского Ордена, графу д'Алле от переводчика Жана Де Мулена, после его предисловие к читателям. Здесь он говорит о важности данного издания, необходимого для врачей и особенно для аптекарей, потому что не все знают латинский язык. После размещено посвящение П.А. Маттиоли могущественному императору Римской империи Максимилиану II, эрцгерцогам Австрии Фердинанду и Карлу. За ним предисловие автора об изучении трудов Диоскорида.

Далее следуют таблицы, составленные Ж. Муленом, в которых растения разбиты на группы по их «похожим и различным свойствам» на основе сходства структуры, морфологии, цвета с некоторыми модельными растениями, такими как виноград, фенхель и др. За ним указатель свойств и действия простых лекарств П.А. Маттиоли. В целом классификация основана на «горячих» и «холодных» свойствах веществ по системе Галена, но некоторые из них также характеризуются как «ядовитые» или «горькие». Последним размещен Указатель частей тела, их недугов и симптомов со списком лекарств, подходящих для каждой из них. Все это занимает значительную часть книги.

Подписи изображений растений даны на французском языке. Изображения занимают менее четверти страницы, не раскрашены. П.А. Маттиоли считал, что гравюры из его более поздних изданий были достаточно хороши и не нуждались в раскрашивании, чтобы сделать растения узнаваемыми [10]. Большинство изображений растений сходны с иллюстрациями из издания 1558 г., но зеркально отражены и дополнены изображениями насекомых, червей, улиток, ящериц и другими незначительными элементами (см. рис. 1). Часть изображений заменена на другие, добавлены новые иллюстрации. Сами гравюры более детальные. Вероятно, что они были сделаны не заново с природных образцов, а перерисованы из предыдущих изданий (рис. 3).

Существует мнение, что некоторые экзотические животные изображены людьми, которые их никогда не видели. Имена художников указывает сам автор: «Среди них художники Джорджио Либерале и Вольфганг Мейерпек де Мисне, которые не жалеют ни усилий, ни усердия в рисовании растений и животных» [9].

Содержание глав повторяет латинское издание с некоторыми дополнениями. Добавлены животные (крокодил, хамелеон, гиппопотам и др.), некоторые рисунки изменены (например, скат, слон, ослы, лошади и др.). Встречаются и некоторые казусы, например, изображение морских ежей повернуто на 180 градусов, что говорит о том, что, скорее всего, печатнику было неизвестно, как правильно расположить эту гравюру. Эта ошибка присутствует и в других экземплярах издания.



Рис. 3. Изображение отлова бешеной собаки из издания Маттиоли 1572 г.

Fig. 3. Capture of a rabid dog from Matthioli, 1572

В конце книги размещена глава «Как дистиллировать настои растений. И как в них могут сохраняться собственные запахи». Даны изображения пергонных аппаратов и печей.

Экземпляр содержит следы бытования, в частности, в качестве закладок в нее вложены тонкие полоски бумаги с надписями «Panacea Auega», «Spiritus Volatilis Apoplecticus», «Turck. Balsam», по нашему мнению, это могли быть этикетки для аптекарских склянок. Встречаются части растений, фрагменты бумаги (цветной, с золотым тиснением, белой верже), маргиналии на полях книги (записи чернилами), подчеркивания.

Книга «Комментариев...» 1586 г. – посмертное издание автора на немецком языке [11]. Экземпляр в светлом кожаном переплете, с орнаментальным блинтовым тиснением на обеих крышках переплета. Перед титульным листом вплетен лист белой бумаги, на котором чернилами написано «Petr. Andreas Mathiolus. / [...] Medicus geb. zu Siena 1500 / schrieb. Comm. über 6 Bücher Dios / coridis; Epitomen de plantis; consilia / medica etc: st. 1577. Bu. Fr. H. K. / D. / Georg Sam: Tempelhoff» (с нем.: Петр Андреас Маттиоли, врач, родился в Сиене в 1500, написал Комментарии к 6 книгам Diosкорида, Epitomen de plantis; consilia medica и др., умер в 1577 г. ...Георг Сам. Темпельхофф). Из известных личностей Георг Самуэль Темпельхофф (1711–1775) был прусским королевским советником. Первоначально был арендатором государственных владений Трампе около Бескова, а затем поместья Рампиц. Обеспечил своим четырем сыновьям хорошее образование. Имел большую библиотеку [12]. Вероятно, этот лист был вставлен при переплете книги. Судя по вставке и дорогому переплету, можно предположить, что этот экземпляр был подарен Г. Темпельхоффом библиотеке гимназии Иоахимсталь, штемпель которой находится на обороте титульного листа (штемпель круглый, черный в орнаментальной рамке в виде уробороса с надписью «EX / BIBLIOTH: / GYMNASII REGII / JOACHIMICI»).

Титульный лист гравирован и раскрашен вручную, краски не утратили своей яркости (рис. 4). Его оформление было разработано Йостом Амманом (Jost Amman), швейцарским художником и гравером, одним из выдающихся мастеров книжной иллюстрации эпохи Возрождения, внизу слева изображе-

ние монограммы «I A», гравером являлся Кристоф Штиммер (Christoph Stimmer) (монограмма «C S» внизу справа) [13].



Рис. 4. Титульный лист издания 1586 г.

Fig. 4. Title page, 1586

Изображение в барочном стиле, с множеством деталей и украшений. Вверху в картуше с надписью *dicat ut bonae valetudini* (лат. «пожелай мне хорошего здоровья») изображена женщина с колбами – греческая богиня врачевания Гиги́ея, дочь Асклепия. Также здесь присутствует знак пентаграммы, которую Пифагор называл *гиги́ея*, с буквами, обозначающими 4 стихии: вода, земля, огонь, воздух – и эфир. По бокам от картуша изображены два путти с вазами цветов, один с садовыми инструментами, второй с аптекарскими. По краям от центрального поля два седых старца, один с книгой и цветущим растением (вероятно, Диоскорид), второй с мотыгой и лопатой. Внизу картуш с изображением сцен сельскохозяйственных работ. На него опираются две женщины, одна в образе Флоры, с цветами и инструментами в ногах, вторая, возможно, Салюс с кувшином и шкатулкой. Восемь инициалов и концовки в оформлении глав также принадлежат работе Й. Аммана [14].

Текст начинается с предисловия к читателям. Далее следует посвящение герцогу Саксонии Кристиану, за ним – основной текст. Иллюстрации растений обновленные, в том числе использованы 50 гравюр из наследия К. Гесснера. К общему виду добавлены отдельный более крупный вид цветка, изображения плодов и семян, частей корня, коры, в том числе и в разрезе, и на разных стадиях развития растения, если это важно, по мнению автора. Каждое изображение занимает примерно четверть страницы и раскрашено ручным способом. Краски яркие. Иногда на одном изображении могут быть представлены различные варианты окраски цветов, плодов, частей растения, например, на рисунке розы цветы белого и красного цвета. Кроме того, иллюстрация может сопровождаться пояснительными надписями. Названия растений указаны на немецком языке и латыни.

Текстовое описание растений включает следующие пункты:

- Названия.
- Род и формы.
- Место произрастания.
- Время.
- Природа, сила и действие.
- Внутреннее [применение].
- Наружнее [применение].

При описании отдельных растений могут появляться дополнительные пункты, например, гранат дополнен пунктами: сладость, кислотность, винная кислотность, гранатовое вино, сила листьев, цветы, кора, дикорастущие гранатовые деревья. Схема расположения растений сохранена такой же, как в предыдущих изданиях П.А. Маттиоли. Издание включает только 4 книги трав, все сведения, касающиеся животного мира, исключены. Упоминаются лишь вещества животного происхождения, используемые в медицине: мускус, амбра, цибет. Отсутствует и глава о минералах. Глава по дистилляции расширена, дополнена информацией и рисунками (рис. 5).



Рис. 5. Изображение аппарата для дистилляции из издания Маттиоли 1586 г.

Fig. 5. Distillation apparatus from Matthioli, 1586

После основного текста следует послесловие переводчика Георга Хандша, далее – указатель немецких названий всех деревьев и трав, упомянутых в этой книге; указатель греческих, латинских и медицинских терминов; указатель и свод всех болезней и недугов тела.

На колофоне надпись: «Напечатано во Франкфурте на Майне при участии Зигмунда Фейерабенда, Петера Фишера и Генриха Дакена. 1586». Изображение трех танцующих женских фигур, одна из которых с двумя трубами, является одним из вариантов издательской марки Зигмунда Фейерабенда «Молва с трубой» [15].

Экземпляр имеет следы бытования, сюда относятся многочисленные отпечатки от растений, которые были вложены между страницами, либо сами растения. Так, например, на странице с описанием крокуса присутствуют отпечатки от цветков растения. Кроме того, в экземпляре обнаружены закладка из игральной карты, обрывки бумаги с рукописным текстом, булавки и др. Текст книги содержит маргиналии. Это различные подписи, которые часто начинаются с «NB», а также изображения руки с указующим пальцем, направленным к определенным местам в тексте.

Заключение

В фондах Библиотеки по естественным наукам РАН хранятся книги трав авторства итальянского ботаника и врача эпохи Возрождения П.А. Маттиоли. Эти издания представляют собой комментарии к античному источнику «Материя медика» греческого философа Диоскорида. П.А. Маттиоли являлся одним из самых авторитетных комментаторов этого древнего трактата. Книги ученого пользовались большой популярностью в свое время. Они издавались с 1544 до 1712 г. Издания из фондов БЕН РАН относятся к XVI в., два из них (1558 и 1572 гг.) являются прижизненными изданиями автора. Все три издания на разных языках (латынь, французский и немецкий), опубликованы тремя издателями, каждый из которых занимал видное место в книгоиздании в своем регионе. Книги содержат многочисленные иллюстрации, в том числе и раскрашенные вручную. Авторские подходы к технике создания и качеству ботанической иллюстрации у П.А. Маттиоли имели свои характерные особенности. Изображения выполнены с высокой степенью схожести с природными образцами, они использовались и после смерти ученого в работах других авторов.

В отношении книжной культуры мы имеем экземпляры, демонстрирующие на примере одного произведения традиции научного книгоиздания в различных регионах Европы, а также тенденции в его развитии во второй половине XVI в. Наличие нескольких переизданий произведения одного автора позволяет проследить эволюцию содержания книги, как автор изменял и дополнял сведения, приведенные в его произведении, в соответствии с личными исследованиями в этой области, а также опытом коллег, с которыми он вел активную переписку. Издание демонстрирует научную коммуникацию того времени, ссылки автора на ранние авторитеты и современников, его критику по отношению к работам коллег и полемику с научными оппонентами. Посмертные издания являются свидетельством высокой оценки работы автора его последователями, а изменения, внесенные в них, демонстрируют прогресс европейской научной мысли в эпоху Возрождения и раннего Нового времени.

Помимо этого, книги дают информацию о наиболее важных медицинских потребностях в Европе в XVI в., а также могут служить ценным источником информации для специалистов в области эволюции растений, экологии, этноботаники и этнофармакологии.

Список источников

1. Leonti M., Cabras S., Weckerle C.S., Solinas M.N., Casu L. The causal dependence of present plant knowledge on herbals – Contemporary medicinal plant use in Campania (Italy) compared to Matthioli (1568) // *Journal of Ethnopharmacology*. 2010. Vol. 130, № 2. С. 379–391.
2. Kluge M. Vom medizinischen Nachschlagewerk zum botanischen Lehrbuch: Zur Entwicklung der Kräuterbuchliteratur // *Schweizerische Zeitschrift für Ganzheitsmedizin*. 2014. Bd. 26. S. 223–226.
3. Fabiani G. La vita di Pietro Andrea Mattioli. Siena : Dell' Angora di G. Bargellini, 1872. 89 p.
4. Pfeuffer R. Vom köstlichen Schatz der Kräuter das deutsche Kräuterbuch des Pietro Andrea Mattioli von 1563 und seine Illustrationen // *Berichte des Naturwissenschaftlichen Vereins für Schwaben*. 2014. Bd. 118. S. 3–24.
5. Andreoli I. A voi gran lodi e allo stampatore gran guadagno: Vincenzo Valgrisi stampatore e libraio del Dioscoride del Mattioli // I discorsi di P.A. Mattioli : l'esemplare dipinto da Gherardo Cibo, eccellenza di arte e scienza del Cinquecento. Sansepolcro : Aboca, 2015. P. 69–85.
6. Čermáková L. Zielnik Pietro Andrea Mattioliego w czechach // *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. 2012. R. 57, № 2. S. 7–25.
7. Petri Andreae Matthioli... Commentarii secundo aucti, in libros sex Pedacii Dioscoridis... de medica materia. Adiectis quam plurimis plantarum, et animalium imaginibus quae in priore editione non habentur, eodem auctore. His accessit eiusdem apologia adversus Amathum Lusitanum... – Venetiis [Venezia] : ex officina Erasiana, Vincentii Valgrisi, 1558. [48] ff., 776, 50 p.
8. Ritzmann I. Menschenfleisch // *Schweizerische Ärztezeitung*. 2017. Bd. 98, № 44. S. 1479.
9. *Commentaires de M. Pierre André Matthioli sur les six livres de Ped. Dioscoride Anazarbeen de la matiere medicinale / Pier Andrea Mattioli; ... mis en François sur la dernière edition Latine de l'Auteur par M. Jean des Moulins. A Lyon : par Guil. Roville, 1572. [52] ff., 819, [1] pp., [27] ff.*
10. Donaldson I.M. A french 'Matthioli on the herbal of Dioscorides', 1572 // *The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*. 2015. Vol. 45, № 4. P. 313–315.
11. *Kreutterbuch / Petri Andreae Matthioli; Jetzt widerumb mit viel schönen neuen Figuren, auch nützl. Artzeneyen u. andern guten stücken auss sonderm fleiss gemehret durch Joachimum Camerarium auß sonderm fleiß gemehret und verfertigt durch Ioachimum Camerarium. Franckfort am Main : [Sigmund Feyerabends, Peter Fischers, und Heinrich Dacken], 1586. [8], 460, [37] ff.*
12. Georg Friedrich von Tempelhoff (1737–1807). URL: <https://www.math.berlin/mathematiker/georg-friedrich-ludwig-von-tempelhoff.html>
13. Becker C. Jobst Amman : Zeichner und Formschneider, Kupferfätzer und Stecher. Leipzig : Weigel, 1854. 235 c.
14. *Ishording E. Kräuter und Blumen : kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2008. 327 S.*
15. Marques d'impressors de la Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona. URL: <https://marques.crai.ub.edu/ca/impressors>

References

1. Leonti, M., Cabras, S., Weckerle, C.S., Solinas, M.N. & Casu, L. (2010) The causal dependence of present plant knowledge on herbals – Contemporary medicinal plant use in Campania (Italy) compared to Matthioli (1568). *Journal of Ethnopharmacology*. 130(2). pp. 379–391.
2. Kluge, M. (2014) Vom medizinischen Nachschlagewerk zum botanischen Lehrbuch: Zur Entwicklung der Kräuterbuchliteratur. *Schweizerische Zeitschrift für Ganzheitsmedizin*. 26. pp. 223–226.
3. Fabiani, G. (1872) *La vita di Pietro Andrea Mattioli*. Siena: Dell' Angora di G. Bargellini.
4. Pfeuffer, R. (2014) Vom köstlichen Schatz der Kräuter das deutsche Kräuterbuch des Pietro Andrea Mattioli von 1563 und seine Illustrationen. *Berichte des Naturwissenschaftlichen Vereins für Schwaben*. 118. pp. 3–24.

5. Andreoli, I. (2015) A voi gran lodi e allo stampatore gran guadagno: Vincenzo Valgrisi stampatore e libraio del Dioscoride del Mattioli. In: *I discorsi di P.A. Mattioli: l'esemplare dipinto da Gherardo Cibo, eccellenza di arte e scienza del Cinquecento*. Sansepolcro: Aboca. p. 69–85.

6. Čermáková, L. (2012) Zielnik Pietro Andrea Mattioliiego w czechach. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. 57(2). pp. 7–25.

7. Matthioli, P.A. (1558) *Commentarii secundo aucti, in libros sex Pedacii Dioscoridis... de medica materia. Adiectis quam plurimis plantarum, et animalium imaginibus quae in priore editione non habentur, eodem auctore. His accessit eiusdem apologia adversus Amathum Lusitanum*. Venetiis [Venezia]: ex officina Erasmiana, Vincentii Valgrisii.

8. Ritzmann, I. (2017) Menschenfleisch. *Schweizerische Ärztezeitung*. 98(44). p. 1479.

9. Matthioli, P.A. (1572) *Commentaires de M. sur les six livres de Ped. Dioscoride Anazarbeen de la matiere medicinale. Mis en François sur la dernière edition Latine de l'Auteur par M. Jean des Moulins*. A Lyon: par Guil. Roville.

10. Donaldson, I.M. (2015) A french 'Matthioli on the herbal of Dioscorides', 1572. *The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*. 45(4). pp. 313–315.

11. Matthioli, P.A. (1586) *Kreutterbuch. Jetz widerumb mit viel schönen neuwen Figuren, auch nützl. Artzeneyen u. andern guten stücken auss sonderm fleiss gemehret durch Joachimum Camerarium auß sonderm fleiß gemehret und verfertigt durch Joachimum Camerarium*. Franckfort am Main: [Sigmund Feyerabends, Peter Fischers, und Heinrich Dacken].

12. *Georg Friedrich von Tempelhoff (1737–1807)*. [Online] Available from: <https://www.math.berlin/mathe-matiker/georg-friedrich-ludwig-von-tempelhoff.html>

13. Becker, C. (1854) *Jobst Amman: Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher*. Leipzig: Weigel.

14. Isphording, E. (2008) *Kräuter und Blumen: kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.

15. *Marques d'impressors de la Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona*. [Online] Available from: <https://marques.crai.ub.edu/ca/impressors>

Сведения об авторах:

Евдокименкова Ю.Б. – кандидат химических наук, ведущий научный сотрудник Библиотеки по естественным наукам Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: u_ksenoff@mail.ru

Ткачева Е.В. – кандидат биологических наук, старший преподаватель Университета МГУ-ППИ в Шэньчжэне (Шэньчжэнь, Китай), научный сотрудник Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: gbsad_lib@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Evdokimenkova Yu.B. – Candidate of Chemical Sciences, Leading Researcher, Natural Sciences Library of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: u_ksenoff@mail.ru

Tkacheva E.V. – Candidate of Biological Sciences, Senior Lecturer, MSU-PPI Shenzhen University (Shenzhen, China), Researcher, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: gbsad_lib@mail.ru

The authors declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.09.2023;

одобрена после рецензирования 06.10.2023; принята к публикации 14.08.2025.

The article was submitted 06.09.2023;

approved after reviewing 06.10.2023; accepted for publication 14.08.2025.

Научная статья

УДК 726.825.9; 904

doi: 10.17223/22220836/59/17

ПАМЯТНИКИ КОЛЫВАНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО НЕКРОПОЛЯ В РАБОТАХ ТОМСКОГО АРХИТЕКТОРА А.Л. ШИЛОВСКОГО (1887–1921). ЧАСТЬ 1

Людмила Юрьевна Исаева¹, Лидия Сергеевна Яковлева²

¹ Томский областной художественный музей, Томск, Россия,
lisa20051963@mail.ru

² Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия,
tikhobaevaasu@gmail.com

Аннотация. В статье представлены некоторые результаты исследования исторического кладбища п. Колывань (Алтайский край) на предмет поиска и оценки современного состояния надгробных памятников, изображенных томским архитектором А.Л. Шиловским во время его пребывания в данном населенном пункте в 1919 г. Было найдено и осмотрено 7 памятников, проведены архивные работы по поиску биографических и генеалогических сведений о погребенных под ними персонах. Рисунки А.Л. Шиловского и его описания к ним публикуются впервые.

Ключевые слова: А.Л. Шиловский, М.С. Лаулин, К.Х. Вецель, Дейхман, Головкин, П.А. Ивачев, Колывань, кладбище, шлифовальная фабрика, историко-культурное наследие

Для цитирования: Исаева Л.Ю., Яковлева Л.С. Памятники колыванского исторического некрополя в работах томского архитектора А.Л. Шиловского (1887–1921). Часть 1 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 195–207. doi: 10.17223/22220836/59/17

Original article

THE MONUMENTS OF THE KOLYVAN HISTORICAL NECROPOLIS IN THE ARTWORKS OF TOMSK ARCHITECT ANDREY L. SHILOVSKY (1887–1921). PART 1

Ludmila Yu. Isaeva¹, Lidia S. Yakovleva²

¹ Tomsk Regional Art Museum, Tomsk, Russian Federation,
lisa20051963@mail.ru;

² Altai State University, Barnaul, Russian Federation,
tikhobaevaasu@gmail.com

Abstract. The article presents some results of exploration of the historical cemetery in Kolyvan (Altai Krai) for the purpose of searching and assessing the current state of tombstones depicted by Tomsk architect Andrey Shilovsky during his stay in this locality in 1919. Kolyvan is a small village with a unique history dating back almost 300 years. In 1729, the first Akinfy Demidov's copper smelter in Altai was founded here and the beginning of mining production of this region was laid in this place. In 1802, on the site of a copper smelter the Kolyvan polishing factory was built and became the only stone-cutting art center in Siberia. The factory belonged to the Russian Emperor's family and provided His Imperial Majesty with luxury items made from Altai stones, which were used for decorating of palace interiors and as a diplomatic gifts, thereby serving to maintain the prestige of the

monarchy. Participants and creators of this great past are buried at the Kolyvan cemetery, so it is very important to study and preserve the historical tombstones here for the future generation. The necropolis can also become another point of attraction for tourists who annually visit natural and historical sites in Kolyvan and its environs in large numbers, and serve as a means for popularizing the local history. It was founded around 1772, but the earliest known tombstone for today dates back to 1835.

In 1919, Tomsk architect Andrei Shilovsky visited Kolyvan, where he made more than 20 drawings of burials. More than 100 years later, in August 2023, the authors of this article found 7 tombstones depicted by the architect: the granite slab on the grave of the Kolyvan polishing factory manager Mikhail Laulin; the heavily damaged family burial of another manager of polishing factory Karl Ch. Wetzel, which included four monuments; the tombstone of the stone carver Antoniy Golovkin and his wife Evdokiya; and the partially lost monument at the grave of Paraskeva Ivacheva. Her son Pavel Ivachev, graduate of the Imperial Academy of Arts, was the manager of the Kolyvan polishing factory from 1894 to 1902 and also the chief foreman of the Peterhof lapidary factory from 1902 to 1910.

Through to the drawings of Andrei Shilovsky and his descriptions to each of them, it became known how the monuments originally looked and what details were lost. The search for tombstones from the architect's artworks will continue in 2024, but it is already identified those of them that were irretrievably destroyed. The next publication about the Kolyvan necropolis will be devoted to them. The artworks of Andrei Shilovskiy are published for the first time.

Keywords: Andrei Shilovsky, Mikhail Laulin, Karl Wetzel, Deikhman, Golovkin, Pavel Ivachev, cemetery, Kolyvan polishing factory, historical and cultural heritage

For citation: Isaeva, L.Yu. & Yakovleva, L.S. (2025) The monuments of the Kolyvan historical necropolis in the artworks of Tomsk architect Andrei L. Shilovsky (1887–1921). Part 1. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 195–207. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/17

Изучение исторических некрополей имеет важнейшее значение для сохранения культурного наследия. Каждое кладбище является отражением прошлого того населенного пункта и региона, в которых оно расположено, дает представление об их социально-демографической истории, служит источником информации по генеалогии, биографике, истории религии. Исследование и сохранение некрополей способствует личностному восприятию прошлого, помогает почувствовать связь между поколениями. Не случайно этому вопросу в отечественной историографии начали уделять внимание уже в первой четверти XIX в., а в начале XX в. наступил период настоящего расцвета некрополистики в России [1. С. 33–34]. Несмотря на его непродолжительность, была проделана огромная работа по изучению и описанию исторических кладбищ. Не остались без внимания и некоторые сибирские некрополи [2. С. 89–92], в том числе кладбище с. Колыванского (современный п. Колывань Курьинского района Алтайского края). Летом 1919 г. этот населенный пункт посетил томский архитектор А.Л. Шиловский, где зарисовал несколько надгробных памятников с местного кладбища и сделал детальное описание к ним. Сведения о биографии и творческом пути этого талантливого и равнодушного человека, в том числе о его поездке в Колывань, подробно представлены в монографии Л.Ю. Исаевой «Архитектор и город. Андрей Шиловский» [3. С. 174–181].

В августе 2023 г. авторы статьи посетили кладбище п. Колывань и нашли некоторые надгробные памятники из числа нарисованных А.Л. Шиловским, в связи с чем появилась возможность сравнить рисунки архитектора более чем 100-летней давности с физическими объектами, изображенными на них,

и оценить их современное состояние. Поделиться результатами этой работы – цель данной публикации. Изображения надгробных памятников п. Колывань, выполненные А.Л. Шиловским, публикуются впервые.

Несмотря на то, что колыванское кладбище с 1994 г. является памятником местного значения [4] и вопросы по его сохранению и изучению уже неоднократно поднимались [5. С. 217–219; 6. С. 208–215], исторические захоронения запущены и никак не обозначены. На входе в кладбище отсутствуют информационный баннер и план с местоположением на нем исторических надгробий. А ведь это одно из немногих сохранившихся до наших дней старинных сельских кладбищ Алтая и Сибири, расположенное к тому же в населенном пункте с уникальной историей. Именно в Колывани был построен в 1729 г. первый Демидовский завод и было положено начало алтайскому горнорудному производству. В 1802 г. на месте Колыванского меде- и сереброплавильного завода была построена Колыванская шлифовальная фабрика, где были созданы сотни колоссальных изделий из алтайских камней, которые и сегодня являются предметами гордости для жителей нашего региона и страны. Люди, которые непосредственно были участниками и творцами этого уникального прошлого, захоронены на колыванском кладбище. Поэтому материалы данной статьи могут быть использованы в том числе для развития туристического потенциала п. Колывань и всего Рудного Алтая.

Точная дата основания кладбища пока не установлена. По всей видимости, оно было организовано в начале 70-х гг. XVIII в. после нескольких указов Сената и Святейшего Синода, запрещавших на территории всей Российской империи хоронить умерших рядом с церквями, как это практиковалось прежде. Указом от 19 мая 1772 г. предписывалось отводить под кладбища участки на окраинах населенных пунктов на расстоянии не менее 100 сажен от ближайшего жилого помещения [7. С. 150–162], «а если место дозволит, то хотя бы и за 300 сажен, и когда не плетнем или забором, то и земляным валом их обносить» [8. Л. 23–23 об.]. Помимо этого, требовалось, чтобы «такие места воздухом скорее очищались», т.е. располагались на хорошо проветриваемом участке. Скорее всего именно этим предписанием объясняется выбор места под кладбище на Колыванском заводе, а именно на левом берегу р. Белая у высокого обрыва. В октябре 1772 г. похожее расположение было выбрано для кладбища и на Барнаульском заводе «по течению реки Барнаул с правой стороны на высокой гриве». В конце того же года было отведено новое место под кладбище на Змеиногорском руднике «по Колыванской дороге под Караульной сопкой» [8. Л. 24 об.–25]. По всей видимости, и при Колыванском заводе участок под кладбище был определен в конце 1772 г., хотя первый план Колывани, на котором он обозначен, из известных на данный момент, датируется 1811 г. [9]. Самое раннее захоронение из обнаруженных в настоящий момент относится к 1835 г. и принадлежит М.С. Лаулину, который служил управляющим Колыванской шлифовальной фабрикой с 1811 по 1835 г. Не оставил его без внимания и А.Л. Шиловский. Ниже мы приводим описания и изображения надгробных памятников Колыванского некрополя, сделанные архитектором в 1919 г., а также результаты осмотра их современного состояния. Расположение рассматриваемых памятников зафиксировано на карте кладбища (рис. 1).

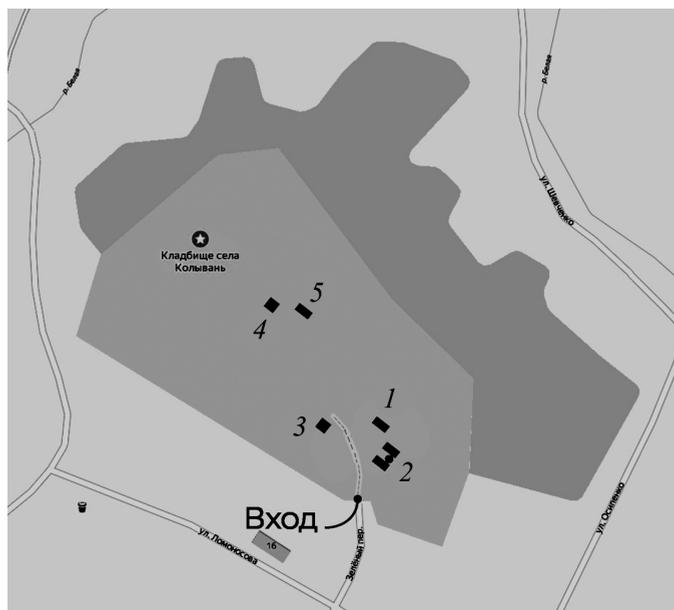


Рис. 1. Примерное расположение надгробных памятников на карте исторического кладбища п. Колывань: 1 – гранитная плита на могиле М.С. Лаулина; 2 – семейное захоронение К. Вецеля; 3 – памятник супругам Головкиным; 4 – надгробие П.Н. Ивачевой; 5 – современное расположение надгробной плиты М.М. Дейхман

Fig. 1. Approximate location of tombstones on the map of the Kolyvan historical cemetery: 1 – the granite tombstone on the grave of Mikhail Laulin; 2 – family burial of Karl Wetzel; 3 – the joint monument for Antony Golovkin and his wife; 4 – the tombstone at the grave of Paraskeva Ivacheva; 5 – the modern location of tombstone for Maria Deikhman

Надгробная плита на месте захоронения Михаила Сергеевича Лаулина (около 1775 – 3 октября 1835)

Надгробная плита выполнена из гранита и покоится на цоколе из камней, «сложенных на сухо» (рис. 2, а). Размеры плиты: 168 × 80 × 18 см. На полированной поверхности плиты сделана четкая красивая надпись об усопшем, которая, согласно описанию А.Л. Шиловского, была позолочена [10. Л. 44]. В верхней части плиты вырезано изображение всевидящего ока, а в нижней – символ «Адамовой головы». Плита сохранилась практически в неизменном виде до наших дней, лишь сколот нижний угол внизу (рис. 2, б). Цоколь из камней погружен в дерн и почти не виден, тем не менее, заметно, что плита несколько смещена с него.

Важно отметить, что день смерти М.С. Лаулина, указанный на надгробной плите и зафиксированный в метрической книге Воскресенской церкви, отличается. На надгробии указано 3 октября, а в метрике – 6 октября [11. Л. 827]. Разница несущественная, тем не менее о ее существовании должно быть известно историкам и краеведам. Мы полагаем, что Михаил Сергеевич скончался 3 октября, а запись об этом в метрической книге была сделана несколькими днями позже. Ошибка при нанесении надписи на гранитную плиту выглядит маловероятной, ведь памятник изготавливался на предприятии, которым 24 года успешно руководил скончавшийся.



Рис. 2. Рисунок надгробного памятника М.С. Лаулину (А.Л. Шиловский, лето 1919 г., бумага, карандаш, тушь), архив Томского областного художественного музея (ТОХМ) КП-10857, *а*; *б* – современное состояние надгробия на могиле М.С. Лаулина (1 июня 2023 г., фото Л.С. Яковлевой)

Fig. 2. The tombstone on the grave of Mikhail Laulin painted by Andrey Shilovsky (Summer, 1919, paper, pencil, ink), the archive of the Tomsk Regional Art Museum (TRAM) KP-10857, *a*; *b* – the current condition of the tombstone for Mikhail Laulin (June 1st, 2023, photo by Lidia S. Yakovleva)

Семейное захоронение Карла Христиановича Вецеля (около 1777 – 7 апреля 1853), который с 1836 по 1853 г. служил управляющим Колыванской шлифовальной фабрики

А.Л. Шиловский назвал это захоронение самым большим по масштабу и самым богатым по использованным материалам на Колыванском кладбище [10. Л. 27], наверное, поэтому он посвятил ему три рисунка. На одном из них изображен общий план захоронения (вид сверху), согласно которому оно включало в себя три каменные надгробные плиты и колонну и было обнесено валунами в форме прямоугольника (рис. 3). Самое раннее из надгробий датировано 1836 г. Оно принадлежит супруге обер-штейгера Вецеля Софии Христианович, урожденной Шульц (около 1750 г.р.). В 1799 г. она зафиксирована супругой штейгера Салаирского рудника Христиана Вецеля – отца К.Х. Вецеля [12. Л. 517 об.]. Таким образом, под этим надгробием покоится тело матери управляющего Колыванской фабрики.



Рис. 3. Общий план (вид сверху) семейного захоронения К.Х. Вецеля (А.Л. Шиловский, 1919 г., бумага, карандаш, тушь), архив ТОХМ КП-10859

Fig. 3. General plan (top view) of the family burial of Karl Wetzel (Andrey Shilovsky, 1919, paper, pencil, ink), the archive of TRAM KP-10859

Второе по хронологии захоронение принадлежит супруге Карла Вецеля Елизавете Андреевой (около 1786 г.р.), урожденной Дейхман, скончавшейся 13 января 1841 г. «до полудни в 7 часов». Е.А. Вецель была дочерью обер-гиттенфервальтера Андрея Еремеева Дейхмана, который принадлежал к династии горных офицеров шведского происхождения [13. С. 44].

Третья надгробная плита на рисунке А.Л. Шиловского выглядит очень заросшей дерном и на ней виден не весь текст. Тем не менее четко указан год погребения – 1844, а также можно вполне понять из обрывков текста, что под надгробной плитой покоится тело жены Берг[-гаупт]мана 6 к[ласса] [Де]йхмана. Этой информации было достаточно, чтобы найти соответствующую запись о смерти в метрической книге колыванской церкви Воскресения Христова за 1844 г. и выяснить, что изображенное надгробие принадлежит супруге служащего в Колывано-Воскресенских заводах Берг-гауптмана 6-го класса Петра Еремеева Дейхмана Марии Максимовой, скончавшейся 4 января 1844 г. в возрасте 74 лет от старости [14. Л. 116 об.–117]. Мария Максимова приходилась тетей супруге управляющего шлифовальной фабрикой Карла Вецеля Елизавете, поэтому она была погребена рядом с родственниками. Важно отметить, что первые два надгробия матери и супруги К.Х. Вецеля очень хорошо сохранились до наших дней и сегодня находятся на колыванском кладбище на своих местах, в отличие от третьей плиты. Она была обнаружена на значительном удалении от семейного захоронения Вецеля в центре кладбища в расколоте на 4 части состоянии. Несмотря на серьезные повреждения, текст на плите читаем и гласит: «Здесь покоится тело жены Берг Гауптмана 6 класса Дейхмана Марии [Максимовой], урожденной

Пребетинг, скончавшейся в 1844 г. от рождения 74 лет». По какой причине и когда надгробие было перемещено, не известно (рис. 4).



Рис. 4. Современное состояние надгробной плиты М.М. Дейхман (25 августа 2023 г., фото Л.С. Яковлевой)

Fig. 4. The current condition of the tombstone from the grave of Maria Deikhman (August 25, 2023, photo by Lidia S. Yakovleva)

Между рисунком А.Л. Шиловского и обнаруженным надгробием есть два разночтения, а именно возраст скончавшейся и первая буква в ее девичьей фамилии. В связи с этим, мы досконально проверили метрические книги колыванской церкви за 1843–1845 гг., и убедились, что в записях об умерших зафиксирована только одна супруга берг-гауптмана 6-го класса Мария Максимова Дейхман. К тому же плита изображена архитектором сильно заросшей и поэтому небольшие ошибки в прочтении текста не исключены.

На всех надгробных плитах семейного захоронения наверху изображено всевидящее око, а внизу «голова Адама». Плиты 1836 и 1841 гг. одинаковой формы и практически одного размера: 164×80 и 164×77 см соответственно. Выполнены из гранита. Третья плита 1844 г. также выполнена из гранита, но меньше по размеру, а именно приблизительно 143×58 см.

Четвертым надгробным памятником захоронения и самым поздним является колонна над погребением самого управляющего шлифовальной фабрикой К.Х. Вецеля. Ее установили между надгробиями супруги и матери. А.Л. Шиловский выполнил два практически идентичных рисунка колонны, один – тушью, другой – карандашом. На изображениях архитектора и согласно его описанию колонна стояла на квадратном цоколе и была увенчана «шапочкой из зеленой яшмы» с железным крестом. Она была окружена тремя столбами с шарами «из яшмы с красными крупными жилками» наверху каждого из них (рис. 5а, б). Материал колонны и столбиков вокруг нее А.Л. Шиловский описал как «яшмы серой с желтым чистой тески» [15].

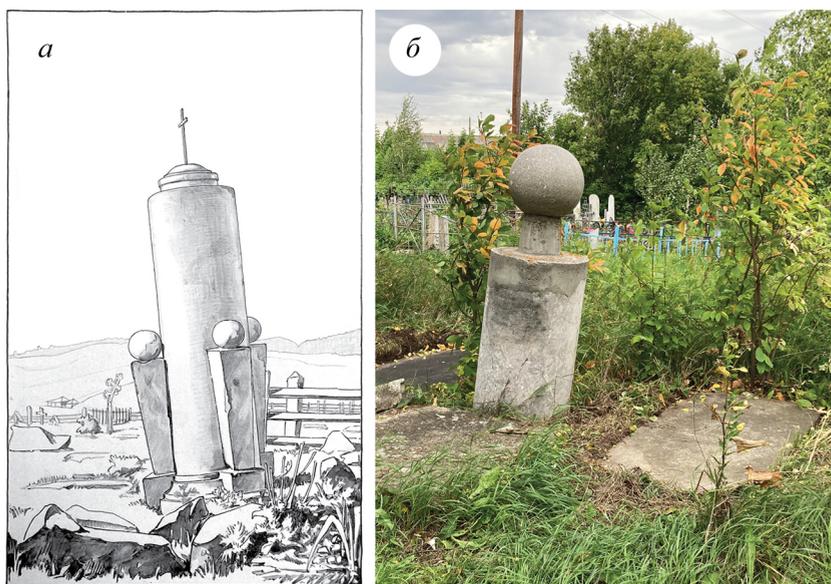


Рис. 5. Рисунок семейного захоронения К.Х. Вецеля (А.Л. Шиловский, 1919 г., бумага, карандаш, тушь, акварель), архив ТОХМ КП-10871, а; б – современное состояние семейного захоронения К.Х. Вецеля (25 августа 2023 г., фото Л.С. Яковлевой)

Fig. 5. The drawing of Karl Wetzel's family burial (Andrey Shilovsky, 1919, paper, pencil, ink, watercolor), the archive of TRAM KP-10871, а; б – the current condition of Karl Wetzel's family burial (August 25, 2023, photo by Lidia S. Yakovleva)

Колонна сохранилась на своем месте до наших дней, но без оригинального навершия и столбиков вокруг. Она смещена со своего цоколя и частично погружена в грунт. Квадратный цоколь, на котором она раньше стояла, виден рядом с нею. В начале 2000-х гг. была предпринята попытка реставрации колонны по воспоминаниям старожилов, согласно которым колонна была увенчана шаром, как и столбики вокруг нее [5. С. 217]. Поэтому на верху колонны был закреплен гранитный шар (рис. 5, б). К сожалению, реставраторы не знали о существовании рисунков А.Л. Шиловского. Возможно, в будущем надгробный памятник К.Х. Вецеля получит свой первоначальный облик. С фотографиями этого захоронения до реставрации можно ознакомиться в статье Г.А. Кубриной 2002 г. [16. С. 31].

На восточной стороне колонны выгравирована надпись небольшим красивым шрифтом: «Здесь покоится прах Обер Бергмейстера 7го класса и кавалера Карла Христиановича Вецеля, скончавшагося 1853 года Апреля 7го Дня от рождения на 78 году». Надпись плохо заметна.

Семейное захоронение мастерового Колыванской шлифовальной фабрики Антония Филипповича Головкина (около 1838 – 21 марта 1869) и его супруги Евдокии Минеевны (около 1837 – 31 октября 1876)

Надгробие на месте захоронения выполнено из гранита: верхняя часть – из желтого, а постамент – из серого. А.Л. Шиловский писал, что этот памятник «производит приятное впечатление своей монументальностью и тщательно продуманной отделкой. В характере его есть замкнутость, это дей-

ствительно дом вечно живой памяти» [10. Л. 27]. Также в его заметках указано, что надпись на памятнике изначально была «почернена» (рис. 6, а). В 50–60-х гг. XX в., когда в Колывани производилось разрушение церкви Воскресения Господня, а некоторые надгробные памятники кладбища были разобраны для нужд Колыванского камнерезного завода, верхняя часть надгробия Головкиных была свалена с пьедестала и пролежала на земле несколько десятилетий. Ее подняли и вернули на свое место в июне 1998 г. силами студенческого отряда «Память» Барнаульского строительного колледжа [6. С. 212, 214–215; 17. С. 413]. Таким образом, надгробный памятник получил свой первоначальный вид и сохраняет его в настоящее время (рис. 6, б). Надпись на нем достаточно хорошо читается.

Антон Филиппович Головкин был потомственным камнерезом. Начал работу на Колыванской фабрике подростком в 50-х гг. XIX в. Участвовал в работе над химерической вазой из серо-фиолетового коргонского порфира, которая участвовала во Всемирной выставке в Лондоне 1862 г., где получила медаль за прекрасную работу из сложного материала [18. С. 382]. Супруга А.Ф. Головкина ЕвдокияMineевна происходила из семьи «служителя» Змеиногорского рудника. Евдокия и Антон повенчались 6 ноября 1855 г. [19. Л. 81 об.–82].

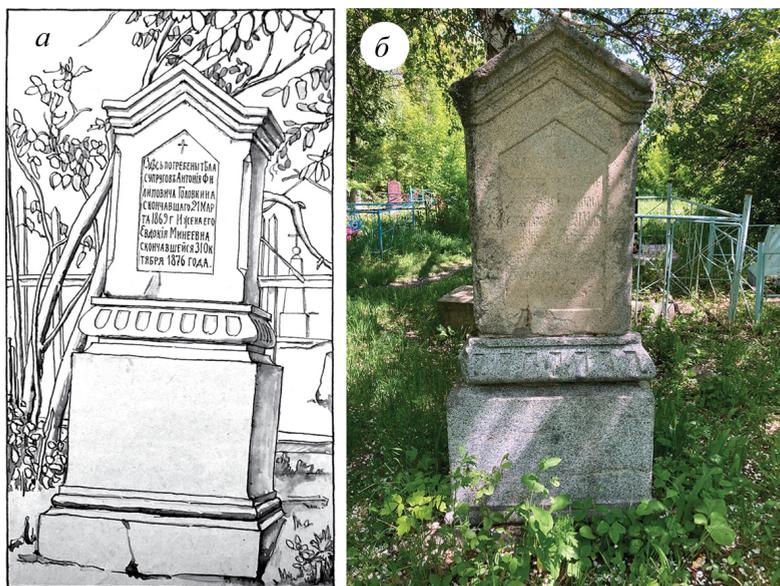


Рис. 6. Рисунок надгробного памятника супругам Головкиным (А.Л. Шиловский, 1919 г., бумага, карандаш, тушь), архив ТОХМ КП-10863, а; б – современное состояние надгробного памятника супругам Головкиным (1 июня 2023 г., фото Л.С. Яковлевой)

Fig. 6. The drawing of the joint monument for Antony Golovkin and his wife (Andrey Shilovsky, 1919, paper, pencil, ink), the archive of TRAM KP-10863, а; б – the current condition of the monument to the Golovkin spouses (August 25, 2023, photo by Lidia S. Yakovleva)

Надгробный памятник Параскевы Николаевой Ивачевой (1819 – 6 февраля 1901) [20. Л. 170 об.–171]

По словам А.Л. Шиловского, памятник над захоронением П.Н. Ивачевой – один из немногих на колыванском кладбище был увенчан железным кованым крестом. Середина креста была покрашена в «желтый цвет с голубыми

подпалинами», а кайма – в зеленый, «ярко-травянистый» (рис. 7, а). Высоту всего памятника архитектор обозначил следующим образом: «я с поднятой рукой + 1 четверть» [10. Л. 46]. Нижняя часть надгробия сделана из гранитного валуна, установленного на невысоком гранитном постаменте. Одна его сторона обтесана, и в ней сделано прямоугольное углубление с более ровной поверхностью. В прямоугольнике вырезан крест и под ним надпись.

В настоящее время сохранилась только нижняя часть памятника. Железный крест отсутствует, как и на прочих подобных надгробиях колыванского кладбища. На месте крепления креста осталось отверстие. Высота гранитной части памятника 72 см, ширина 67 см (рис. 7, б).

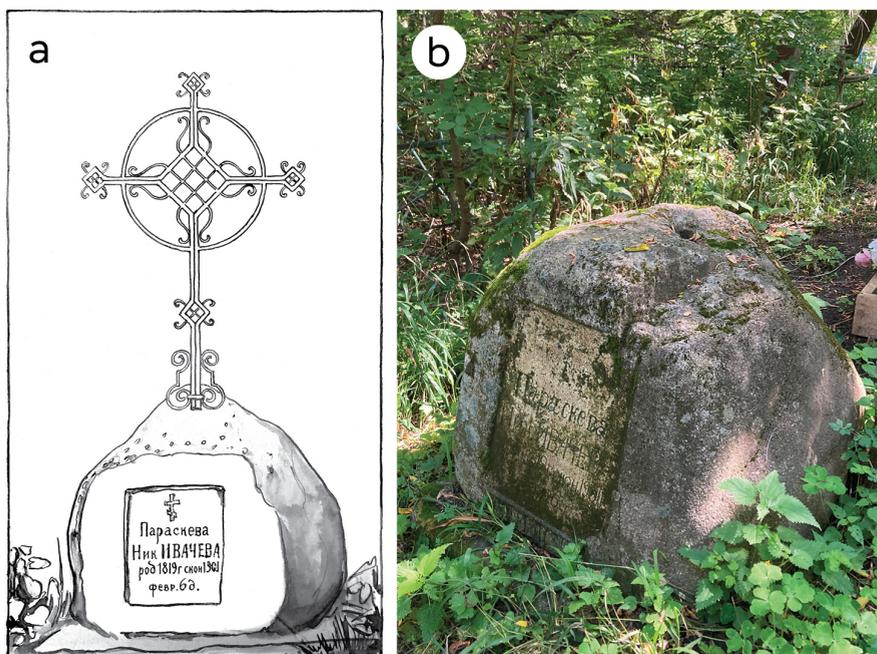


Рис. 7. Рисунок надгробного памятника П.Н. Ивачевой (А.Л. Шиловский, 1919 г., бумага, карандаш, тушь), архив ТОХМ КП-10868, а; б – Современное состояние надгробия П.Н. Ивачевой (24 августа 2023 г., фото Л.С. Яковлевой).

Fig. 7. The drawing of the monument for Paraskeva Ivacheva (Andrey Shilovsky, 1919, paper, pencil, ink), the archive of TRAM KP-10868, а; б – the current condition of the monument for Paraskeva Ivacheva (August 25, 2023, photo by Lidia S. Yakovleva)

Параскева Николаева была дочерью священника. В середине 1830-х гг. вышла замуж за копииста Колыванской горной конторы Андрея Васильева Ивачева [21. Л. 68 об.–69]. Один из сыновей этой супружеской пары, а именно Павел Ивачев (30 октября 1844 [14. Л. 98 об.–99] – 2 августа 1910), в 1873 г. окончил Императорскую Академию художеств, несколько лет работал в Товариществе передвижных художественных выставок. С 1894 по 1902 г. он служил управляющим Колыванской шлифовальной фабрики, к 100-летию юбилею которой написал совместно с алтайским историком и архивистом Н.С. Гуляевым очерк по истории камнерезного дела на Алтае [22]. С 1902 по 1910 г. служил главным мастером Петергофской гранильной фабрики [18. С. 513]. Таким образом, нарисованный томским архитектором

надгробный памятник принадлежит матери талантливого человека с необыкновенной биографией и одного из управляющих Колыванским камнерезным предприятием.

А.Л. Шиловский изобразил более 20 надгробных памятников п. Колывань. Данная статья открывает цикл публикаций по его бесценным материалам и демонстрирует большой потенциал такого рода исследований, при котором сочетаются работа с фондами А.Л. Шиловского в Томском областном художественном и краеведческом музеях, документами Государственных архивов Алтайского края и Томской области, а также поиск и осмотр памятников исторического некрополя непосредственно в Колывани. Благодаря рисункам и описаниям томского архитектора стало известно, как изначально выглядели памятники, какие их детали оказались утрачены. Архивная работа позволила установить личности и родственные связи захороненных, уточнить некоторые их биографические сведения, атрибутировать обнаруженную в глубине кладбища раздробленную плиту как третье надгробие из семейного захоронения К.Х. Вецеля. Кроме того, наша работа способствует сохранению и актуализации в общественной, культурной и краеведческой сферах не только памятников колыванского исторического некрополя, но и наследия А.Л. Шиловского.

Список источников

1. Красильникова Е.И. Помнить нельзя забыть... Памятные места и коммеморативные практики в городах Западной Сибири (конец 1919 – середина 1941 г.). 2-е изд. Новосибирск : ИЦ НГАУ «Золотой колос», 2015.
2. Красильникова Е.И. Публикации историков о кладбищах городов – административных центров Западной Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2011. № 2.
3. Исаева Л.Ю. Архитектор и город. Андрей Шиловский. Монография. Томск : ООО «Графика», 2023.
4. Постановление Алтайского краевого законодательного собрания № 169 от 28 декабря 1994 г.
5. Кубрина Г.А. Исторический некрополь поселка Колывань // Колывань: История, культура и искусство сибирской провинции России. 1728–1998. Барнаул : Издание управления архивного дела администрации Алтайского края, 1998.
6. Бондарева С.Ф. К вопросу об исторической памяти в Колывани // Колывань: История, культура и искусство сибирской провинции России. 1728–1998. Барнаул : Издание управления архивного дела администрации Алтайского края, 1998.
7. Загваздин Е.П. «Похороните меня в ограде»: отражение экстраординарной погребальной практики в материалах Тобольской духовной консистории // Вестник ТюмГУ. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Т. 3, № 4.
8. Государственный архив Алтайского края (ГААК). Ф. 26. Оп. 1. Д. 21.
9. ГААК. Ф. 50. Оп. 18. Д. 2374.
10. Архив Томского областного краеведческого музея (ТОКМ). Ф. 1. Оп. 4. Д. 310.
11. Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. 170. Оп. 9. Д. 74.
12. ГААК. Ф. 1. Оп. 2. Д. 317.
13. Пережогин А.А. Чиновничество Алтая (1747–1871 гг.): справочник личного состава. Барнаул : АЗБУКА, 2012.
14. ГААК. Ф. 144. Оп. 1. Д. 6.
15. Архив Томского областного художественного музея (ТОХМ) КП-10854.
16. Кубрина Г.А. Колыванский исторический некрополь и культура России // Горная Колывань : сб. науч. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. с. Колывань (Алт. край). Барнаул : АЗБУКА, 2002.
17. Аникин П.И. Памятники истории и культуры // Курьинский район на рубеже веков: очерки истории и культуры. Барнаул : Управление архивного дела администрации Алтайского края, 2003.

18. Мавродина Н.М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. Каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007.
19. ГААК. Ф. 144. Оп. 1. Д. 14.
20. ГААК. Ф. 144. Оп. 6. Д. 241.
21. ГААК. Ф. 2. Оп. 1. Д. 4793.
22. *Колыванская шлифовальная фабрика на Алтае*. Краткий исторический очерк, составленный к столетию фабрики / сост. Н.С. Гуляев, П.А. Ивачев. Барнаул: Типо-литография Главного управления Алтайского округа, 1902.

References

1. Krasilnikova, E.I. (2015) *Pomnit' nel'z'ya zabyt'... Pamyatnye mesta i kommemorativnyye praktiki v gorodakh Zapadnoy Sibiri (konets 1919 – seredina 1941 g.)* [Remember or forget? Memorable places and commemorative practices in the cities of Western Siberia (late 1919 – mid-1941)]. 2nd ed. Novosibirsk: Zolotoy kolos.
2. Krasilnikova, E.I. (2011) Publikatsii istorikov o kladbishakh gorodov – administrativnykh tsentrov Zapadnoi Sibiri [Publications by historians about the cemeteries of cities – administrative centers of Western Siberia]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri*. 2. pp. 89–92.
3. Isaeva, L.Yu. (2023) *Arkhitektoriya i gorod. Andrey Shilovskiy* [The Architect and the City. Andrey Shilovsky]. Tomsk: Grafika.
4. Resolution of the Altai Regional Legislative Assembly. №169, December 28, 1994.
5. Kubrina, G.A. (1998) Istoricheskiy nekropol' poselka Kolyvan' [The historical necropolis of the Kolyvan village]. In: *Kolyvan': Istoriya, kul'tura i iskusstvo sibirskoy provintsii Rossii. 1728–1998* [Kolyvan: History, Culture and Art of the Siberian Province of Russia. 1728–1998]. Barnaul: The Archives Department of the Altai Krai Administration.
6. Bondareva, S.F. (1998) K voprosu ob istoricheskoy pamyati v Kolyvani [To the historical memory in Kolyvan]. In: *Kolyvan': Istoriya, kul'tura i iskusstvo sibirskoy provintsii Rossii. 1728–1998* [Kolyvan: History, Culture and Art of the Siberian Province of Russia. 1728–1998]. Barnaul: The Archives Department of the Altai Krai Administration.
7. Zagvazdin, E.P. (2017) “Pokhoronite menya v ograde”: otrazhenie ekstraordinarnoy pogrebal'noy praktiki v materialakh Tobol'skoy dukhovnoy konsistorii [“Bury me inside the fence”: Reflection of extraordinary burial practices in the materials of the Tobolsk spiritual consistory]. *Vestnik TyumGU. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. 3(4).
8. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 26. List 1. File 21.
9. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 50. List 18. File 2374.
10. The Archive of the Tomsk Regional Museum of Local Lore (TOKM). Fund 1. List 4. File 310.
11. The State Archive of the Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 9. File 74.
12. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 1. List 2. File 317.
13. Perezhogin, A.A. (2012) *Chinovnichestvo Altaya (1747–1871): spravochnik lichnogo sostava* [The Altai officialdom (1747–1871): The Handbook of Personnel]. Barnaul: AzBuka.
14. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 144. List 1. File 6.
15. The Archive of the Tomsk Regional Art Museum (TOKhM). KP-10854.
16. Kubrina, G.A. (2002) Kolyvanskiy istoricheskiy nekropol' i kul'tura Rossii [The Kolyvan historical necropolis and the culture of Russia]. In: *Gornaya Kolyvan'* [Gornaya Kolyvan]. Barnaul: AzBuka.
17. Anikin, P.I. (2003) Pamyatniki istorii i kul'tury [The monuments of history and culture]. In: *Kur'inskiy rayon na rubezhe vekov: ocherki istorii i kul'tury* [Kuryinsky District at the Turn of the Century: Essays on History and Culture]. Barnaul: The Archives Department of the Altai Krai Administration.
18. Mavrodina, N.M. (2007) *Iskusstvo russkikh kamnerезov XVIII–XIX vekov* [The Art of Russian Stone Carvers 18th–19th centuries]. St. Petersburg: The State Hermitage.
19. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 144. List 1. File 14.
20. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 144. List 6. File 241.
21. The State Archive of the Altai Krai (GAAK). Fund 2. List 1. File 4793.
22. Gulyaev, N.S. & Ivachev, P.A. (eds) (1902) *Kolyvanskaya shlifoval'naya fabrika na Altae. Kratkiy istoricheskiy ocherk, sostavlennyy k stoletiyu fabрики* [The Kolyvan Grinding Factory in Altai. A brief historical essay compiled for the centenary of the factory]. Barnaul: Glavnoe upravlenie Altayskogo okruga.

Сведения об авторах:

Исаева Л.Ю. – старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела Томского областного художественного музея. E-mail: lisa20051963@mail.ru

Яковлева Л.С. – кандидат исторических наук, независимый исследователь. E-mail: tikhobaevaASU@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Isaeva L.Yu. – Senior Researcher, Research Department, Tomsk Regional Art Museum. E-mail: lisa20051963@mail.ru

Yakovleva L.S. – Candidate of the Historical Sciences, Independent Researcher. E-mail: tikhobaevaASU@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.03.2024;
одобрена после рецензирования 29.04.2024; принята к публикации 15.08.2025.*

*The article was submitted 20.03.2024;
approved after reviewing 29.04.2024; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 746

doi: 10.17223/22220836/59/18

МЕТАМОРФОЗЫ В «КОВРАХ» ФАИКА АХМЕДА

Фарида Алтай Мир-Багирзаде

*Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана,
Баку, Азербайджан, farida.mir-bagirzade@yandex.ru, faridamb2013@gmail.com*

Аннотация. В статье исследованы работы художника-визуалиста Фаика Ахмеда на примере азербайджанских ковров с новаторскими идеями и воплощениями современных композиций, основанных на традициях сложившегося ковроткачества и мотивов фольклора. Интересны в этих коврах как цветовые сочетания, так и новый опыт восприятия художника в 2D- и 3D-проекциях. Его ковры получили большую известность и популярность в зарубежных странах мира, они были приобретены частными коллекционерами и украшают экспозиции музеев мира. Его новое мышление в реализации восточных ковров вызвало самые различные мнения, критику и поощрения журналистов, искусствоведов. Исследованы ковры художника на основании изучения научных материалов о его творчестве и применимых им технологий в традиционном азербайджанском ковроткачестве, общих принципах ковровой композиции в искусствоведении, методе культурологической интерпретации. В статье рассмотрены научные статьи, отражающие творческий потенциал художника, опирающегося на традиции восточных и азербайджанских ковров в достижении нового подхода при создании произведений искусства Фаика Ахмеда.

Ключевые слова: ковёр, нити, мистика, визуальное искусство, скульптура из текстиля, компьютерные технологии, традиция, инсталляция

Для цитирования: Мир-Багирзаде Ф.А. Метаморфозы в «коврах» Фаика Ахмеда // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 208–217. doi: 10.17223/22220836/59/18

Original article

METAMORPHOSIS IN THE “RUGS” OF FAIK AHMED

Farida Altai Mir-Bagirzadeh

*Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of science, Baku, Azerbaijan,
e-mail: farida.mir-bagirzade@yandex.ru, faridamb2013@gmail.com*

Abstract. In this article, the author explored new ideas and embodiments of the artist Faik Akhmed's compositions using carpets as an example. He has participated in international, foreign and personal exhibitions. These carpets are interesting for their color combinations and the artist's new experience of perception in 2D and 3D projections.

His carpets have gained great fame and popularity in foreign countries, are purchased by private collectors and adorn museum exhibitions around the world. His new thinking in the implementation of oriental carpets has caused various opinions, criticism and approval from journalists, art critics and art lovers. The author of the article examined the artist's carpets based on the study of scientific materials about his work and the technologies he used in traditional Azerbaijani carpet weaving, the general principles of carpet composition in art history, and the method of cultural interpretation.

Two- or three-dimensional images of applied art objects have become a new vision for modern artists who are passionate about this. The transmission of three-dimensionality of images is achieved as a result of numerous searches in the creative process. The article notes

the uniqueness of the new worldview and perception in the objects of oriental carpets, textiles and sculpture by Faik Akhmed. The author explored its novelty in the creative process, style, art objects and, above all, in carpets. Traditional motifs and patterns characteristic of Azerbaijani carpets sometimes appear in the artist's works, sometimes disappear. This is due to the symbols that were introduced by him and changed in accordance with the configuration of the carpet. His works are not simple in meaning, rather deeply philosophical, these are not just carpets, they need to be able to be read and looked at as paintings. The author explored the use of a variety of oriental carpet weaving techniques in the artist's compositions, including Turkish, Indian, Persian and Caucasian. The article explores the artist's passion for the exact sciences, or more precisely, quantum physics, which helped him in finding new carpet solutions. For eastern people, the "carpet" was of great importance and application, since it carried certain information from generation to generation, ciphers and codes, and became a talisman and a kind of portal to another world, which is substantiated in the article. Faik Ahmed's carpets are visually stimulating. Many critics judge his works as psychedelic, grotesque and absurd, because such a new transformation is not typical of old carpets. However, his carpets have changed their genetics with the help of computer technology and have been modified with new elements, in particular, parabolic shapes and color changes, which the author of the article has researched and discussed.

Keywords: carpet, threads, mysticism, visual art, textile sculpture, computer technology, tradition, installation

For citation: Mir-Bagirzadeh, F.A. (2025) Metamorphosis in the "rugs" of Faik Ahmed. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 208–217. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/18

Азербайджанские ковры относятся к искусству Востока ещё с древних времен. Это подтверждают сведения историков древности: Геродот, Клавдий Элиан, Ксенафонт. Искусство ковроткачества в Азербайджане получило ещё большее развитие в средние века в эпоху Сасанидов (III–IV вв.), где прекрасные ковры той эпохи ткали из шёлковых, золотых и серебряных нитей. Современная школа ковроткачества расширила свои возможности в области композиций, цветовых гамм и орнаментов. К этой школе можно отнести и творчество Фаика Ахмеда, которое исследуется через призму современных технологий.

Фаик Ахмед – современный азербайджанский художник-визуалист, наиболее известный своими сюрреалистическими плетениями, которые интегрируют визуальные искажения в традиционные восточные ковры. Выбор Фаиком Ахмедом азербайджанского ковра в качестве источника вдохновения принёс ему мировую известность и восхищение его искусством благодаря уникальному эстетическому видению автора коврового искусства. Живущий в Баку художник учился на скульптурном факультете Азербайджанской государственной академии художеств. Его творческая деятельность охватывает ряд областей, таких как скульптура, живопись и видеоарт. Он известен во всем мире своим неординарным и разным подходом к искусству, умением представить традиционные мотивы с современной точки зрения, что и выявлено в данной статье. Художником были представлены новые методики в преемственности традиции ковров и в новом его перевоплощении – метаморфозе. Его теоретические знания в области традиционных ковров в результате переосмысления процесса стали весомы, что и предполагает нестандартное применение своего способа в методологии, имеющее большое содержание и значимость.

Работы художника были выставлены в павильоне «Азербайджан», который был впервые открыт в рамках Венецианской биеннале в 2007 г. В 2013 г. он был удостоен престижной награды «Джамиль» Музея Виктории и Альберта. Эта награда вручается произведениям современного искусства, вдохновлённым исламскими визуальными традициями. Помимо участия в многочисленных местных и региональных выставках, его работы выставлялись на различных групповых выставках в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Берлине, Риме, Дубае и Москве. Работы Фаика Ахмеда украшают интерьеры многих частных коллекционеров по всему миру, а также экспонируются в государственных коллекциях, таких как Бакинский музей ковров, Музей Лос-Анджелеса и Художественный музей Сиэтла. Работы Фаика, увлечённого коврами ещё с ранних лет, прославляют это искусство как одно из самых выразительных символов азербайджанской культуры. Он также использует ковёр как метод донесения до своей аудитории социальных, культурных и духовных проблем.

Исследуя этнонациональные характеристики культур, необходимо подчеркнуть, что его составляющими являются следующие элементы и факторы: знаковая система, выраженная в языке, национальная психология, самопознание, менталитет, система духовных ценностей, образ жизни, отражающийся в традициях и обычаях, духовный опыт, приобретённый в реальной жизни, национальное искусство, национальное наследие, фольклор, верования, религиозные взгляды. Национальное искусство отражает все эти аспекты, а также развитие технологий дает возможность в воплощении различных технологий и методов в искусстве ковроткачества, что мы видим на примерах ковров в творчестве Фаика Ахмеда, и это позволило проследить преемственность традиций, истоки и метаморфозы. В своих коврах художник создаёт цифровые рисунки, а затем профессиональные ковровщики ткут ковры так, чтобы они соответствовали готовому изделию художника, которое получается в результате виртуозной работы художником, масштабом, узором и перспективой. Именно благодаря дизайну и технике эти работы выражают себя в разрыве во времени между традицией и современностью.

XXI в. – эпоха высоких технологий, когда создаются немыслимые трансформации, преобразования и метаморфозы, возникают умные продукты, изделия и произведения искусства. Это веяние частично затронуло и изобразительное, декоративно-прикладное искусство, которое берёт свои истоки с древних восточных традиций, а также здесь имеются зачатки сюрреализма. Двух- или трёхмерное изображение предметов прикладного искусства стало новым видением для увлечённых этим современных художников. Передача объёмности изображений достигается в результате многочисленных поисков в процессе творчества. Своё новое мироощущение и восприятие в объектах восточных ковров, текстиле и скульптуре находит молодой художник из Баку Фаик Ахмед, имеющий высшее скульптурное образование, специализирующийся в видеоработах над инсталляциями. Его текстильные скульптуры поражают самыми неординарными решениями композиций его ковров.

К примеру, «Ковёр», представленный на выставке «Актуальная традиция» в 2015 г. в Баку, воспринимается как показ исторической традиции в процессе его изготовления. Художник как автор ковра знает не только технику узлов, по рисункам которых строится композиция работы, но и традиции и

технику изготовления всех видов ковровых изделий, что отражается в его продуманной композиции, выраженной в точной схеме узелков, цветах, философии. Талантливый художник сумел соединить фрагмент вытканного ковра с показом бараньей шерсти в нижней его части, словно акцентируя внимание зрителя об истоках его появления, т.е. изготовления его из нитей бараньей шерсти, намекая о его долговечности.

Когда речь идёт о масштабных инсталляциях Фаика и примерах видеоарта, в этих работах конфигурация ковров расширяется и выходит за пределы как носитель изображения. В 2016 г. в Римском музее современного искусства MACRO прошла персональная выставка Фаика Ахмеда «Точки восприятия». Он продемонстрировал гигантскую ковровую инсталляцию, связанную с суфизмом, одной из тем, вдохновивших его на этот проект. Зелёный молитвенный коврик, покрывавший одну из стен зала, был подвешен с высоты и развевался в центре выставочного центра. Сам художник расширяет рамки сознания применительно к восприятию независимо от того, основано ли оно на реальности или на иллюзии, влияющей на зрительское восприятие мира.

В 2016–2017 гг. на персональной выставке «Что есть, то есть», представленной в Пространстве современного искусства «YARAT» в Баку, Фаик непосредственно затронул церемонии жизненного перехода, гендерные роли и ритуалы социальной жизни, которые являются частью азербайджанской культуры. Эта драматическая выставка исследовала традиции и их место в современном обществе, а также то, что теряется, когда традиции начинают исчезать. В экспозицию вошла монументальная инсталляция «Величайшие» (2016), дополнившая драматичный ковер «*Дева*» (2016). На ковре шерсть становилась всё гуще и гуще, бахрома же выступала из ковра словно водопад, образуя цветовую массу. В этих двух работах традиционные гендерные стереотипы сравнивались так, как будто они разговаривали друг с другом. В своем видео под названием «Социальная анатомия» (2016) Фаик Ахмед представляет вид сверху: как люди синхронно входят и выходят из открытого пространства. Когда они совершают обряды перехода жизни, их движения повторяют узоры ковра. Подобно различным актёрам, которые объединяются в пьесе, чтобы создать нечто более важное, эта работа художника движется в своей красоте и символизме.

Огромная ковровая инсталляция Фаика Ахмеда под названием «Уравнение» была выставлена на выставке Karolhaus в Баку совместно с Институтом Гёте. Эта работа, впервые выставленная в Музее текстиля в Швеции в 2017 г., посвящена связи буддийских и исламских узоров и их взаимосвязи. Влияние на скандинавскую мифологию стало результатом последовательного исследовательского проекта. Эта работа, доминирующая в зале здания, где она была выставлена, указывала на метафизическое вдохновение работы, показывая основу ковра, простирающегося по всему пространству. Традиционные мотивы и узоры, характерные для Скандинавии и Азербайджана, то появляются в этом произведении искусства, то исчезают. Поскольку символы были изменены по конфигурации ковра, они были изображены на новом иконографическом языке, вышедшие из временных и пространственных рамок. Это знаменитое произведение, основанное на межкультурных связях, нашедших отражение в искусстве и музыке региона, было выставлено на фестивале «Шёлковый путь», который проходил с декабря 2017 г. по январь 2018 г. По-

дарок Фаика Ахмеда фестивалю символизирует эту цель: он не только сохраняет художественное наследие Азербайджана, но и использует традиционный азербайджанский ковёр как новатор; и это возрождает традицию и даёт ей новую жизнь, объединяя прошлое и современную мечту, отражённую уникальным образом.

Ковры бывают напольными и настенными, и эту традицию видел в своём доме и сам художник. Возможно, ранний студенческий интерес к ковровым традициям и изменил его будущее видение как визуалиста. Ковры могут быть и предметом роскоши, поскольку отражают социальные и политические изменения, происходящие на Востоке. Его работы не простые по смыслу, скорее глубоко философские, это не просто ковры, их нужно уметь прочитывать и смотреть как картины в картине на примере «Ковёр-картина» (рис. 1). В коврах он сохраняет растительную и геометрическую узорчатость, но изменяет структуру ковра, похожую на некий хаос.

Из века в век восточные ковры несут с собой закодированный шифр, код и смысл новому поколению. Ковры, словно тексты, некие сигналы и знания, усвоенные поколениями народных умельцев. Всё новое глубоко анализируется экспертами, критиками и искусствоведами, культурологами.

В работе над ковром «Двойное напряжение» (рис. 2), используя элементы двух кругов, как восьмёрки, художник создаёт ассоциацию о бесконечных возможностях в создании ковра. Из левой части круга, заполненного узорами ковра, натянутые шерстяные нити переходят в правый круг ковра, создавая этап его зарождения из нитей и петель.



Рис. 1. Ковёр-картина, 2013
Fig. 1. Carpet-picture, 2013

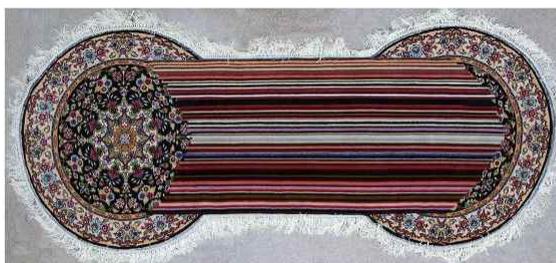


Рис. 2. Двойное напряжение, 2015
Fig. 2. Double tension, 2015

Оптическую иллюзию рождает художник в работе «Кокон». Ковёр создаётся кропотливым трудом народных ткачей. Сначала подготавливается основа ковра, затем нити. Они могут быть не только шерстяными, но и шёлковыми, как в данном примере этого ковра. Тутовый шелкопряд набирает в весе поеданием тутовых листьев и превращается в белый органический компонент, из которого создаются нити, а значит, и ковры с самыми различными рисунками узоров. Художник на срезе кокона раскрывает и изображает ту самую технологию изготовления ковра.

Художник хочет показать период трансформации ковра в работе «Выход», когда завершённый ковёр срезается с основы станка, и он в итоге подобен растёкшимся, расплывчатым масляным краскам, растопленным в жиже, как субстанция, поднимающаяся вверх, гейзер или вулкан. Эта тема находит своё развитие и дальнейшее продолжение в коврах «Исходный код» (рис. 3).

В своих композициях он использует самые различные техники ткачества восточных ковров, среди которых турецкие, индийские, персидские и кавказские. Его увлечённость точными науками, скорее квантовой физикой, даёт свои результаты в поисках новых решений ковров. Для восточного человека ковёр имел большое значение и применение, поскольку он несёт в себе некую информацию из поколения в поколение, его шифровку и коды.

А в коврах «Шамс Тебризи», «Ковёр», «Яхья аль-Ширвани аль-Бакуви», «Низами Гянджеви» (рис. 4) художник исходил из учений духовных наставников. В создании ковра «Шамс Тебризи» художник опирался на философию поэта-суфия Мовлана Руми, смерть его сына и учителя Шамс Табризи, что наглядно отражено в цвете ковра, стекающего и переходящего внизу в чёрный цвет. Среди трудов средневекового учёного, мыслителя, философа-богослова, астролога, суфия Сейид Яхья Джалаледдина Бакуви есть «Асрар ат-Талибин», что означает («Тайны искателей истины»), «Символика знаков», «Тайны духов», навеянные религиозно-мистическими идеями и бесценные в изучении как философии, астрономии, так и математики. Поэт-мистик, романтик средневекового Востока и Азербайджана – Низами Гянджеви основывался на сути, идее суфийской концепции. Низами сумел раскрыть мистический символизм в поэме «Сокровищница тайн». В этом ковре Фаика Ахмеда, наполненного мистическими знаниями, художник стремился раскрыть исламскую космологию (*мироучение – раздел астрономии, изучающий свойства и эволюцию Вселенной в целом*) в поэзии Низами Гянджеви.



Рис. 3. Исходный код, 2016
Fig. 3. Source code, 2016



Рис. 4. Низами Гянджеви, 2021
Fig. 4. Nizami Ganjavi, 2021

Эти ковры были представлены на выставке «Сапар (*сапар – поездка; путешествие*) современный» / Sapar Contemporary в Нью-Йорке в 2022 г.

Ковры Фаика Ахмеда вызывают визуальные ощущения. Это могут быть цифровые мозаичные панно, как в работе на ковре: словно из детства возник тот самый калейдоскоп цвета в сложной цепи зеркальных стекол, так и в текстильной скульптуре данного ковра, где мы наблюдаем эти соединения.

Его ковровые работы похожи на измененные структуры ДНК, которые словно с помощью компьютерных технологий изменили свою генетику и модифицированы новыми элементами, в частности, параболическими формами и изменением их в цвете.

Многие критики судят его работы, называя их психоделическими (фантастическими, экстраординарными), в которых присутствуют элементы гро-

теска и абсурда, потому что для старинных ковров такое новое перевоплощение не привычно. Фаик Ахмед как молодой экспериментатор выставляется со своими работами в выставочных павильонах «YARAT» в Баку, что означает в переводе с азербайджанского «ТВОРИ». Они экспонируются не только в Баку, но и на персональных выставках – биеннале в Венеции, США, Дубае и других странах мира.

Для художника главное – уметь выразить новое мышление в ковровых композициях. С детства художник пытался искать свой путь в изобразительном искусстве, и это ему удалось спустя определённое время. Ковёр привлёк его внимание и тем, что он веками имеет свои сложившиеся традиции, в которых отражены память и код фольклора, сознание народа, который его реализует, а самое главное в нём – мистическое содержание.

Ведь сам ковёр имеет древнюю историю и предназначение, а в современном потребительском обществе он отражает различные мнения и понимания, новые взгляды даже в социальных структурах.

Интересно и его мистическое значение. Любовь восточного человека к ковру зарождается с детства. Он проносит его через большой жизненный отрезок времени, становясь оберегом. Когда восточный человек покидает этот мир, его до могилы опять сопровождает ковёр, и есть в этом что-то мистическое, поскольку он создаёт некий портал в другой неизвестный нам мир.

Композиция ковра состоит из равных четырёх частей, которые ткуются симметрично по горизонтали и вертикали, и как у этрусков, их можно сопоставить как четыре части света: север, юг, запад, восток; или, возможно, как крест, который у предков шаманов применялся в качестве символов связи с нашим миром.

Интересен и сам метод художника в реализации восточных ковров. Первоначально создаётся эскиз ковра компьютерными технологиями, в котором он рассчитывает детально каждый узелок, и в конце вся композиция переводится на листы инженерной бумаги. После этого начинается процесс воплощения ковра ткачами, которые по схемам художника стараются реализовать и материализовать замысел художника в ковре.

Опыт в работе с живописью, компьютерной графикой и инсталляциями во многом определил его творческий путь в оптической иллюзии, где он меняет формы ковров из плоскости в объёмные пространства 2D и 3D, соединяя фрагменты в трёхмерные формы. К примеру, к работе над композицией «Ковёр из переработанных традиций» (рис. 5) художник подошёл несколько неординарно. Он изменил привычный стереотип о ковре, разделив его на несколько форм в виде указателей, переделав таким образом домашний ковёр. Эти формы он сложил в треугольник, словно намекая о круговороте и к исходному возвращению. Треугольник используется в оптике и тригонометрии и имеет центр тяжести. И в этом отношении художник намекает о непрерывности цикла *традиции в ковре, повторном перевоплощении традиций*.

Ковёр художника «Гравитация» (рис. 6) интересен по замыслу. Гравитация имеет решающую роль в структуре Вселенной, без которой мы бы не знали о планетах, звёздах, галактиках. Гравитация же в ковре стимулирует симметрию, хаотичность и её взаимодействие относительно симметрии. В этом ковре художника мы наглядно видим тот самый закон притяжения к центру ковра.



Рис. 5. Ковёр из переработанных традиций, 2014

Fig. 5. Carpet made from recycled traditions, 2014



Рис. 6. Гравитация, 2014

Fig. 6. Gravity, 2014

В ковре Фаика Ахмеда «Пустота» он словно намекает об объёмности ковра в правом углу и изменении рисунка ковра, стремясь придать ему что-то новое, новаторское. Художник композиционно также подчёркивает традицию, где в коврах обычно заполнено центральное поле и границы раппорта ковра (*раппóрт* (фр. *rapport* ← *rapporter* «приносить обратно»), – базовый элемент орнамента, часть узора, повторяющаяся многократно в художественном оформлении ковров и в других областях декоративного искусства; многократным повторением исходного элемента в одном, двух и более направлениях, создается единое декоративное целое). Однако Фаику Ахмеду захотелось привнести дополнение в композицию ковра. Внутренний духовный творческий мир автора помогает ему в достижении новых идей в реализации ковра.

Творчество художника по коврам неординарно и соотносится со временем, где автор использует многообразие технологий, в которых каждая работа представляет собой фантастический мир азербайджанского фольклора, разнообразные традиции азербайджанских ковров, отражающих в себе многообразие композиций, цветов, форм, и созвучно с представлениями современного искусства и культуры в целом.

Список источников

1. Бакинский мастер Фаик Ахмед и его волшебные ковры // BigPicture-Азия Газета. 17.11.2015. URL: https://фаик_ахмед/Бакинский_мастер_Фаик_Ахмед_и_его_волшебные_ковры/BigPicture.ru.html (дата обращения: 25.05.2024).
2. Бабинцева Н. Возникновение вселенной: инсталляция Фаика Ахмеда // Журнал «Баку». 05.05.2022. URL: https://Возникновение_вселенной_инсталляция_Фаига_Ахмеда_Журнал_Баку_Дзен.html (дата обращения: 24.05.2024).
3. Вареников Д. Тренды 2021/2022: ковры Фаика Ахмеда // Журнал «Dezign now». 06.01.2022. URL: https://Тренды_2021_2022_ковры_Фаига_Ахмеда.html (дата обращения: 23.05.2024).
4. В Баку открылась необычная выставка азербайджанских ковров // News.day.az Газета. 13.05.2012. URL: https://В_Баку_открылась_необычная_выставка_азербайджанских_ковров.html (дата обращения: 20.05.2024).
5. Гусейнзаде Н. В Нью-Йорке проходит выставка азербайджанца, которого в Баку называли сумасшедшим // Haqqin.az Газета. 04.12.2016. URL: <https://haqqin.az/news/86506> (дата обращения: 17.05.2024).

6. Лобанова М. Волшебные ковры Фаига Ахмеда: традиции с элементами сюрра // Журнал «Travel ask». 15.05.2021. URL: https://Волшебные ковры Фаига Ахмеда_традиции с элементами сюрра.html (дата обращения: 23.05.2024).

7. Мастер из Азербайджана создаёт ковры, соединяя вековые традиции с элементами сюрреализма // Журнал «Культурология. РФ». kulturologia.ru. 29.01.2024. URL: https://Мастер из Азербайджана создаёт ковры, соединяя вековые традиции с элементами сюрреализма_Фаиг Ахмед.html (дата обращения: 21.05.2024).

8. Мастер преобразений Фаик Ахмед: «Ковры – это оберег, портал в иные миры и социальный код общества» // Архив Газета. 22.02.2016. URL: https://Мастер преобразений Фаиг Ахмед_Ковры - это оберег, портал в иные миры и социальный код общества__Архив.html (дата обращения: 22.05.2024).

9. Фаик Ахмед. Психоделические ковры. «t.me/kulturomania Газета». 18.06.2021. URL: <https://Фаиг Ахмед. Психоделические ковры.html> (дата обращения: 19.05.2024).

10. Художник Фаиг Ахмед о своем «хладнокровии», азербайджанских коврах и подрыве традиций // «OilyOil Газета». 04.02.2015. URL: <https://Художник Фаиг Ахмед о своем «хладнокровии», азербайджанских коврах и подрыве традиций.html> (дата обращения: 18.05.2024).

References

1. *BigPicture-Aziya Gazeta*. (2015) Bakinskiy master Faik Akhmed i ego volshebnye kovry [Baku master Faik Ahmed and his magic carpets]. 17th November. [Online] Available from: https://faik_ahmed/Bakinskiy_master_Faik_Ahmed_i_ego_volshebniye_kovri_Big_Picture_ru_html (Accessed: 25th May 2024).

2. Babintseva, N. (2022) Vozniknovenie vselennoy: installyatsiya Faika Akhmeda [The emergence of the universe: installation by Faik Ahmed]. *Baku*. 5th May. [Online] Available from: https://Vozniknoveniye_vselennoy_installyatsiya_Faika_Ahmeda_Jurnal_Baku__Dzen_html (Accessed: 24th May 2024).

3. Varennikov, D. (2022) Trendy 2021/2022: kovry Faika Akhmeda [Trends 2021/2022: carpets by Faik Ahmed]. *Design now*. 6th January. [Online] Available from: https://Trendy_2021_2022_kovry_Faika_Ahmeda_html (Accessed: 23rd May 2024).

4. *News.day.az*. (2012) V Baku otkrylas' neobychnaya vystavka azerbaydzhanskikh kovrov [An unusual exhibition of Azerbaijani carpets opened in Baku]. 13th May. [Online] Available from: https://V_Baku_otkrilas_neobichnaya_vistavka_azerbaydzhanskikh_kovrov_html (Accessed: 20th May 2024).

5. Guseynzade, N. (2016) V N'yu-Yorke prokhorit vystavka azerbaydzhantsa, kotorogo v Baku nazyvali sumashedshim [An exhibition of an Azerbaijani who was called crazy in Baku is being held in New-York]. *Haqqin.az Gazeta*. 4th December. [Online] Available from: https://V_Nyu-Yorke_prokhorit_vistavka_azerbaydzhantsa_kotorogo_v_Baku_nazyvali_sumashedshim_haqqin_az_news_86506 (Accessed: 17th May 2024).

6. Lobanova, M. (2021) Volshebnye kovry Faiga Akhmeda: traditsii s elementami syurra [Faig Akhmed's magic carpets: traditions with elements of surrealism]. *Travel ask*. 15th May. [Online] Available from: https://Volshebniye_kovri_Faika_Ahmeda_traditsii_s_elementami_syurra_html (Accessed: 23rd May 2024).

7. *Kulturologiya. RF*. (2024) Master iz Azerbaydzhana sozdaet kovry, soedinyaya vekovye traditsii s elementami syurrealizma [A master from Azerbaijan creates carpets, combining centuries-old traditions with elements of surrealism]. 29th January. [Online] Available from: https://Master_iz_Azerbaydzhana_sozdayot_kovri,_soedinyaya_vekoviye_traditsii_s_elementami_syurrealizma_Faik_Ahmed_html (Accessed: 21st May 2024).

8. *Arthiv Gazeta*. (2016) Master preobrazheniy Faik Akhmed: “Kovry – eto obereg, portal v inye miry i sotsial'nyy kod obshchestva” [Master of transformation Faig Akhmed: “Carpets are a talisman, a portal to other worlds and the social code of society”]. 22nd February. [Online] Available from: https://Master_preobrajeniy_Faik_Ahmed__Kovri_eto_obereg,_portal_v_iniye_miri_i_sotsialniy_kod_obshchestva_Arthiv_html (Accessed: 22nd May 2024).

9. *t.me/kulturomania Gazeta*. (2021) Faik Akhmed. Psixodelicheskie kovry [Faik Ahmed. Psychedelic carpets]. 18th June. [Online] Available from: https://Faik_Ahmed_Psioxodelicheskiye_kovri_html (Accessed: 19th May 2024).

10. *OilyOil Gazeta*. (2015) Khudozhnik Faig Akhmed o svoem “khladnokrovii”, azerbaydzhanskikh kovrakh i podryve traditsiy [Artist Faig Ahmed on his “cold-bloodedness”, Azerbaijani carpets and undermining traditions]. 4th January. [Online] Available from: <https://>

Hudojnik Faik Ahmed o svojom _hladnokrovii_ azerbaydzhanskih kovrah I podrive traditsiy_html
(Accessed: 18th May 2024).

Сведения об авторе:

Мир-Багирзаде Ф.А. – доцент по эстетике, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и геральдика» Института архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана (Баку, Азербайджан). E-mail: farida.mir-bagirzade@yandex.ru; faridamb2013@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Mir-Bagirzadeh F.A. – Associate Professor of Aesthetics, Candidate of Art History, Leading Researcher of the Department of Fine, Decorative and Applied Arts and Heraldry of the Institute of Architecture and Art of the National Academy of Sciences of Azerbaijan (Baku, Azerbaijan). E-mail: farida.mir-bagirzade@yandex.ru; faridamb2013@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.05.2024;
одобрена после рецензирования 14.01.2025; принята к публикации 08.08.2025.
The article was submitted 25.05.2024;
approved after reviewing 14.01.2025; accepted for publication 08.08.2025.*

Научная статья

УДК 7.03

doi: 10.17223/22220836/59/19

АБРАМЦЕВСКАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ: К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ

Вероника Ильинична Никифорова

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва,
Россия, e-mail: vinikiforova@hse.ru*

Аннотация. Статья посвящена Абрамцевской керамической мастерской, основанной семьей Мамонтовых в конце XIX – начале XX в. Исследуется недостаточно изученная проблема авторства в творческом союзе Михаила Врубеля и Петра Ваулина. Основываясь на ряде эскизов мастера-технолога и художника, предлагается новый ракурс на атрибуцию ряда керамических изделий, таких как изразец-вставка «Павлин» и зеркало печи из флигеля дома Саввы Мамонтова.

Ключевые слова: история искусства, Абрамцево, Петр Ваулин, Михаил Врубель

Для цитирования: Никифорова В.И. Абрамцевская керамическая мастерская: к вопросу об авторстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 218–224. doi: 10.17223/22220836/59/19

Original article

ABRAMTSEVO CERAMIC WORKSHOP: TO THE QUESTION OF AUTHORSHIP

Veronika I. Nikiforova

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
vinikiforova@hse.ru*

Abstract. The Abramtsevo kустar workshops, which existed in the late 19th and early 20th centuries, were founded by the Mamontov family, patrons of the arts, who wanted to revive traditional folk crafts and create a new style. The workshops produced a wide range of decorative objects, including ceramics and joinery. Many of the artists who worked in the Abramtsevo workshops were associated with the Russian Art Nouveau movement, so the works created there were characterised by flowing lines, intricate patterns and naturalistic motifs.

The ceramic workshop in Abramtsevo was founded in 1889–1890 and became a centre for the production of ceramics decorated with complex patterns and motifs from Russian folk culture. The article explores the insufficiently studied problem of authorship in the creative union of artist Mikhail Vrubel and master technologist Peter Vaulin – active participants of the ceramic workshop. In existing scientific works and museum expositions, Vaulin's contribution often goes unnoticed, which leads to a one-sided perception of the works of art created according to Vrubel's sketches. The need for a more detailed analysis and illumination of the contribution of all participants in the creative process for an adequate representation of the historical and cultural significance of the works is emphasised. The theme of the creative alliance between Vrubel and Vaulin is revealed on the basis of the sketches of the master technologist and the artist, and attention is paid to the achievements of Peter Vaulin, which enabled the Abramtsevo ceramic workshop to reach the highest technical level and receive awards at the Paris Industrial Exhibition of 1900.

Based on the sketches that have survived to this day, a new perspective is offered on the attribution of a number of ceramic products created by the union of Mikhail Vrubel and Pyotr Vaulin, such as the “Peacock” ornament and the mirror of the cooker from the outbuilding of Savva Mamontov’s house on Sadovaya-Spasskaya Street.

Keywords: Art History, Abramtsevo, Peter Vaulin, Mikhail Vrubel

For citation: Nikiforova, V.I. (2025) Abramtsevo ceramic workshop: to the question of authorship. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 218–224. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/19

В конце XIX в. интерес художников к национальным истокам художественной традиции стало распространенным явлением в Европе. В то время, когда в Абрамцево стремились создать русский, во Франции формируется арнуво, в Германии – югендштилль, в Австро-Венгрии складывается сецессион, на территории Великобритании развивается художественное движение «Искусства и ремесла» [1. С. 40–43]. Все эти течения внесли существенный вклад в ревалоризацию национальных художественных традиций своей родины.

Важным аспектом деятельности на территории усадьбы Абрамцево было постоянное углубленное изучение кружком русского народного искусства. В Абрамцево были мастерские по резьбе по дереву, изготовлению мебели и керамике, где традиционные ремесла возрождались, а также набирались ученики из местных жителей. Помимо работы в этих мастерских, художники также изучали традиционную гончарную живопись, костюмы, игрушки и форму гравюрной миниатюры – лубок, а также средневековую архитектуру и иконопись, проверяя свои знания при строительстве Абрамцевской церкви. Важно отметить, что изучение фольклора мамонтовскими художниками имело своей целью не точное, реалистическое копирование народного творчества, а поглощение и эстетизацию его мотивов и приемов.

В 1890-е гг. в Абрамцевском кружке началось обращение к древнерусской изразцовой технике. Первые шаги в этом направлении были сделаны керамической мастерской Строгановского училища еще в 1870-х гг., но наиболее серьезные достижения в этой области связаны именно с деятельностью приусадебной мастерской Саввы Мамонтова в 1890-е гг. Выпуском керамических изделий в этот период также занимались и другие производства, такие как архитектурно-керамическое производство товарищества М.С. Кузнецова и артель художников-гончаров «Мурава».

Целью данной статьи является исследование проблемы авторства в творческом союзе Петра Ваулина и Михаила Врубеля. История этого союза упоминается как в трудах М.В. Нащокиной [2–4], Е.Р. Арензона [5], главной темой которых является история абрамцевской керамической мастерской, так и в специализированных тематических работах, к которым можно отнести статьи Е.М. Сафроновой [6] и Е.В. Носковой [7]. Следует отметить, что упоминания о деятельности творческого союза «Врубель–Ваулин» в существующих научных трудах преимущественно носят мемуарный и фактологический характер. В данных исследованиях отсутствует стремление детально изучить вклад каждого участника творческого процесса в конечное произведение искусства. Эта ситуация усугубляется односторонним этикетажом во многих российских музеях. Например, под керамическими произведениями, созданными по эскизам Михаила Врубеля и воплощенными под руковод-

ством Петра Ваулина, указывается исключительно фамилия Врубеля. Таким образом, вклад Ваулина остается незамеченным. Таким образом, для более адекватного представления творческих союзов в научных трудах и музейных экспозициях необходимо изучить и освещать вклад всех участников процесса. Это позволит не только более точно оценить историко-культурное значение произведений, но и стимулировать дальнейшие исследования в данной области. В настоящей статье тему творческого союза Врубеля и Ваулина планируется раскрыть, основываясь на эскизах мастера-технолога и художника.

В связи с деятельностью Абрамцевской керамической мастерской необходимо остановиться на достижениях мастера-керамиста Петра Ваулина. Как правило, в вопросе о развитии мастерской ему уделяется незаслуженно мало внимания. Однако благодаря пытливому, исследовательскому уму Ваулина Абрамцевская керамическая мастерская достигла высочайшего технического уровня, что впоследствии позволило ей получить заслуженные награды на Парижской промышленной выставке 1900 г. [5. С. 97].

Чтобы лучше вникнуть в технологическую историю производства, вернемся к истокам: Абрамцевская керамическая мастерская в 1890-е гг. начинала свою деятельность как кустарное производство в полном смысле этого слова – каждая плитка в мастерской набивалась вручную, «по старинке». Затем наносили контур рисунка и красители, после чего 12 часов обжигали и два дня охлаждали в той же печи. Подобную технологию можно определить как достаточно затратную по времени и трудоемкую, не рассчитанную на масштабное производство. Но этот подход позволял сохранить рукотворность – свойство, придававшее изделиям Абрамцево особый ореол художественности. Для прочности черепка использовали традиционный материал – смесь глины с кирпичной крошкой (шамот). В качестве эксперимента в мастерской применяли и красную глину, но она при обжиге нередко сильно деформировала керамические предметы [2. С. 130]. Такие приемы керамического обжига мастер-гончар Петр Ваулин открыл в древнерусском изразцовом искусстве. Вместе с этим он ввел в искусство керамики новые способы обжига. И самым знаменитым изобретением Петра Ваулина можно назвать технологию восстановительного обжига, которая позволяет при помощи лазурей добиться металлизующего отблеска на изделиях. Абрамцевская керамическая мастерская стала выпускать большое число предметов с перламутровыми переливами [2. С. 179–181]. Впоследствии они стали «визитной карточкой», отличительной чертой производства.

Читая письма Елизаветы Мамонтовой, жены Саввы Мамонтова, становится абсолютно ясно, что Абрамцевская керамическая мастерская оказалась прибыльным предприятием, не имеющим на тот период конкурентов. Она пишет, что изделия мастерских раскупаются «нарасхват», и сетует: «что сделают, то сейчас и продают» [8. Л. 1]. Возникла необходимость увеличивать объемы выпуска керамических изделий из-за высокого спроса, и производство было перенесено в стены завода «Абрамцево», который находился в Москве. От полной рукотворности керамических изделий постепенно отказались, и производство стало полуавтоматическим [9. С. 91].

Нельзя не поднять вопрос об авторстве некоторых керамических произведений, приписываемых Михаилу Врубелю. По мнению специалистов,

большая часть керамических работ Врубеля была раскрашена Ваулиным, который на протяжении многих лет заведовал керамической мастерской в Абрамцево. Сам художник больше уделял внимания созданию эскизов и лепке скульптурных моделей. Творческий союз Михаила Врубеля и Петра Ваулина был плодотворным, и относительно некоторых произведений нам трудно говорить о единоличном авторстве Врубеля. Например, известный изразец-вставка «Павлин» [10] традиционно считается работой Врубеля, так как существует несколько эскизов художника к этому изразцу [11, 12], хранящихся в МГХПА им. С.Г. Строганова. Автором настоящей статьи был обнаружен еще эскиз в личном фонде Петра Ваулина в ЦГАЛИ с аналогичным эскизом павлина [13], который до этого не упоминался в исследованиях, посвященных Михаилу Врубелю. Создателем этого эскиза, вероятно, был сам Ваулин, так как он хранился в личном архиве мастера. Получается, что хрестоматийный для истории Абрамцевской керамической мастерской изразец-вставка «Павлин» оказывается в эпицентре проблемы авторства, хотя в каталогах, посвященных Абрамцево и Врубелю, не встретить вопросительный знак рядом с именем Михаила Врубеля как автора этого изразца, равно как и упоминания фигуры Петра Ваулина.

На момент написания статьи не существовало литературы, которая бы рассматривала проблему идейного авторства в творческом союзе Ваулина и Врубеля. Исключением можно назвать статью «К вопросу о „повторениях“ авторских моделей М.А. Врубеля», в которой утверждается, что некоторые изразцы являются «повторениями», выполненными Ваулиным с авторских форм Врубеля [14. С. 45]. Сам по себе главный тезис статьи нам кажется далеким от проблемы авторства, так как основным ее вопросом остается проблема разделения труда в создании произведения.

Для декоративно-прикладного искусства конца XIX в. характерно разделение производственного процесса на несколько этапов: художник выполняет эскиз, а мастер-изготовитель воплощает его замысел. Однако в случае с изразцом «Павлин» можно подобраться вплотную к более серьезной проблеме авторства, так как оказывается, что к этому изразцу существуют эскизы как Михаила Врубеля, так и Петра Ваулина. К сожалению, неизвестно, при каких обстоятельствах были созданы эскизы, и нельзя исключить варианта, что Ваулин ради неизвестных нам целей просто перерисовал эскиз Врубеля. Из-за большого сходства эскизов между собой нам остается только предполагать, кто изначально сочинил мотив, а кто повторил его.

Один изразец с неоднозначной атрибуцией может быть воспринят как интересный и неразрешенный казус в истории искусства, а не серьезный материал для исследования. В рамках подготовки настоящей статьи было решено пойти дальше, вследствие чего было проведено исследование зеркала печи из флигеля дома Саввы Мамонтова на Садовой-Спасской улице, которая в наши дни находится в музее-заповеднике Абрамцево (фотография печи представлена в книге М.В. Нащокиной [2. С. 156]). Эту печь принято считать ранней работой Михаила Врубеля, хотя и не сохранилось эскизов художника для нее, в отличие от многих других врубелевских печей. Как и в случае с изразцом «Павлин», существует эскиз зеркала этой печи [15] из личного фонда Петра Ваулина. Во многих публикациях можно встретить неаргументированное утверждение, что этот эскиз выполнен Врубелем [2. С. 157], однако так

как такой информации не представлено в ЦГАЛИ, атрибуция эскиза требует уточнения и пояснения.

Петр Ваулин профессионально занимался производством изразцов и печей и часто делал эскизы к другим своим заказам, не связанным с деятельностью Абрамцево. По стилю и качеству проработки деталей эскизы изразца «Павлин» и зеркала печи из флигеля дома Мамонтова очень близки к манере мастера: в них преобладает линия, много внимания уделено пропорциям. Ко всему прочему эти эскизы хранились в личном архиве Петра Ваулина вместе с его рисунками. В связи с этим видится необходимым настаивать на том, что автором этих эскизов является Петр Ваулин.

Основываясь на этом выводе, выдвигается следующий тезис: относительно некоторых керамических изделий, созданных в творческом союзе Михаила Врубеля и Петра Ваулина, уместнее говорить об идейном соавторстве двух участников Абрамцевской керамической мастерской. Очевидно, что первоначальный замысел мог возникнуть только у одной личности, но вполне вероятно, что дальнейшее развитие, в том числе на идейном уровне, происходило благодаря совместному творческому осмыслению и совещательным практикам.

Резюмируя вышесказанное, основным отличием Абрамцевской керамической мастерской от других керамических производств конца XIX – начала XX в. можно назвать непосредственное исследование ее участниками предметов древнерусского искусства. Мастер-керамист Абрамцевской мастерской Петр Ваулин не только возродил древнерусскую технику набивки плитки и последующего обжига в печи, но и изобрел технологию восстановительного обжига. Относительно творческого союза Михаила Врубеля и Петра Ваулина, в котором было создано множество керамических изделий, видится уместным говорить о соавторстве в представленных выше случаях, и атрибуция некоторых керамических изделий должна быть уточнена и требует дальнейших исследований.

Список источников

1. *Пастон Э.В.* Стиль жизни – стиль искусства. Хроника Абрамцевского кружка // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX в. – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 16–45.
2. *Нацокина М.В.* Московская архитектурная керамика. Конец XIX – начало XX века. М. : Прогресс-Традиция, 2014. 560 с.
3. *Нацокина М.В.* Архитектурная керамика гончарного завода «Абрамцево» в провинции // Архитектурная керамика мира. 2018. № 1. С. 52–73.
4. *Нацокина М.В.* Неизвестные произведения московской архитектурной керамики в провинции (Воронеж, Хуторок) // Архитектурная керамика мира. 2021. № 5. С. 110–127.
5. *Арензон Е.Р.* «Абрамцево» в Москве. К истории художественно-керамического предприятия С.И. Мамонтова // Музей: художественное собрание СССР: сборник. 1989. № 10: Искусство русского модерна. С. 95–102.
6. *Сафронова Е.М.* Московский период творчества художника-керамиста П.К. Ваулина (1890–1903) // Человек и культура, 2021. № 1. С. 47–57
7. *Носкова Е.В.* Роль П.К. Ваулина в возрождении русской керамики рубежа XIX–XX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2014. № 4. С. 123–135.
8. *Письмо* Е.Г. Мамонтовой Е.Д. Поленовой из Абрамцево. 26 мая 1891 г. // Музей-заповедник «Абрамцево». Отдел рукописей. Рукопись 1171.

9. Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М. : Жираф, 2000. 224 с.
10. Врубель М.А. Изразец-вставка «Павлин». 1890–1900-е гг. Глина, формовка, рельеф, роспись глазуриями трех цветов по белой эмали. 41 × 33,5 см. ГРМ.
11. Врубель М.А. Эскиз изразца с изображением павлина. Начало 1890-х гг. Бумага, карандаш, акварель. 15 (14,8) × 7,8 см. Музей ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова».
12. Врубель М.А. Двусторонний рисунок. Эскиз изразца с изображением павлина и фрагмент орнаментальной композиции (оборот). Начало 1890-х гг. Бумага, карандаш, акварель. 10,5 × 10,8 см. Музей ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова».
13. Эскизы орнаментов. Бумага, акварель, тушь, перо, графитный карандаш. 20,4 × 19,0 см // Личный фонд П.К. Ваулина. ЦГАЛИ СПб. Ф. 494. Оп. 1. Д. 2. Л. 13.
14. Белехова Е.О. К вопросу о «повторениях» авторских моделей М.А. Врубеля // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 186. С. 42–48.
15. Эскиз печи. Бумага, акварель, графитный карандаш, пометки тушью и карандашом. 20,5 × 16,8 см // Личный фонд П.К. Ваулина. ЦГАЛИ СПб. Ф. 494. Оп. 1. Д. 3. Л. 9.

References

1. Paston, E.V. (2000) Stil' zhizni – stil' iskusstva. Khronika Abramtsevskogo kruzhka [Lifestyle is a style of art. Chronicle of the Abramtsevo coterie]. In: *Stil' zhizni – stil' iskusstva. Razvitie natsional'no-romanticheskogo napravleniya stilya modern v evropeyskikh khudozhestvennykh tsentrakh vtoroy poloviny XIX v. – nachala XX veka. Rossiya, Angliya, Germaniya, Shvetsiya, Finlyandiya* [Lifestyle – Style of Art. Development of the National-Romantic Direction of Art Nouveau in European Art Centers of the Second Half of the 19th Century – Early 20th Century. Russia, England, Germany, Sweden, Finland]. Moscow: [s.n.]. pp. 16–45.
2. Nashchokina, M.V. (2014) *Moskovskaya arkhitekturnaya keramika. Konets XIX – nachalo XX veka* [Moscow architectural ceramics. The late 19th – early 20th century]. Moscow: Progress-Traditsiya.
3. Nashchokina, M.V. (2018) *Arkhitekturnaya keramika goncharnogo zavoda “Abramtsevo” v oblasti* [Architectural Ceramics of the Abramtsevo Pottery Factory in the Provinces]. *Arkhitekturnaya keramika mira*. 1. pp. 52–73.
4. Nashchokina, M.V. (2021) *Neizvestnye proizvedeniya moskovskoy arkhitekturnoy keramiki v provintsii (Voronezh, Khutorok)* [Unknown works of Moscow architectural ceramics in the provinces (Voronezh, Khutorok)]. *Arkhitekturnaya keramika mira*. 5. pp. 110–127.
5. Arenzon, E.R. (1989) “Abramtsevo” v Moskve. K istorii khudozhestvenno-keramicheskogo predpriyatiya S.I. Mamontova [“Abramtsevo” in Moscow. On the history of S.I. Mamontov’s artistic and ceramic enterprise]. *Muzej: khudozhestvennoe sobranie SSSR*. 10. pp. 95–102.
6. Safronova, E.M. (2021) *Moskovskiy period tvorchestva khudozhnika-keramista P.K. Vaulina (1890–1903)* [Moscow period of creativity of the ceramic artist P.K. Vaulin (1890–1903)]. *Chelovek i kul'tura*. 1. pp. 47–57
7. Noskova, E.V. (2014) *Rol' P.K. Vaulina v vrozozhdenii russkoy keramiki rubezha XIX–XX vekov* [The role of P.K. Vaulin in the revival of Russian ceramics at the of the 20th century]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhpU im. S.G. Stroganova*. 4. pp. 123–135.
8. Mamontova, E.G. (1891) *Pis'mo E.G. Mamontovoy E.D. Polenovoy iz Abramtsevo. 26 maya 1891 g.* [Letter from E.G. Mamontova to E.D. Polenova from Abramtsevo. May 26, 1891]. Abramtsevo Museum-Reserve. Manuscript Department. Manuscript 1171.
9. Arzumanova, O.I., Lyubartovich, V.A. & Nashchokina, M.V. (2000) *Keramika Abramtseva v sobranii Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta inzhenernoy ekologii* [Abramtsevo ceramics in the collection of the Moscow State University of Environmental Engineering]. Moscow: Zhiraf.
10. Vruble, M.A. (1890–1900) *Izrazets-vstavka “Pavlin”* [Tile insert “Peacock”]. Clay, molding, relief, painting with glazes of three colors on white enamel. 41 x 33.5 cm. The State Russian Museum
11. Vruble, M.A. (early 1890s) *Eskiz izraztsa s izobrazheniem pavlina* [A sketch of a tile depicting a peacock]. Paper, pencil, watercolor. 15 (14.8) x 7.8 cm. Museum of the Moscow State Academy of Arts and Industry named after. S.G. Stroganov.
12. Vruble, M.A. (early 1890s) *Dvustoronniy risunok. Eskiz izraztsa s izobrazheniem pavlina i fragment ornamental'noy kompozitsii (oborot)* [Double-sided design. A sketch of a tile depicting a

peacock and a fragment of an ornamental composition (reverse)]. Paper, pencil, watercolor. 10.5 x 10.8 cm. Museum of the Moscow State Academy of Arts and Industry named after S.G. Stroganov.

13. P.K. Vaulin's Personal Fund. (n.d.) *Eskizy ornamentov* [Sketches of ornaments]. Paper, watercolor, ink, pen, graphite pencil. 20.4 x 19.0 cm. TsGALI SPb. Fund 494. List 1. File 2. p. 13.

14. Belekhovala, E.O. (2009) К вопросу о "повторениях" авторских моделей М.А. Врубеля [On the issue of "repetitions" of M.A. Vrubel's author's models]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 186. pp. 42–48.

15. P.K. Vaulin's Personal Fund. (n.d.) *Eskiz pechi* [Sketch of the stove]. Paper, watercolor, graphite pencil, ink and pencil marks. 20.5 x 16.8 cm. TsGALI SPb. Fund 494. List 1. File 3. p. 9.

Сведения об авторе:

Никифорова В.И. – искусствовед, аспирант школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: vinikiforova@hse.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Nikiforova V.I. – art historian, Phd student of School of Art and Design, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: vinikiforova@hse.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 15.01.2024;
одобрена после рецензирования 28.06.2024; принята к публикации 15.08.2025.
The article was submitted 15.01.2024;
approved after reviewing 28.06.2024; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 069.015+ 069.8

doi: 10.17223/22220836/59/20

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ А.С. ДОГЕЛЯ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ КУРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МЕДИЦИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Нина Алексеевна Никишина

*Курский государственный медицинский университет, Курск, Россия,
email: nan2008@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается деятельность музея Курского государственного медицинского университета (КГМУ) по сохранению исторических источников, являющихся свидетельствами научных исследований всемирно известного ученого-гистолога А.С. Догеля. В музее широко представлены экспозиции кафедры гистологии, эмбриологии и цитологии, посвященные сохранению памяти о деятельности представителей научной школы А.С. Догеля в Курске. Показаны основные направления деятельности музея по изучению и сохранению научного наследия школы А.С. Догеля в Курске.

Ключевые слова: А.С. Догель, научная школа, музейные экспозиции, Курский государственный медицинский университет

Для цитирования: Никишина Н.А. Научное наследие А.С. Догеля в коллекции музея Курского государственного медицинского университета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 225–230. doi: 10.17223/22220836/59/20

Original article

SCIENTIFIC HERITAGE OF A.S. DOGEL IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF KURSK STATE MEDICAL UNIVERSITY

Nina A. Nikishina

Kursk State Medical University, Kursk, Russian Federation, email: nan2008@mail.ru

Abstract. Museums of medical universities play an important role in preserving the historical and scientific heritage of the regions, ensuring the continuity of scientific research and medical education. Throughout its history, the Kursk State Medical Institute/University (KGMI/KSMU) has preserved physical, written, and visual materials about the activities of representatives of major scientific schools of the country who worked in Kursk. Of particular pride are the exhibitions of the museum of the Department of Histology, Embryology, and Cytology, dedicated to the scientific heritage of the A.S. Dogel school in the Kursk region. The purpose of this work was to review the museum collections of Kursk State Medical University dedicated to preserving the memory of the activities of histology professors I.D. Richter and Z.N. Gorbatsevich, representatives of the scientific school of A.S. Dogel, in the Kursk.

The museum houses a collection of histological preparations by Professor A.V. Nemilov of Leningrad State University, a student of Professor A.S. Dogel, which was brought to Kursk by a representative of the Leningrad scientific histological school, Professor I.D. Richter. This collection includes drugs brought by A.S. Dogel and A.V. Nemilov from European universities. There are more than 15 glasses, and the earliest preparations date back to 1855. The same collection contains more than 20 preparations made by A.S. Dogel and his

students, future academicians and doctors of Sciences A.A. Zavarzin, D.K. Tretyakov, D.I. Deineka. In total, the collection contains about 300 histological slides. The museum houses textbooks and books by A.S. Dogel, which are lifetime publications.

Histological slides made by the head of the Department of Histology and Embryology of KSMU from 1945 to 1955, Doctor of Biological Sciences, Professor I.D. Richter, representative of the scientific school of A.S. Dogel-A.V. Nemilova, are of particular value to KSMU. Histological preparations made by Doctor of Biological Sciences, Professor Z.N. Gorbatsevich, a representative of the scientific school of A.S. Dogel-D.I. Deineky, who headed the Department of Histology and Embryology of the KSMU from 1955 to 1974, are of great value for the history of the Kursk scientific morphological school. Currently, one of the most important activities of the museum of the Department of Histology, Embryology, and Cytology of KSMU is the adaptation of ways to preserve the historical memory of the scientific neuromorphological school of A.S. Dogel in the context of computerization, organization of online exhibitions, and information technology capabilities of the university, which open up new opportunities for the presentation of the memorial heritage of scientists.

Keywords: A.S. Dogel, scientific school, museum explosions, Kursk State Medical University

For citation: Nikishina, N.A. (2025) Scientific heritage of A.S. Dogel in the collection of the museum of Kursk State Medical University. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 225–230. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/20

А.С. Догель был одним из самых авторитетных ученых-морфологов в России и в мире в конце XIX – начале XX в. Он внёс значительный вклад в изучение гистологии нервной системы и разработку методов окрашивания гистологических препаратов, входил в состав комиссии по присуждению Нобелевских премий по физиологии и медицине. А.С. Догелю принадлежит приоритет в открытии клеток в коре мозжечка, установлении видов нервных клеток в ганглиях вегетативной нервной системы и в строении сетчатки глаза у хордовых животных [1]. К работам А.С. Догеля и его школы с большим уважением относился лауреат Нобелевской премии по физиологии и медицине 1906 г., нейроморфолог С. Рамон-и-Кахаль [1]. Несколько вузов России хранят память о наследии научной школы ученого-гистолога А.С. Догеля. Это прежде всего Казанский государственный медицинский университет, Томский государственный университет и Санкт-Петербургский государственный университет [2]. Во время работы в Санкт-Петербургском университете А.С. Догель возглавлял Анатомио-гистологический кабинет и воспитал большую научную школу нейроморфологов, в которую входили Д.К. Третьяков, А.А. Заварзин, А.В. Немилов, Д.И. Дейнека и др. Благодаря усилиям этого поколения учёных были получены основные сведения о гистологическом строении нервной системы с помощью световой микроскопии, которые стали классическими и не утратили своего значения и по сей день [2].

С 1945 по 1955 г. в Курске кафедрой гистологии и эмбриологии КГМУ заведовала кандидат биологических наук, в прошлом доцент Ленинградского государственного университета (ЛГУ) И.Д. Рихтер, представительница научной школы А.С. Догеля–А.В. Немилова, которая во время Великой Отечественной войны вывезла из блокадного Ленинграда часть коллекции гистологических препаратов ЛГУ [3]. Многие из этих препаратов были изготовлены А.С. Догелем и его учениками, и в настоящее время эта коллекция (более 300 гистологических препаратов) хранится в музее кафедры гистологии, эмбриологии, цитологии Курского государственного медицинского университета.

В 1945 г. И.Д. Рихтер привезла в Курск книги из библиотеки А.В. Немилова и его учителя А.С. Догеля (книги имеют экслибрисы).

Цель данной работы состоит в обзоре музейных коллекций Курского государственного медицинского университета, посвящённых сохранению научного наследия школы А.С. Догеля в Курске. Экспозицию, посвящённую научному наследию А.С. Догеля и его школы в КГМУ, можно разделить на три части. Это препараты, привезённые А.С. Догелем из зарубежных командировок (рис. 1), самые ранние из которых датируются 1855 г. и выполнены представителями французской школы Ф. Пуше. Вторая часть – это препараты, выполненные А.С. Догелем и его учениками в Анатомио-гистологическом кабинете Санкт-Петербургского университета (рис. 2, 3).



Рис. 1. Гистологические препараты, выполненные в Париже в 1855 г.

Fig. 1. Histological preparations made in Paris in 1855



Рис. 2. Гистологические препараты, выполненные учеными-гистологами Императорского Санкт-Петербургского университета: академиком А.С. Догелем и будущими академиками А.А. Заварзиным и Д.К. Третьяковым

Fig. 2. Histological preparations performed by scientists-histologists of the Imperial St. Petersburg University: academician A.S. Dogel and future academicians A.A. Zavarzin and D.K. Tretyakov



Рис. 3. Гистологические препараты, выполненные учеными-гистологами Императорского Санкт-Петербургского университета А.В. Немиловым, Д.И. Дейнека и З.С. Кацнельсоном

Fig. 3. Histological preparations performed by scientists-histologists of the Imperial St. Petersburg University A.V. Nemilov, D.I. Deineka and Z.S. Katsnelson



Рис. 4. Гистологические препараты, выполненные учеными – представителями научной школы А.С. Догеля

Fig. 4. Histological preparations made by scientists-representatives of the scientific school of A.S. Dogel

Третья часть коллекции включает препараты, выполненные последователями научной школы А.С. Догеля, работавшими в Курске, – это препараты профессоров И.Д. Рихтера и З.Н. Горбацевич. В КГМУ хранятся гистологические препараты, выполненные И.Д. Рихтер в процессе работы над докторской диссертацией, посвящённой проблемам регенерации эпителия половых путей у грызунов [3]. Большую ценность для истории Курской научной морфологической школы представляют гистологические препараты, выполненные профессором З.Н. Горбацевич, заведовавшей кафедрой гистологии и эмбриологии КГМИ с 1955 по 1974 г. З.Н. Горбацевич была выпускницей ЛГУ, ученицей заведующего кафедрой анатомии и гистологии ЛГУ, заслуженного деятеля науки, профессора Д.И. Дейнека. Во время учёбы в аспирантуре ЛГУ она работала с доктором технических наук, профессором Е.М. Брумбергом в лаборатории академика С.И. Вавилова в Государственном оптическом институте, где учёные проводили прижизненные исследования синапсов с помощью метода инфракрасной микрофотографии. В годы работы в Курске она сотрудничала с директором Ленинградского научно-исследовательского нейрохирургического института им. А.Л. Поленова доктором медицинских наук, профессором В.М. Угрюмовым и доктором медицинских наук, профессором кафедры нормальной анатомии Военно-медицинской академии В.П. Курковским и защитила докторскую диссертацию, посвященную регенерации нервной ткани больших полушарий головного мозга и мозжечка. Все гистологические препараты, выполненные З.Н. Горбацевич, это ткани, извлечённые из головного мозга вместе с вживлёнными в него слюдяными пластинами, которые использовались в качестве имплантатов. В КГМИ З.Н. Горбацевич стала основоположницей научного направления по изучению гистофизиологии гипоталамуса, и в настоящее время три воспитанника кафедры продолжают эти исследования. Это доктор медицинских наук, профессор В.В. Гриневич (Гейдельбергский университет имени Рупрехта и Карла), кандидат медицинских наук Е.В. Сивухина (Йенский университет имени Фридриха Шиллера) и доктор медицинских наук, профессор кафедры гистологии, эмбриологии, цитологии КГМУ Т.А. Ишунина (Курск) [4].

Фонд гистологических препаратов кафедры гистологии, эмбриологии, цитологии КГМУ содержит результаты научных исследований представителей крупной гистологической школы СССР, работавших в Санкт-Петербургском, а затем в Ленинградском университете и в Курске, и является доказательством проведённых исследований и полученных результатов, что важно для оценки вклада научной школы А.С. Догеля в развитие научных морфологических исследований.

В фондах музея кафедры гистологии, эмбриологии и цитологии хранится коллекция учебников по анатомии и гистологии человека, изданных начиная с 1863 г. на русском, немецком, французском и японском языках, всего более 30 экземпляров (рис. 5). Своеобразными памятниками культуры и истории являются книги с экслибрисами А.В. Немилова, Д.И. Дейнека, И.Д. Рихтера и З.Н. Горбачевич. Книги из библиотеки А.В. Немилова в Курск привезла И.Д. Рихтер после его трагической гибели в блокадном Ленинграде. Это 14 единиц хранения [4].

Музей кафедры гистологии, эмбриологии и цитологии хранит исторические свидетельства научных морфологических исследований выдающихся отечественных учёных – представителей научной нейроморфологической школы А.С. Догеля, и эта коллекция нуждается в государственном учёте, поскольку является достоянием отечественной науки. Однако в Курске хранится лишь часть коллекции препаратов, выполненных в Анатомио-гистологическом кабинете под руководством А.С. Догеля. Известно, что ещё одна часть этой коллекции была спасена профессором З.С. Кацнельсоном, также представителем научной школы А.С. Догеля–А.В. Немилова, и в настоящее время хранится в Санкт-Петербургском государственном университете ветеринарной медицины. Возможно, существуют и другие препараты из этой коллекции, которые также должны быть учтены и могут быть представлены для ознакомления в виде музейных экспонатов.



Рис. 5. Экспозиция книг из личной библиотеки профессора А.В. Немилова
Fig. 5. The exposition of books from the personal library of Professor A. V. Nemilov

Таким образом, в настоящее время преподаватели кафедры гистологии, эмбриологии и цитологии Курского государственного медицинского университета обеспечивают сохранение истории курской научной школы морфоло-

гов, хранят память о накоплении учебной и научной информации в области медицины, проводят выставки, посвящённые юбилеям учёных и кафедры, а также сохраняют историю развития научных направлений исследований. В настоящее время одним из важнейших направлений деятельности музея кафедры гистологии, эмбриологии, цитологии Курского государственного медицинского университета является адаптация способов сохранения исторической памяти к условиям всеобщей информатизации и информационно-техническим возможностям вуза, которые открывают новые перспективы для презентации мемориального наследия выдающихся российских ученых.

Список источников

1. Рамон-и-Кахаль Сантьяго (1852–1934). Автобиография: (Воспоминания о моей жизни) / пер. с англ. В.С. Воробьева ; под ред. А.В. Смольяникова, Д.С. Саркисова. М. : Медицина, 1985. 271 с.
2. Никишина Н.А., Ткаченко В.П., Иванов А.В., Долгарева С.А., Пучков В.И. История становления естественно-научных направлений исследований в г. Курске // История и педагогика естествознания. 2022. № 4. С. 25–31.
3. Иванов А.В., Никишина Н.А., Коротко Т.Г. Памяти Ирины Дмитриевны Рихтер (1895–1972). К 125-летию со дня рождения // Историко-биологические исследования. 2020. Т. 12, № 2. С. 126–138.
4. Иванов А.В., Никишина Н.А., Затолокина М.А., Пучков В.И. Нейроморфологические исследования на кафедре гистологии и эмбриологии Курского государственного медицинского института в XX веке // Журнал анатомии и гистопатологии. 2022. Т. 11, № 1. С. 84–93.

References

1. Ramon y Cajal, S. (1852–1934) *Autobiografía: (Vospominaniya o moey zhizni)* [Autobiography: (Memories of my life)]. Translated from English by V.S. Vorobiev. Moscow: Meditsina.
2. Nikishina, N.A., Tkachenko, V.P., Ivanov, A.V., Dolgareva, S.A. & Puchkov, V.I. (2022) *Istoriya stanovleniya estestvenno-nauchnykh napravleniy issledovaniy v g. Kurske* [History of the formation of natural science research areas in Kursk]. *Istoriya i pedagogika estestvoznaniya*. 4. pp. 25–31.
3. Ivanov, A.V., Nikishina, N.A. & Korotko, T.G. (2020) *Pamyati Iriny Dmitrievny Rikhter (1895–1972). K 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [In memory of Irina Dmitrievna Richter (1895–1972). On the 125th anniversary of her birth]. *Istoriiko-biologicheskie issledovaniya*. 12(2). pp. 126–138.
4. Ivanov, A.V., Nikishina, N.A., Zatolokina, M.A. & Puchkov, V.I. (2022) *Neyromorfologicheskie issledovaniya na kafedre gistologii i embriologii Kurskogo gosudarstvennogo meditsinskogo instituta v XX veke* [Neuromorphological studies at the Department of Histology and Embryology of the Kursk State Medical Institute in the 20th century]. *Zhurnal anatomii i gistopatologii*. 11(1). pp. 84–93.

Сведения об авторе:

Никишина Н.А. – кандидат психологических наук, доцент кафедры гистологии, эмбриологии, цитологии Курского государственного медицинского университета. E-mail: nan2008@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Nikishina N.A. – candidate of psychological sciences, associate professor of the department of histology, embryology, cytology of Kursk State Medical University. E-mail: nan2008@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.07.2024;
одобрена после рецензирования 21.11.2024; принята к публикации 15.08.2025.
The article was submitted 19.07.2024;
approved after reviewing 21.11.2024; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 004.738.5::069.122:069.02:[908+7](045)(571.150)“2022/2024”=161.1

doi: 10.17223/22220836/59/21

АУДИОПОДКАСТ КАК ИНСТРУМЕНТ ВНЕШНЕЙ ЦИФРОВОЙ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Анна Сергеевна Фролова¹, Елена Васильевна Балашова²

^{1,2} *Алтайский государственный институт культуры, Барнаул, Россия*

¹ *rus.librarian@yandex.ru*

² *balash_elena@list.ru*

Аннотация. В статье изложены основные результаты исследования основных количественно-качественных характеристик медиаактивности двух региональных музеев Алтайского края (Сибирский федеральный округ, Россия) – Алтайского государственно-краеведческого музея и Государственного художественного музея Алтайского края – в области производства и продвижения в веб-среде звукового контента собственной генерации в жанре аудиоподкаста в период с 2022 по 2024 г.

Ключевые слова: музейные аудиоподкасты, инструменты продвижения музейного продукта в веб-среде, музейное интернет-вещание, музейный звуковой контент, музейное медиапроизводство, Алтайский край, Алтайский государственный краеведческий музей, Государственный художественный музей Алтайского края

Для цитирования: Фролова А.С., Балашова Е.В. Аудиоподкаст как инструмент внешней цифровой музейной коммуникации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 231–243. doi: 10.17223/22220836/59/21

Original article

AUDIO PODCAST AS A TOOL OF EXTERNAL DIGITAL MUSEUM COMMUNICATION

Anna S. Frolova¹, Elena V. Balashova²

^{1,2} *Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russian Federation*

¹ *rus.librarian@yandex.ru*

² *balash_elena@list.ru*

Abstract. The article briefly describes some objective preconditions for development of professional interest for Russian modern museum specialists' part to an institutional webcasting, which is considered as a promising direction of external digital museum communication with various types of target internet audience. Insufficiency of exploration degree of a phenomenon of museum audio shows in Russian-language specialist academic literature is noticed; a need in further theoretical research questions of experience in elaboration and promotion of museum spoken word audio content, consolidation, analyses and systemization of related information is argued. The authors analyze approaches operated by provincial museum institutions to creation and promotion of original audio podcasts on their own online resources and third-parties' websites, to implementation of own sound digital content demand monitoring with available web analytics tools, to assessment of produced voice tracks efficiency in the context of fostering serviced citizens' museum activities using the examples of two museums operating in Barnaul (Altai Krai, Siberian Federal District, Russia) – Altai State Museum of Local History and State Art Museum of Altai Krai. The authors' view on a type of communicative strategy unfolding in space of

museum audio podcasts analyzed within the frames of the undertaken study, and on a set of explicit and latent communicative tasks important for the purposes of effective fulfilling the public mission of a museum is given. Also, the short list of key and additional functions of museum voice tracks is set out. The authors formulate assumptions concerning some framework conditions of successful implementation of creative media projects of this kind by forces of Russian provincial museum institutions.

Keywords: museum audio podcasts, tools for promoting museum product in web environment, museum webcasting, museum sound content, museum media production, Altai Krai (Russia), Altai State Museum of Local History, State Art Museum of Altai Krai

For citation: Frolova, A.S. & Balashova, E.V. (2025) Audio podcast as a tool of external digital museum communication. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 231–243. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/21

Обоснование актуальности темы. Современные массовые практики информационного потребления претерпели качественные изменения под давлением ряда объективных факторов, в числе которых: интенсивный рост уровня проникновения интернета (мировой показатель достиг отметки в 66,2% [1], в России – 90,4% [2]¹; увеличение доли населения, включённого в интернет-коммуникацию (до 66,2% в мире [3] и до 61,6% в России [4]²); повышение ключевых показателей веб-активности всех возрастных групп [5]; гибридизация медиапотребления (с одной стороны, интернет и цифровое телевидение по суммарному охвату и приросту аудитории уверенно потеснили с лидерских позиций классические СМИ [6. С. 108–109; 7; 8. С. 51; 9–11. С. 114], с другой стороны, для ключевой социально-демографической категории современных сетевых пользователей – молодежи – рутинным делом стало «параллельное», фоновое информационное потребление, позволяющее «совмещать эту активность с другими видами деятельности» [12]); взрывной рост пользовательского интереса к микро- и мезоконтенту и др.

Свой вклад в формирование вектора трансформации типовой модели информационного потребления вносит растущая популярность цифрового аудио: к началу 2023 г. перечень самых востребованных видов звукового контента в мире возглавили подкасты³ – каждый пятый интернет-пользователь еженедельно прослушивает голосовые эфиры, затрачивая на это в среднем 1 ч и 2 мин в день [13]. Профильные эксперты констатируют: у сетевого пользователя сформирована «привычка к подкастингу» [14]. Укрупнённый тематический блок «Культура» – третья по популярности рубрика всех аудиошоу [14] (наряду с комедийным и новостным контентом). В России ситуация схожа с общемировой: согласно данным исследования, организованного в 2021 г. отечественной транснациональной компанией «Яндекс», совокупная аудитория подкастов в нашей стране насчитывает более полутора десятков миллионов человек, в период с 2017 по 2021 г. отмечен четырёхкратный рост частоты использования соответствующей лексемы в индивидуальных поисковых действиях, зафиксировано резкое увеличение об-

¹ Данные на начало 2024 г.

² Данные на начало 2024 г.

³ Подкаст (от англ. *personal on demand broadcasting* (рус. широкое вещание по запросу, «подписная» трансляция)) – формат свободно распространяемого цифрового контента в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», соответствующего основным типологическим характеристикам классической радиопередачи.

шего количества аудиопередач (пик пришёлся на первую половину 2020 г.), лидерские позиции (по количеству и длительности выпусков) в этом сегменте цифрового контента уверенно удерживает категория «Общество и культура» (связанному кругу вопросов посвящён каждый четвёртый эпизод) [15]. Наблюдения в целом подтверждаются и поздними мониторингами вопроса [16–17].

Современные отечественные музеи, находящиеся в постоянном поиске новых и эффективных форм популяризации культурного наследия, объектов документированной социальной памяти, включаются в работу по организации корпоративного интернет-вещания. В пользу тезиса о необходимости производства и продвижения собственной медиапродукции в жанре аудиоподкаста говорит, во-первых, сформированность у музейной аудитории запроса на устную цифровую коммуникацию; во-вторых, развитость рынка свободно распространяемых готовых технологических решений для самостоятельной подготовки качественного звукового контента силами непрофессионалов; в-третьих, созревание организационных и социально-психологических предпосылок для принятия руководителями музейных учреждений необходимых управленческих решений.

Обзор литературы. В зарубежных научных публикациях музейный аудиоподкаст рассматривается в разных аспектах: например, как средство обеспечения расширенного персонализированного опыта музейной коммуникации [18], как разновидность инклюзивного музейного продукта [19], как инструмент формирования музейного опыта без физического посещения учреждения [20], как эффективный способ трансляции цифрового образовательного контента [21] и др. В отечественной научной литературе феномен музейного подкаста пока не получил глубокого осмысления; немногочисленные публикации по теме фокусируются, в частности, на изучении роли подкастов в системе мер по технологической оптимизации диалога в сложной коммуникативной системе «музей – оффлайн-посетитель/веб-пользователь» [22] и на исследовании потенциала подкаста как относительно нового формата культурно-просветительной медаактивности провинциального российского музейного учреждения [23].

Характеристика проблемы. Слабая теоретическая разработанность базовых вопросов построения эффективной устной цифровой музейной коммуникации с контактной аудиторией препятствует поиску неклассических форм продвижения музейного продукта (обретающих особую важность в условиях кризиса традиционных маркетинговых технологий), обуславливает нежелательный дефицит интереса со стороны профессионального музейного сообщества к опытному изучению потенциала экспериментальных форматов взаимодействия с публикой для передачи музейных сообщений. Предпринятая в нашем материале попытка описания отдельных характеристик музейного аудиоподкаста как инновационного средства продвижения музейного продукта позволит внести вклад в научную разработку актуальных в контексте цифровизации отраслевой практики вопросов менеджмента внешней музейной коммуникации.

Цель: проанализировать ключевые формальные и содержательные (в том числе жанрово-тематические) характеристики ассортимента музейных аудиоподкастов как нетрадиционного средства продвижения музейного про-

дукта в веб-среде (на примере медиапродуктов, представленных на собственных и сторонних сетевых ресурсах музеев Алтайского края в период с 2022 по 2024 г.).

Методы: 1) количественно-качественный анализ информационного интернет-вещания в формате аудиоподкаста, являющегося продуктом собственного планового медиапроизводства музейных учреждений, действующих на территории современного Алтайского края; 2) однократное индивидуальное полустандартизированное телефонное интервью с экспертами – специалистами профильных учреждений (в методической оптике «собеседника») [24–25].

Результаты. В Алтайском крае собственные подкасты, ориентированные на продвижение музейного продукта, на регулярной основе публикуют Алтайский государственный краеведческий музей (г. Барнаул) и Государственный художественный музей Алтайского края (при том, что в регионе действуют 89 музеев [26]).

Алтайский государственный краеведческий музей. Учреждение размещает аудиоподкасты в корпоративных аккаунтах в социальных сетях «Одноклассники» и «ВКонтакте» с октября 2022 г. Функции организаторов работ по созданию и продвижению корпоративной медиапродукции в перспективном формате звукового контента выполняют сотрудники отдела развития учреждения.

Аудиопередачи можно считать «побочным» информационным продуктом действующего при музее публичного лектория (с октября 2022 г.), работа которого нацелена на углубленное ознакомление аудитории с отдельными выставочными проектами, музейными предметами и коллекциями из собрания учреждения. Наблюдения за трансформацией модели потребления музейных услуг и продуктов под влиянием процессов цифровизации отраслевой практики привели специалистов к важному выводу: интернетизация музейной коммуникации популяризировала формат отложенного участия аудитории в потреблении культурного блага, предоставляемого профильными учреждениями, т.е. прямым следствием технологического решения задачи обеспечения «цифрового бессмертия» любого музейного события стала необязательность для современного посетителя синхронизации своего взаимодействия с музейной средой с расписанием программы музейных мероприятий.

Слушателям доступны 12 оригинальных аудиофайлов (просветительного направления), тематический диапазон которых охватывает разные вопросы из области локального исторического краеведения и регионоведения (духовная и материальная (в том числе празднично-обрядовая) культура народов Алтая, архаические верования населения (алтайский шаманизм), заселение и хозяйственное освоение территории русскими, эволюция роли региона в нумизматической истории российского государства, промышленная история края и др.). В выборе тем для подкастинга участвуют как руководящие работники музея, так и рядовые пользователи сетевых ресурсов учреждения – их рекомендации и пожелания, высказанные через систему комментирования ранее опубликованных музейных подкастов, а также в ходе специально организованных веб-опросов и интернет-голосований, обязательно учитываются при разработке планов подготовки звукового контента.

Продолжительность подкастов в форме монолога (сольных аудиолекций) составляет в среднем 55 мин¹. Записи выполнены в разговорном и документальном жанрах. Контент выдержан в научном и научно-популярном (приближенном к академическому) стилях; тональность (эмоционально-стилевой формат) – информативная (эмоционально-нейтральная). Чёткая связь между датами проведения музейных событий и размещением на виртуальных площадках тематически связанных аудиозаписей не прослеживается.

Спикерами подкастов выступают сотрудники музея (заместители директора, заведующие отделами, кураторы выставок), а также приглашённые профессиональные учёные – историки, искусствоведы, этнографы, религиоведы, археологи из Алтайского государственного университета (г. Барнаул) и Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул). Разработкой сценарной основы эфиров занимаются сами лекторы. Кураторы проекта отмечают некоторые проблемы при продвижении собственного звукового контента, связанные с затруднениями при получении согласия спикеров на публикацию аудиоподкастов с их участием.

В записи голосовых треков задействована собственная микрофонная, диктофонная и аудиотехника музея. Для обработки звукового материала используется распространяемый на коммерческой основе популярный многофункциональный профессиональный аудиоредактор «*Sound Forge*», предназначенный для создания и редактирования файлов, а также восстановления и записи звука. В аудиоподкастах музея отсутствуют какие-либо элементы звукового дизайна (например, музыкальные, звукошумовые эффекты, идентификационные голосовые, музыкальные или вокальные информационные вставки); решение об отказе от художественного звукового оформления – сознательное (из-за опасений неоправданного увеличения и без того значительных по продолжительности звучания дорожек). Перед публикацией каждая аудиокomпозиция подвергается редактированию, в ходе которого производится улучшение качества звука, удаление посторонних фоновых шумов, лишних фрагментов записи, пауз, речевых повторов и пр.

Информационная кампания в поддержку корпоративного интернет-вещания ведётся на веб-сайте учреждения (пункт основного меню «*Новости*»), уровень вложенности страниц с соответствующими информационными сообщениями²: 3–5; функция поиска по сайту по ключевому слову отсутствует), в интегрированных с веб-сайтом аккаунтах музея в популярных социальных сетях («*ВКонтакте*» и «*Одноклассники*»): анонсы, объявления и сигнальные сообщения публикуются в новостной ленте. При этом ни для прослушивания, ни для загрузки сами аудиокomпозиции не доступны ни на сетевом ресурсе музея (по причинам технического характера), ни в корпоративном аккаунте мессенджера «*Telegram*» (по соображениям неполного соответствия аудиоподкаста форматам публикуемого в приложении типового контента).

Сотрудниками Алтайского государственного краеведческого музея ведётся точечный мониторинг статистических показателей обращения интер-

¹ Цифра превышает показатель медианной длительности голосовых эфиров в России, равный получасу [15].

² Уровень вложенности – показатель положения целевой веб-страницы по отношению к главной в иерархической структуре интернет-сайта, рассчитывается по количеству кликов на пути от главной.

нет-пользователей к «музейным» аудиоподкастам (в том числе по вторичным публикациям соответствующих сообщений (так называемым репостам)), однако динамика слушательского интереса к этому типу музейного медиаконтента за истекшие полтора года с момента запуска творческого проекта глубокому количественно-качественному анализу не подвергалась.

Работа по подготовке аудиоподкастов носит плановый характер (но не входит в государственное задание на оказание услуг по профилю деятельности), связанные показатели находят отражение во внутренних ежеквартальных и годовых отчётах учреждения.

Государственный художественный музей Алтайского края. Сотрудники учреждения к марту 2024 г. сформировали первую пару из анонсированной серии просветительных аудиоподкастов под общим названием «*Прикосновение к источнику*». Деятельность по подготовке и продвижению голосовых треков ведут работники сектора информационных технологий музея, в числе которых сотрудник, получивший до трудоустройства в музей опыт репортёрской работы в сфере телевизионной журналистики, профессионально овладевший специальными навыками создания цифрового аудиовизуального контента для современной зрительской и слушательской аудитории.

Аудиоподкасты рассматриваются кураторами медиапроекта в качестве вспомогательного средства продвижения крупных экспозиционно-выставочных проектов музея (даже как частичная альтернатива аудиогиду). Средняя продолжительность треков разговорного жанра (в формате экспертного интервью) составляет 20 мин; стиль повествования – научно-популярный (с сохранением специальной научной лексики); тональность коммуникации – доверительная.

Оригинальный звуковой контент раскрывает следующие вопросы: средства и приёмы художественного выражения; особенности творческого метода художников Алтая; образ Алтая в изобразительном искусстве; региональные особенности крестьянского и городского народного костюмного комплекса; символический язык традиционной одежды и др. Выбор тем для голосовых эфиров обусловлен, во-первых, содержанием тематико-экспозиционного плана учреждения, во-вторых, результативностью усилий по поиску экспертов для записи аудиоподкастов. Публикация звуковых дорожек приходится строго на время проведения экспозиционно-выставочных акций (в дополнение к музейным событиям).

Гостями подкастов являются как штатные работники учреждения (например, кураторы выставок), так и сторонние эксперты (например, профессиональные художники по костюмам при региональных творческих коллективах); в планах – привлечение к числу спикеров местных художников, дарителей, коллекционеров и др.). Подготовку плана беседы с экспертами осуществляют сотрудники музея, курирующие организационные вопросы создания звукового контента.

Техническую базу подготовки аудиоподкастов составляют, во-первых, персональные цифровые мобильные устройства – личные смартфоны сотрудников музея с предустановленным программным обеспечением и стандартными техническими возможностями, позволяющими производить запись голосовых треков, во-вторых, петличный мини-микрофон. Несложная компьютерная обработка записанного аудиоматериала производится в полуком-

мерческом онлайн-сервисе «*Audio Joiner*». В треках присутствует один из базовых элементов саунд-дизайна – начальная и заключительная короткие (30-секундные) музыкальные фразы (неидентификационного характера).

Продвижение звукового контента собственной генерации ведётся как в офлайн-формате (соответствующие сообщения-приглашения к прослушиванию «встроены» в музейное пространство: внутри здания учреждения по ходу экспозиционных маршрутов размещены вывески с QR-кодами, содержащими интернет-ссылки на подкасты), так и в онлайн-среде (в интегрированных с веб-сайтом аккаунтах музея в социальных сетях «*ВКонтакте*» и «*Одноклассники*», а также в системе мгновенного обмена мультимедийным контентом «*Telegram*» (в контент-блоке «*Художественный разговорный*»)). Слушательский интерес к голосовым трекам стимулируется по-разному: например, посредством напоминания о возможности обращения к контенту в интернет-публикациях музея, посвящённых скорому завершению работы связанных экспозиционных проектов, или размещения подборки высказываний из речи гостя эфира, оформленных в популярном жанре интернет-творчества, который можно условно назвать «карточки с цитатами» (в качестве фонового используется изображение отдельных экспонатов выставки). На веб-сайте учреждения сами композиции не представлены (из-за технических ограничений, блокирующих загрузку файлов звукового формата), отсутствуют также уведомления об обновлении архива аудиопередач.

Мониторинг востребованности собственного звукового контента ведётся музеем с помощью специальных инструментов веб-аналитики (например, в случае с разделом «*Подкасты*» платформы «*ВКонтакте*» доступна автоматически формируемая статистика посещений, просмотров соответствующих страниц за определённый период с указанием некоторых социально-демографических характеристик аудитории медиапроекта).

Процесс подготовки и продвижения корпоративного интернет-вещания музея пока не становится объектом планирования; кураторы направления рассчитывают на сохранение принятого темпа генерации аудиоконтента: публикация одной записи в один-два месяца.

В обоих рассматриваемых случаях не обеспечивается представление аудиоконпозиций на хостингах крупных медиакомпаний, занимающихся производством и размещением подкаст-контента (например, «*Яндекс.Музыка*» (Россия), «*Spotify*» (Швеция), «*Apple Podcasts*» (США), «*Castbox*» (административный район Гонконг, Китай), «*Podster*» (Россия), «*Саунд-стрим*» (Россия) и т.п.). Оценка роли собственных звуковых подкастов в продвижении музейного продукта производится кураторами направления эпизодически, бессистемно.

Дополнение. Следует упомянуть также подкасты, которые условно можно отнести к категории «музейных»: речь идёт о тематическом звуковом контенте, подготовленном силами профессиональных журналистов Алтайского края. Например, региональный филиал федеральной государственной информационно-музыкальной радиостанции «*Радио „Маяк“*» периодически публикует в собственном аккаунте в социальной сети «*ВКонтакте*» аудиопередачи в формате разговорных шоу с собеседниками из местного музейного и околomuзейного мира (в частности, сотрудниками Государственного художественного музея Алтайского края, Алтайского государственного крае-

ведческого музея, Бийского краеведческого музея им. В.В. Бианки, Алтайского государственного университета, Алтайского государственного педагогического университета и др.). В 2023 г. сотрудники ГТРК «Алтай» («Радио России – Алтай») подготовили серию радиопередач с участием сотрудников Алтайского государственного краеведческого музея в качестве спикеров под общим названием «Музейные часы», посвящённых 200-летию юбилею учреждения [27]; в репортажах получили освещение вопросы истории основания старейшего музея Сибири (действует с 1823 г.), судьбы наиболее ценных экспонатов и коллекций, результаты крупных творческих проектов, реализованных музеем в сотрудничестве с ведущими разнопрофильными учреждениями региона (сферы культуры, образования, издательского дела и др.).

Выводы. В рассмотренных нами случаях в пространстве музейных подкастов реализуется коммуникативная стратегия информирования сетевой аудитории (например, о составе направлений работы учреждения, о широте ассортимента музейных услуг и продуктов, об отдельных экспозиционно-выставочных проектах, музейных событиях и акциях и пр.), решаются важные коммуникативные задачи: повествования о музейном продукте (открытая задача), побуждения/приглашения к взаимодействию с музейной средой и масштабирования музейной аудитории (латентные задачи). К числу основных функций, выполняемых музейными подкастами, можно отнести: содействия духовному и культурному развитию личности потребителя музейных услуг и продуктов, содействия самообразованию, образовательно-познавательную, ориентирующую; к числу дополнительных функций – содействия продвижению музейного продукта в аудитории с развитыми цифровыми навыками, трансляцию имиджевого сообщения музея, экспериментального поиска новых форм, методов и средств музейного обслуживания образовательных, профессиональных, культурных и досуговых потребностей контактной аудитории учреждения и др.

Перспективным направлением отечественного музейного подкастинга может стать подготовка аудиоконтента в разговорном жанре, нацеленного на, во-первых, популяризацию краеведческих знаний и укрепление локальной культурной идентичности, во-вторых, информационную и пиар-поддержку музейных проектов по сохранению исторического, культурного и архитектурного наследия, в-третьих, на раскрытие «секретов» профессии музейного работника.

Несмотря на негативные прогнозы отдельных комментаторов, указывающих на рецессионные тенденции в мировой подкаст-индустрии, вызванные снижением её инвестиционной привлекательности из-за отсутствия ясных перспектив краткосрочной прибыльности [14, 28–29], можно рассчитывать на сохранение некоммерческим сегментом глобального рынка голосового эфира своей «ядерной» аудитории, демонстрирующей стабильно высокую заинтересованность в потреблении аудиоконтента «культурной» тематики. Важным фактором сохранения жизнеспособности подкастинга как самостоятельного направления медиаактивности современного музея следует считать эффективность усилий учреждения по преодолению неготовности публики к взаимодействию с музейным продуктом в условиях невозможности установления непосредственного зрительного контакта с предметно-пространственным

компонентом музейной среды. Кроме того, к значимым условиям дальнейшего развития музейного интернет-вещания как инновационного канала коммуникации с различными категориями целевой аудитории можно отнести преодоление кадровых ограничений творческих проектов в области подготовки разговорного аудиоконтента (которые должны быть обеспечены работниками, исполняющими трудовые функции организационно-технического руководителя, сценариста, диктора, специалиста по креативному продюсированию, пиар-коммуникациям и пр.). Важный вклад в упрочение позиций подкастов в системе музейной медиапродукции может внести коррекция действующей слабоэффективной контент-стратегии (предусматривающая, в том числе повышение качества аудиоконпозиций, публикацию звукового контента на ведущих подкаст-платформах¹ и др.). Наконец, повышенное управленческое внимание должно быть уделено вопросам совершенствования целевого мониторинга количественно-качественных характеристик востребованности посетителями музейных веб-ресурсов собственного аудиоконтента учреждения, анализу роли подкастов в регуляции поведения потребителя музейного продукта.

Список источников

1. Kemp S. Internet Use in 2024 // DataReportal: [site]. 2024. Jan. 31. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-deep-dive-the-state-of-internet-adoption> (accessed: 2024 Aug. 20).
2. Kemp S. Digital 2024: The Russian Federation // DataReportal: [site]. 2024. Feb. 23. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-russian-federation> (accessed: 2024 Aug. 18).
3. Kemp S. Digital 2024: Global Overview Report // DataReportal: [site]. 2024. Jan. 31. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report> (accessed: 2024 Aug. 16).
4. Доля населения, являющегося активными пользователями сети Интернет, в общей численности населения: [статистические данные за 2013–2023 гг.] // Единая межведомственная информационно-статистическая система: официальный сайт. URL: <https://www.fedstat.ru/indicator/43566> (дата обращения: 19.08.2024).
5. Индикаторы: О новых источниках информации, о росте социальных сетей и Интернета среди молодёжи, об уровне медиаохвата россиян, о медиапотреблении традиционных СМИ // МедиаТренды. 2020. № 1. С. 3.
6. Васильев Н.А., Дубровин В.Л. Изменения в медиапотреблении в современной России // Знание. Понимание. Умение. 2023. № 3. С. 107–129. doi: 10.17805/zpu.2023.3.8
7. Тренды медиапотребления: Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) представляет данные опроса о медиапотреблении россиян // Всероссийский центр изучения общественного мнения: [сайт]. 2022. 6 окт. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/trendy-mediapotrebleniya-2022> (дата обращения: 19.08.2024).
8. Назаров М.М., Ковалёв П.А. Пандемия и долгосрочная динамика медиапотребления // Общественные науки и современность. 2021. № 4. С. 49–63. doi: 10.31857/S086904990014960-8
9. Филимонов С. Российская медиасфера сегодня: от кризиса к большим планам // РосБизнес-Консалтинг. Тренды: [сайт]. 2023. 17 нояб. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6555d2709a794700b0adb6be?from=copy> (дата обращения: 08.08.2024).

¹ Некоторые государственные (например, Эрмитаж (г. Москва), Российский этнографический музей (г. Москва), Государственный исторический музей (г. Москва), Государственный музей политической истории России (г. Санкт-Петербург), Ульяновский областной художественный музей (г. Ульяновск) и др.), муниципальные (например, Музей транспорта Москвы), Музеи истории ГУЛАГа (г. Москва) и др.), а также научные (Зоологический музей Российской академии наук (г. Санкт-Петербург) и др.), образовательные (вузовские (Музеи истории Казанского федерального университета (г. Казань)), школьные (музей «Марьино любимое моё» (г. Москва)), частные (Музей современного искусства «Гараж» (г. Москва), Музей русского импрессионизма (г. Москва) и др.) музеи публикуют аудиоподкасты собственного производства на популярном сервисе для поиска и прослушивания аудиоконтента «Яндекс.Музыка».

10. *Медиаландшафт* в 2023 году: аудитория, контент и генераторы повестки // СКАН-Интерфакс : [сайт]. 2023. 10 апр. URL: <https://scan-interfax.ru/blog/medialandshaft-v-2023-godu-auditoriya-kontent-i-generatory-povestki/> (дата обращения: 25.07.2024).
11. Журавлёва А.А. Подкастинговое вещание: структура, жанрово-тематическое разнообразие, особенности развития в социальной сети «ВКонтакте» // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2020. № 1. С. 112–119. doi: 10.24411/2070-0695-2020-10114
12. Кульчицкая Д.Ю., Филаткина Г.С. Фоновое медиапотребление как часть медиапрактик российской «цифровой молодёжи» // Медиаскоп. 2021. Вып. 1. doi: 10.30547/mediascope.1.2021.2 URL: <http://www.mediascope.ru/2680> (дата обращения: 11.08.2024).
13. Kemp S. Digital 2023 Deep-Dive: Online audio captures more of our attention // DataReportal : [site]. 2023. Jan. 28. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-deep-dive-online-audio-captures-more-of-our-attention?rq=podcast> (accessed: 2024 Aug. 19).
14. Kressner A. Media 2023: Podcasting After The Hype, By The Numbers // Forbes : [site]. 2023. Feb. 2. URL: <https://www.forbes.com/sites/qai/2023/02/02/media-2023-podcasting-after-the-hype-by-the-numbers/> (accessed: 2024 Aug. 15).
15. *Подкасты* России : по данным «Яндекс.Музыки» и поиска Яндекса // Яндекс : Исследования : [сайт]. 2021. 25 нояб. URL: <https://yandex.ru/company/researches/2021/podcasts> (дата обращения: 09.08.2024).
16. РАЭК: около 10 миллионов россиян активно слушают подкасты : 20 октября [2023 г.] на площадке АНО «Цифровая экономика» состоялась TALKовая конференция, посвящённая российской подкаст-индустрии // Российская ассоциация электронных коммуникаций (РАЭК) : [сайт]. 2023. 20 окт. URL: <https://raec.ru/live/branch/14160/> (дата обращения: 18.08.2024).
17. В крупных городах России в 20 раз выросли прослушивания подкастов 18+ // HiFi-стриминг «Звук» : [сайт]. 2023. 21 июля. URL: <https://www.sostav.ru/blogs/268781/39451> (дата обращения: 11.08.2024).
18. Felix D., Fleming E. Real Talk: The Power (and Limits) of Audio Storytelling in Museums // Journal of Museum Education. 2023. Vol. 48, is. 1 : Words Matter. P. 21–28. doi: 10.1080/10598650.2022.2150365
19. Eardley A.F., Thompson H., Fineman A., Hutchinson R., Bywood L., Cock M. Devisualizing the Museum: From Access to Inclusion // Journal of Museum Education. 2022. Vol. 47, is. 2. P. 150–165. doi: 10.1080/10598650.2022.2077067
20. Heras-Pedrosa de las C., Iglesias-Sánchez P.P., Jambrino-Maldonado C., López-Delgado P., Galarza-Fernández E. Museum communication management in digital ecosystems. Impact of COVID-19 on digital strategy // Museum Management and Curatorship. 2022. Vol. 38, is. 5. P. 548–570. doi: 10.1080/09647775.2022.2111335
21. Toth J. The Virtual Teaching Artist: An Aesthetic Approach to Designing a Museum Podcast // Teaching Artist Journal. 2011. Vol. 9, is. 4. P. 213–225. doi: 10.1080/15411796.2011.60
22. Гаврилюк М.Н., Сизова И.А. Подкаст как инструмент преобразования музея в современный культурный институт (по материалам социологического исследования) // Социология науки и технологий. 2023. Т. 14, № 4. С. 170–187. doi: 10.24412/2079-0910-2023-4-170-187
23. Макешина А.А. Подкаст как формат представления краеведческих знаний в культурно-просветительских медиапроектах Екатеринбурга // Культура и искусство Урала: история, реалии, перспективы : материалы межрегионального научно-практического семинара молодых учёных (21–22 апреля 2023 г.). Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2023. С. 177–181. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/127866/1/978-5-7996-3737-2023_038.pdf (дата обращения: 19.08.2024).
24. Алтайский государственный краеведческий музей (г. Барнаул Алтайского края, Россия). Филиппова Ольга Григорьевна, заведующий отделом развития музея : [телефонная беседа ; вела А.С. Фролова]. 2024. 3 мая. 25,5 мин.
25. Государственный художественный музей Алтайского края (г. Барнаул Алтайского края, Россия). Борунова Виктория Александровна, заведующий сектором информационных технологий : [телефонная беседа ; вела А.С. Фролова]. 2024. 6 мая. 41,5 мин.
26. Об утверждении Реестра музеев Алтайского края : приказ Министерства культуры Алтайского края от 14 июля 2023 г. № 186 // Министерство культуры Алтайского края : официальный сайт. 24 с. URL: <https://culture.alregn.ru/upload/iblock/3d0/hoflqpcoi1maq67s32zn2i0r557tcw6a/186.pdf> (дата обращения: 10.08.2024).
27. «Музейные часы» – новый проект «Радио России – Алтай». Посвящён проект 200-летию Алтайского государственного краеведческого музея. Устная речь : электронная // Вести Алтай : сайт. 2023. 18 янв. URL: <https://vesti22.tv/news/muzeynye-chasy-novyy-proekt-radio-rossii-altay/> (дата обращения: 29.07.2024).

28. Steele A., Krouse S. Spotify's \$1 Billion Podcast Bet Turns Into a Serial Drama // Wall Street Journal : [site]. 2023. Sept. 5. URL: <https://www.wsj.com/business/media/spotify-podcast-gimlet-harry-meghan-kardashian-59866a5d/> (accessed: 2024 Aug. 16).

29. Ugwu R. Podcast Companies, Once Walking on Air, Feel the Strain of Gravity // Triton : [site]. 2023. Feb. 15. URL: <https://tritondigital.com/news-item/February-15-2023/podcast-companies-once-walking-on-air-feel-the-strain-of-gravity> (accessed: 2024 Aug. 19).

References

1. Kemp, S. (2024a) Internet Use in 2024. *DataReportal*. 31st January. [Online] Available from: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-deep-dive-the-state-of-internet-adoption> (Accessed: 20th August 2024).

2. Kemp, S. (2024b) Digital 2024: The Russian Federation. *DataReportal*. 23rd February. [Online] Available from: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-russian-federation> (Accessed: 18th August 2024).

3. Kemp, S. (2024c) Digital 2024: Global Overview Report. *DataReportal*. 31st January. [Online] Available from: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report> (Accessed: 16th August 2024).

4. Unified Interdepartmental Information and Statistical System. (n.d.) *Dolya naseleniya, yavlyayushchegosya aktivnymi pol'zovatelyami seti Internet, v obshchey chislennosti naseleniya: [statisticheskie dannye za 2013–2023 gg.]* [The share of the population who are active Internet users in the total population: [statistical data for 2013–2023]]. [Online] Available from: <https://www.fedstat.ru/indicator/43566> (Accessed: 19th August 2024).

5. Anon. (2020) Indikatory: O novykh istochnikakh informatsii, o roste sotsial'nykh setey i Interneta sredi molodezhi, ob urovne mediaokhvata rossiyan, o mediapotreblenii traditsionnykh SMI [Indicators: On new sources of information, on the growth of social networks and the Internet among young people, on the level of media coverage of Russians, on media consumption of traditional media]. *MediaTrendy*. 1. p. 3.

6. Vasilyev, N.A. & Dubrovin, V.L. (2023) Izmeneniya v mediapotreblenii v sovremennoy Rossii [Changes in media consumption in modern Russia]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 3. pp. 107–129. DOI: 10.17805/zpu.2023.3.8

7. All-Russian Public Opinion Research Center. (2022) *Trendy mediapotrebleniya. Vserossiyskiy tsentr izucheniya obshchestvennogo mneniya (VTsIOM) predstavlyayet dannye oprosa o mediapotreblenii rossiyan* [Media consumption trends: The All-Russian Public Opinion Research Center (VTsIOM) presents data from a survey on media consumption of Russians]. 6th October. [Online] Available from: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/trendy-mediapotrebleniya-2022> (Accessed: 19th August 2024).

8. Nazarov, M.M. & Kovalev, P.A. (2021) Pandemiya i dolgosrochnaya dinamika mediapotrebleniya [Pandemic and long-term dynamics of media consumption]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'*. 4. pp. 49–63. DOI: 10.31857/S086904990014960-8

9. Filimonov, S. (2023) *Rossiyskaya mediasfera segodnya: ot krizisa k bol'shim planam* [Russian media sphere today: from crisis to big plans]. 17th November. [Online] Available from: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6555d2709a794700b0adb6be?from=copy> (Accessed: 8th August 2024).

10. *SKAN-Interfaks*. (2023) Medialandshaft v 2023 godu: auditoriya, kontent i generatory povestki [Media Landscape in 2023: Audience, Content, and Agenda Generators]. 10th April. [Online] Available from: <https://scan-interfax.ru/blog/medialandshaft-v-2023-godu-auditoriya-kontent-i-generatory-povestki/> (Accessed: 25th July 2024).

11. Zhuravleva, A.A. (2020) Podkastingovoe veshchanie: struktura, zhanrovo-tematicheskoe raznoobrazie osobennosti razvitiya v sotsial'noy seti “VKontakte” [Podcasting Broadcasting: Structure, Genre and Thematic Diversity, and Development Features on the VKontakte Social Network]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*. 1. pp. 112–119. DOI: 10.24411/2070-0695-2020-10114

12. Kulchitskaya, D.Yu. & Filatkina, G.S. (2021) Fonovoe mediapotreblenie kak chast' mediapraktik rossiyskoy “tsifrovoy molodezhi” [Background media consumption as part of media practices of Russian “digital youth”]. *Mediascope*. 1. DOI: 10.30547/mediascope.1.2021.2 [Online] Available from: <http://www.mediascope.ru/2680> (Accessed: 11th August 2024).

13. Kemp, S. (2023) Digital 2023 Deep-Dive: Online audio captures more of our attention. *DataReportal*. 28th January. [Online] Available from: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-deep-dive-online-audio-captures-more-of-our-attention?rq=podcast> (Accessed: 19th August 2024).

14. Kressner, A. (2023) Media 2023: Podcasting After The Hype, By The Numbers. *Forbes*. 2nd February. [Online] Available from: <https://www.forbes.com/sites/qai/2023/02/02/media-2023-podcasting-after-the-hype-by-the-numbers/> (Accessed: 15th August 2024).
15. Yandex. (2021) *Podkasty Rossii: po dannym "Yandeks.Muzyki" i poiska Yandeksa* [Podcasts of Russia: according to Yandex.Music and Yandex search]. 25th November. [Online] Available from: <https://yandex.ru/company/researches/2021/podcasts> (Accessed: 9th August 2024).
16. Russian Association of Electronic Communications (RAEC). (2023) *RAEK: okolo 10 millionov rossiyan aktivno slushayut podkasty: 20 oktyabrya [2023 g.] na ploshchadke ANO "Tsifrovaya ekonomika" sostoyalas' TALKovaya konferentsiya, posvyashchennaya rossiyskoy podkast-industrii* [RAEC: about 10 million Russians actively listen to podcasts: On October 20 [2023], a TALK conference dedicated to the Russian podcast industry was held at the Digital Economy ANO]. 20th October. [Online] Available from: <https://raec.ru/live/branch/14160/> (Accessed: 18th August 2024).
17. *HiFi-striming "Zvuk."* (2023) V krupnykh gorodakh Rossii v 20 raz vyrosli proslushivaniya podkastov 18+ [In large cities of Russia, listening to 18+ podcasts has increased 20-fold]. 21st July. [Online] Available from: <https://www.sostav.ru/blogs/268781/39451> (Accessed: 11th August 2024).
18. Felix, D. & Fleming, E. (2023) Real Talk: The Power (and Limits) of Audio Storytelling in Museums. *Journal of Museum Education*. 48(1). pp. 21–28. DOI: 10.1080/10598650.2022.2150365
19. Eardley, A.F., Thompson, H., Fineman, A., Hutchinson, R., Bywood, L. & Cock, M. (2022) Devisualizing the Museum: From Access to Inclusion. *Journal of Museum Education*. 47(2). pp. 150–165. DOI: 10.1080/10598650.2022.2077067
20. Heras-Pedrosa de las, C., Iglesias-Sánchez, P.P., Jambrino-Maldonado, C., López-Delgado, P. & Galarza-Fernández, E. (2022) Museum communication management in digital ecosystems. Impact of COVID-19 on digital strategy. *Museum Management and Curatorship*. 38(5). pp. 548–570. DOI: 10.1080/09647775.2022.2111335
21. Toth, J. (2011) The Virtual Teaching Artist: An Aesthetic Approach to Designing a Museum Podcast. *Teaching Artist Journal*. 9(4). pp. 213–225. DOI: 10.1080/15411796.2011.60
22. Gavrilyuk, M.N. & Sizova, I.A. (2023) Podkast kak instrument preobrazovaniya muzeya v sovremennyy kul'turnyy institut (po materialam sotsiologicheskogo issledovaniya) [Podcast as a Tool for Transforming a Museum into a Modern Cultural Institution (Based on Sociological Research)]. *Sotsiologiya nauki i tekhnologii*. 14(4). pp. 170–187. DOI: 10.24412/2079-0910-2023-4-170-187
23. Makeshina, A.A. (2023) Podkast kak format predstavleniya kraevedcheskikh znaniy v kul'turno-prosvetitel'skikh mediaproektakh Ekaterinburga [Podcast as a format for presenting local history knowledge in cultural and educational media projects of Yekaterinburg]. *Kul'tura i iskusstvo Urala: istoriya, realii, perspektivy* [Culture and Art of the Urals: History, Realities, Prospects]. Proc. of the Seminar of Young Scientists (April 21–22, 2023). Yekaterinburg: Ural University. pp. 177–181. [Online] Available from: https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/127866/1/978-5-7996-3737-2023_038.pdf (Accessed: 19th August 2024).
24. Filippova, O.G. (2024) *Altayskiy gosudarstvennyy kraevedcheskiy muzey (g. Barnaul Altayskogo kraya, Rossiya). Filippova Ol'ga Grigor'evna, zaveduyushchiy otdelom razvitiya muzeya: [telefonnaya beseda; veta A.S. Frolova]* [Altai State Museum of Local History (Barnaul, Altai Krai, Russia). Olga Grigoryevna Filippova, Head of the Museum Development Department: [telephone conversation; hosted by A.S. Frolova]]. 3rd May.
25. Borunova, V.A. (2024) *Gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey Altayskogo kraya (g. Barnaul Altayskogo kraya, Rossiya). Borunova Viktoriya Aleksandrovna, zaveduyushchiy sektorom informatsionnykh tekhnologiy: [telefonnaya beseda; veta A.S. Frolova]* [State Art Museum of Altai Krai (Barnaul, Altai Krai, Russia). Victoria Aleksandrovna Borunova, Head of the Information Technology Sector: [telephone conversation; hosted by A.S. Frolova]]. 6th May.
26. Ministry of Culture of Altai Krai. (2023) *Ob utverzhdenii Reestra muzeev Altayskogo kraya: prikaz Ministerstva kul'tury Altayskogo kraya ot 14 iyulya 2023 g. № 186* [On approval of the Register of Museums of Altai Krai: order of the Ministry of Culture of Altai Krai dated July 14, 2023 No. 186]. [Online] Available from: <https://culture.alregn.ru/upload/iblock/3d0/hoflqpcoi1maq7s32zn2iop557tcw6a/186.pdf> (Accessed: 10th August 2024).
27. *Vesti Altay*. (2023) "Muzeynye chasy" – novyy proekt "Radio Rossii – Altay." Posvyashchen proekt 200-letiyu Altayskogo gosudarstvennogo kraevedcheskogo muzeya ["Museum Clock" – a new project of "Radio Russia – Altai." The project is dedicated to the 200th anniversary of the Altai State Museum of Local History]. 18th January. [Online] Available from: <https://vesti22.tv/news/muzeynye-chasy-novyy-proekt-radio-rossii-altay/> (Accessed: 29th July 2024).

28. Steele, A. & Krouse, S. (2023) Spotify's \$1 Billion Podcast Bet Turns Into a Serial Drama. *Wall Street Journal*. 5th September. [Online] Available from: <https://www.wsj.com/business/media/spotify-podcast-gimlet-harry-meghan-kardashian-59866a5d/> (Accessed: 16th August 2024).

29. Ugwu, R. (2023) Podcast Companies, Once Walking on Air, Feel the Strain of Gravity. *Triton*. 15th February. [Online] Available from: <https://tritondigital.com/news-item/February-15-2023/podcast-companies-once-walking-on-air-feel-the-strain-of-gravity> (Accessed: 19th August 2024).

Сведения об авторах:

Фролова А.С. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотековедения и информационных технологий Алтайского государственного института культуры (Барнаул, Россия). E-mail: rus.librarian@yandex.ru

Балашова Е.В. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения и информационных технологий Алтайского государственного института культуры (Барнаул, Россия). E-mail: balash_elena@list.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Frolova A.S. – candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Library Science and Information Technology of the Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: rus.librarian@yandex.ru

Balashova E.V. – candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Library Science and Information Technology of the Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: balash_elena@list.ru

The author declares no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 01.09.2024;
одобрена после рецензирования 19.11.2024; принята к публикации 14.08.2025.*

*The article was submitted 01.09.2024;
approved after reviewing 19.11.2024; accepted for publication 14.08.2025.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 7.036

doi: 10.17223/22220836/59/22

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ПУТЬ НА ВОСТОК»

Вадим Маркович Рынков

Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия, vadsvet@list.ru

Для цитирования: Рынков В.М. Рецензия на книгу «Путь на Восток» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 244–251. doi: 10.17223/22220836/59/22

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

BOOK REVIEW: PUT' NA VOSTOK [THE ROAD TO THE EAST]

Vadim M. Rynkov

Institute of history SB RAS, Novosibirsk, Russian Federation, vadsvet@list.ru

For citation: & (2025). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History.* 59. pp. 244–251. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/22

Путь на Восток: альбом-каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. – М., 2025. – 312 с., ил.

В Новой Третьяковке с 17 апреля по 29 сентября 2025 г. проходит примечательная выставка о встрече двух культур – России и Востока. Организаторы в полном соответствии с устойчивой терминологией 1920–1930-х гг. под Востоком понимают внутренний, советский макрорегион: Казахстан и Среднюю Азию (Туркестан)¹. Похожие выставки проходят не впервые, и очевидно, что и эта не последняя, посвящённая Востоку в отечественном изобразительном искусстве. Вообще тематика диалога культур, как и взгляда одной культуры на другую, благодатна как для исследования, так и для любых способов визуализации, потому и популярна в музейно-выставочном мире. Пожалуй, ближе всего по подходу представляется проведенная Фондом поддержки и развития культурных программ им. Ш. Марджани выставка

¹ О разных оптиках восприятия Востока (см.: [Мамедов, Шаталова, 2014. С. 34–41]).

«Образ Востока в русском искусстве» [Образ Востока, 2015]. У нынешней выставки в Государственной Третьяковской галерее (далее – ГТГ) тема более узкая, о чем свидетельствует подзаголовок «Русские художники в Центральной Азии в 1920–1940-е годы».

Реализацией одной из важнейших составляющих кураторской работы и наиболее значимым итогом, остающимся после завершения любой выставки, является изданный каталог. С одной стороны, он должен раскрывать и пояснять замысел экспозиции, с другой – содержать элемент исследования, обладающего самостоятельной научной ценностью. Хорошее издание к выставке сохраняет некоторый смысловой и визуальный зазор, становится немного больше, чем выставка, раскрывая отдельные аспекты экспозиции глубже, с привлечением в том числе и не доступного для экспонирования материала, оно в то же время остается немного меньше выставки, дабы не рисковать заменить читателю ее посещения. Потому и дальнейший рассказ об издании [Путь на Восток, 2025] целесообразно продолжить, держа в поле зрения и самую экспозицию.

Рецензируемое издание представляет собой вполне классическое для своего времени ГТГ исполнение. Оно состоит из исследовательской части, каталога и научно-справочных приложений. В каталоге дана исчерпывающая информация по каждому экспонату – описание материала и техники, размеры, при наличии – маргиналии, источник поступления и место хранения, включая инвентарные номера. Качество репродукции отменное, деление каталога на части и разделы в целом совпадает с организацией выставки. Каталог содержит несколько более развернутые вводные тексты к частям и разделам, а в отдельных случаях более дробную рубрикацию разделов. Составители позволили себе изредка даже научные комментарии к тексту публикации экспоната. В выставочных залах этикетаж и сопроводительные тексты более лаконичны (см. ил. 1). Каталог-публикация следует логике истории искусства, тогда как выставка принуждает считаться с организацией конкретного экспозиционного пространства, щадить посетителя, прежде всего зрителя и лишь во вторую очередь читателя. Предваряющая выставку хроника художественной жизни имперского и советского Востока (1865–1945), задающая широкий исторический контекст, при публикации помещена после каталога, что для издания вполне логично. Посетитель сразу погружается в историческую атмосферу, получая возможность посмотреть шестиминутный документальный фильм об агитпоезде «Красный Восток», в книге лишь упомянутый с выходными данными архивного хранения (С. 19).

Каталог предваряет весьма внушительная исследовательская часть из шести статей. Они далеко не однотипны, что только радует пестротой исследовательских красок.

Открывает издание статья Э.Ф. Шафранской, глубокого знатока как художественной жизни первых десятилетий советской власти, как и литературных процессов. Поэтому текст погружает в проблематику выставки в ее широком литературном контексте, а богатый подстрочник дает представление о существующих мемуарных источниках, выставочных каталогах и исследовательской литературе по тематике выставки и ее основным героям. «Круг художников, чье наиболее плодотворное и знаковое творчество связано со Средней Азией 1920–1940-х гг., представлен далеко не полно. Тем не менее

очевидно, что Средняя Азия в XX в. была источником вдохновения для многих, а для некоторых и судьбоносным поворотом» (С. 15). Феномен советского культурного цивилизаторства, миссионерства советских авангардистов на Восток раскрыт автором через индивидуальные эпизоды биографий, слагаемые в коллективный портрет группы художников и явления культуры.

В другом ракурсе тема продолжена Г.Э. Аббасовой в статье о результатах постижения художниками-миссионерами Востока. Более детально она знакомит читателя с изучением и экспонированием в 1920-е гг. художниками искусства Востока и собственного видения в своих работах. Из этой же статьи можно получить представление о визуализации Востока советским изобразительным искусством и ее интерпретации весьма идеологизированными в те годы советской художественной критикой и искусствоведением.

Более профилировано составлены три статьи куратора выставки И.В. Смекалова: о кукольном театре агитпоезда «Красный Восток» (сами куклы – специальный раздел выставки), о преподавателях и слушателях государственных свободных художественных мастерских, отправившихся из российских городов на Восток организовывать такие же мастерские, готовить местные кадры (в соавторстве с А. Александровой), и специальное исследование о поездке в Самарканд С.Н. Карпова, С.В. Ренягиной и Б.Н. Яковлева в 1925 г. и подготовке ими трех картин для 8-й выставки «Жизнь и быт народов СССР» (1926). Последнюю статью, великолепно показав методику работы трех художников-единомышленников и прокомментировав произведения самаркандского периода, И.В. Смекалов завершил справедливой мыслью: мода на советский авангард затенила остальное художественное наследие 1930-х. В результате неавангардистское художественное наследие 1920-х гг. остается невостребованным, неосмысленным и недооцененным (С. 55). В этом блоке статей приятное впечатление оставляет изобилие отсылок к архивным документам, советской прессе 1920-х, извлеченных из архивов и музейных хранилищ иллюстраций.

Уникально и многоаспектное исследование А.И. Струковой о визуализации Транссиба в советском искусстве. В ее статье представлен анализ документального кинематографа, фотопубликаций в прессе, плакатной и книжной иллюстрации, а также разных форм работы художников по фиксации и художественного осмысления Транссиба и его роли в жизни общества Казахстана и Средней Азии – от рабочих поездок для заказного отображения достижений индустриализации, важной частью которых было посещение Транссиба, до творчества тех, для кого зона строительства была малой родиной. Автором привлечен широчайший круг визуальных и тестовых источников, сделаны очень глубокие наблюдения над особенностями визуальной презентации Транссиба, показаны переключки между отдельными произведениями, реминисценции в них мирового художественного наследия.

Каталог разделен на три большие части: Миссионеры-исследователи, путешественники. 1920-е гг. (№ 17–122. С. 90–183), Обгоняющие время. 1930-е (№ 123–179. С. 184–245), Эвакуированные. 1942–1945. (№ 180–219, С. 246–283). Небольшие части Пролог (№ 1–16. С. 80–89) и Эпилог (№ 220–221. С. 285–287) несут вспомогательный характер, демонстрируют временной контекст за основными хронологическими рамками – дореволюционное изображение Востока и творчество первых лет после окончания Великой

Отечественной войны. Исследовательская часть издания сосредоточена на художественных процессах первой половины 1920-х гг. и Турксиба (рубеж 1920–1930-х гг.), высвечивает то важное, что отличает выставку и символизирует ее лицо. Но столь же принципиальные аспекты экспозиции оставлены за пределами исследовательского анализа. Отдельные разделы первой и второй частей каталога отражают деятельность творческих групп начала второй половины 1920-х гг. («Мастера нового Востока») и начала 1930-х гг. («Бригада» Волкова, Ассоциации работников изобразительного искусства). Большая и очень знаковая часть выставки связана с войной и образами Востока в творчестве эвакуированных художников (С.В. Герасимова, Н.М. Чернышова, В.А. Фаворского, Р.Р. Фалька, В.Г. Бехтеева, В.С. Алфеевского). Этот раздел составляет 18% всех экспонатов. Впрочем, это лишь издание к выставке, а не самостоятельное исследование, ей посвященное, и составители не претендовали на полный охват экспозиции исследовательской аналитикой¹.

Географически большинство экспонатов отражают художественную жизнь Узбекистана с его Самаркандом и Бухарой – этими квинтэссенциями образов Востока и Ташкентом – культурным центром Туркестана и Средней Азии. Но присутствуют в достаточно большом числе визуальные образы степных просторов и советского быта Казахстана во много благодаря тому, что один из тематических эпицентров выставки – Турксиб, а также картины и скульптуры, представляющие Туркмению и Киргизию. Ядро экспозиции – это коллекция ГТГ (79%), но есть несколько экспонатов из Государственного исторического музея (№ 141. С. 208–209), Русского музея (№ 32, 51–56, 59–63. С. 99, 118–123, 126–128), Государственного музея Востока (№ 168–69, 145–147, 201. С. 132–133, 212–213, 266–267), Музея Государственного академического центрального театра кукол им. С.В. Образцова (№ 17–28, С. 91–98), Российского государственного архива литературы и искусства (№ 33. С. 100), Оренбургского музея изобразительных искусств (№ 71–76, 79–84. С. 136–139, 142–147), Галиев-Галереи (№ 89, 137. С. 152, 202–203), частного собрания (№ 34. С. 101). Музеи государств Центральной Азии в экспозиции не представлены. В исследовательской части издания для подбора иллюстраций музейный и архивный фонд России и государств постсоветского пространства использовался значительно шире, включает около десятка музеев, архивов и частные коллекции Алматы, Звенигорода, Еревана, Москвы, Омска, Оренбурга, Новосибирска, Нукуса, Самарканда, Санкт-Петербурга, Саратова, Ташкента, Шуи.

Есть безусловные жемчужины, хорошо известные специалистам и неоднократно выставлявшиеся, но без них трудно было бы представить такую тематическую выставку. Из них нельзя не отметить знаменитую «Гранатовую чайхану» А.Н. Волкова (№ 48. С. 114–115), «Кузнецов» С.М. Карпова (№ 70. С. 134–135) – единственную сохранившуюся из трех картин группы С.М. Карпова, С.В. Рянгиной и Б.Н. Яковлева, «Собрание в ауле. Турксиб» и «Мальчик с рыбой» С.А. Чуйкова (№ 124–125. С. 186–188), «Девушка-хивинка» П.П. Бенькова (№ 130. С. 194), Двухсторонний портрет И.А. Жданко и старика в чалме на лавкасе Л.Ю. Краморенко (№ 158. С. 224–225), уцелевшие фрески для Дома Правительства Киргизской ССР

¹ Восполнить этот пробел отчасти позволяют некоторые не упомянутые в издании публикации: [Еремян, 2005; Аббасова, 2023; Хомутова, 2023].

Б.Ф. Утиц и О.Н. Павленко (№ 170–171. С. 236–237), репрессированных прямо во время работы по росписи.

В каталоге отражен целый ряд эксклюзивных находок выставки, которые стоят того, чтобы быть перечисленными. В ГТГ хранится экземпляр литографий П.В. Кузнецова, в котором художник листы предварительной черно-белой печати раскрасил от руки. На выставке экспонируются шесть листов из них (С. 82–84). Опубликованы 8 натуральных акварелей С.В. Герасимова, которые он сделал на пути реэвакуации из Самарканда в Москву с 15 по 28 февраля 1945 г. (№ 212–219. С. 276–283). Наряду с известными, неоднократно выставлявшимися и публиковавшимися произведениями А.Н. Волкова, В.В. Рождественского, безусловной ценностью обладает их графика второй половины 1920-х гг. (№ 98–100, 103–107. С. 162–163, 168–171).

Достаточно лаконично, но емко показана скульптура. Несколько рисунков Б.Ю. Сандомирской, уничтожившей практически все произведения 1920-х гг., призваны в помощь зрителю вообразить стилистику утраченных скульптур, навеянных первым пребыванием молодого скульптора в Ташкенте и Самарканде. Экспонируется одна из немногих сохранившихся скульптур Б.Ю. Сандомирской (№ 29. С. 89), по одной – Фрих-Хара (№ 35. С. 103) и Л.А. Франкетти (№ 129. С. 192–193) по две скульптуры М.Д. Рынзюнской и И.А. Андреева (№ 175–178. С. 240–243). Больше и разнообразнее присутствует на выставке мелкая пластика. На отдельном стенде и отдельным разделом каталога (С. 91–95) представлены уникальные куклы, сделанные Н.Г. Шалимовым и В.В. Хвостенко для передвижного кукольного театра, гастролировавшего в составе агитационного поезда «Красный Восток» в 1920–1921 г., из собраний музея кукол из ГАЦТК им. С.В. Образцова. Куклы, большинство из которых с разукрашенными головами, туловищем из папье-маше и костюмами, сделанными из различных материалов, уже экспонировались и даже освещались прессой. Но на выставке, собранные вместе, производят колоссальное впечатление своим совершенно феерическим видом, а в каталоге материал заиграл благодаря упомянутой статье И.В. Смекалова. Фарфоровые многофигурные композиции Н.Я. Данько Ленинградского фарфорового завода, но на узбекские темы (№ 167–169. С. 233–235) и шесть фигурок, исполненных майоликой З.В. Баженовой (№ 220–221. С. 285–287).

Вполне вероятно, что личные научные интересы куратора выставки оказали влияние на иногда спорный подбор экспонатов. Присутствие двух геометрических картин оренбургского художника С.И. Калмыкова (№ 33–34. С. 100–101), хотя и в более поздний период жизни проживавшего в Алма-Ате, едва ли хоть сколько-нибудь иллюстрируют путь художника на Восток. На фоне богатых подборок живописи и графики П.В. Кузнецова, А.Н. Волкова, В.В. Рождественского нашлось место для демонстрации нескольких картин ряда других художников. Единственное полотно П.П. Бенькова, сыгравшего выдающуюся роль как в поиске образов Востока и их трансляции широкой публике, так и в создании большой школы учеников, кажется совершенно незаслуженным. Обращает на себя внимание и отсутствие в каталоге информации о достаточно большой подборке уникальных, еще не растиражированных фотографий известного ташкентского фотокорреспондента М.З. Пенсона.

Конечно, издание располагает и ко многим историческим умозаключениям.

Сопроводительные статьи и тексты каталога неоднократно упоминают негативные коннотации, звучавшие в оценках современников, связанные с этнографической стороной русского изобразительного искусства на Востоке. В советском идеолого-художественном дискурсе этнографическая функция изобразительного искусства неизбежно связывалась с колониальными практиками имперского периода, когда в составе исследовательских экспедиций, дипломатических или разведывательных миссий присутствовали рисовальщики, фиксирующие виденное с этнографической точностью. Ими и создавался имперский визуальный образ Востока, но они же оказывались важнейшими трансляторами знаний о нем. В советской научной и общественной практике роль транслятора и фиксатора этнографических знаний, казалось бы, окончательно закрепились профессионально за этнографами, а технически – за фотографией и документальным кинематографом. От этнографической функции критики призывали художников отстраниться (С. 148), страшнун проклятое наследие империи. Изобразительное искусство должно решать другие задачи – исследовать реальность через особые визуально-фиксирующие методы, но также выполнять просветительскую, агитационно-пропагандистскую, воспитательную функции.

Но на практике советские миссионеры искусства, да и более поздние художники, отправлявшиеся в среднеазиатские командировки или длительные поездки, создавали этнографически точные образы при всем разнообразии художественных методов. Это становится понятно из сегодняшней перспективы, когда значимость зафиксированных ими давно ушедших в прошлое реалий городской повседневности послереволюционных Казахстана и Туркестана, ценность схваченных ими архитектурных образов, городских ландшафтов, жанровых сцен осознается с особой силой. Многие из них активно участвовали в осмыслении, изучении и подготовке к реставрации ценнейшего наследия прошлого, поднялись до уровня серьезных исследователей, освоивших и каталогизировавших опыт декоративно-прикладного искусства, и участвовали в сохранении всего богатства среднеазиатских ремесел. И они, конечно, действовали как этнографы, чьи предшественники освоили несколько десятилетий назад такое же наследие русской деревни.

Авторами статей и составителями каталога недаром неоднократно отмечена присущая многим живописцам и графикам сплавность восточных мотивов, сюжетов, узоров, колоритов с традиционной русской фресковостью, иконописными традициями. Впрочем, привносили приезжие художники в свои создаваемые на востоке произведения сезанизм, кубизм, авангард, модерн, а также обращались к Полю Гогену, традициям европейского Возрождения и рококо, академизму. Такой же сплав возникал и в области монументально-декоративной живописи, где вполне европейский российский опыт рубежа XIX–XX вв. постижения народности на русском материале столкнулся с самобытной традицией восточного монументализма, декоративно-прикладного искусства, синтезировавших традиции народного творчества Средней Азии и европейский примитивизм. Он также способствовал освоению и систематизации величайшего наследия Востока европейскими методами.

В начале рецензии пришлось пояснить, что организаторы выставки и издатели понимают под Востоком. Это не праздный вопрос, так как, например, упомянутая выставка 2015 г. включала в понятие «Восток» татарский Крым,

Кавказ. Но и подзаголовок издания «Русские художники» не может не натолкнуть на размышления. В группе русских присутствуют витебский художник Рувим Мазель, в юности переехавший в Ташкент и Самарканд, уроженцы Нагорного Карабаха Николай Карахан, Варшам Еремян, украинец Лев Краморенко. Это указывает на собирательность образа русскости, осмысленного кураторами выставки и авторами издания в терминах своеобразного русско-советского ориентализма. Приехавшие на Восток художники, независимо этнической принадлежности, также как и уроженцы Туркестана и Казахстана – потомки переселенцев из других областей Российской империи и СССР, составляют группу «русских» на Востоке¹. Для Средней Азии и Казахстана они были представителями российской (именно такой термин нам кажется более корректным) образованности. Именно они формировали здесь институционально единую общегосударственную культуру через выстроенную их усилиями систему художественного образования, инициированные ими творческие объединения и выставочную деятельность. На этом институциональном базисе они воспитывали первые поколения местной художественной интеллигенции, создавали на Востоке современные национальные художественные школы.

Нет сомнений, что и российские художники обогатили в первые после-революционные десятилетия культуру Востока, сделав ее более современной, участвуя вместе с учеными в восстановлении из руин многовекового забвения его исторического наследия, новую советскую культурную элиту непосредственно на местах. Многие приехали надолго или навсегда, стали частью этой элиты, образовав сплавный тип среднеазиатской советской художественной культуры, этого взаимообогащения европейских новаций и самобытности и народности Востока, которые и определяли уникальный советский тип культурной модернизации. Но, безусловно, и Восток обогатил советскую культуру, став его значимой и неотъемлемой частью. Пробирая путь на Восток, российские художники не только постигали и визуализировали его образы, они везли с собой обратно его опыт и мудрость, традиции и богатство нематериальных ценностей. Рувим Мазель, много сделавший для исследования изобразительной культуры Востока и его внедрения в современные ему производственные практики, метко заметил: «Я только хочу построить тот мост, через который влилась бы свежая струя в Европу» (С. 116).

Список источников

1. Мамедов Г., Шаталова О. Искусство в массы: художественные практики культурной революции 1920–1930-х годов в Центральной Азии // Вернуть будущее. Альманах штаба № 1. Бишкек, 2014. С. 32–92.
2. Хромченко С. Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века [каталог выставки]. М. : Изд. дом Марджани, 2015. 125 с.
3. Путь на Восток / Государственная Третьяковская галерея. М., 2025. 312 с.
4. Еремян Р.В. Мастера нового Востока как часть мирового художественного процесса // San'at. 2005. № 3–4. <https://sanat.orexca.com/2005-rus/2005-3-2/master-3/> (дата обращения: 05.08.2025).
5. Аббасова Г.Э. Изобразительное искусство Средней Азии в 1920–1930-е гг.: проблема репрезентации советского Востока : дис. ... канд. искусств. М., 2023. Т. 1. 255 с. Т. 2. 88 с.

¹ Эту идею достаточно убедительно развил Б.Л. Чухович (2020).

6. Хомутова М. Эвакуация художников на Восток (1941–1943) // Мухетдинов Д.В., Сулейманов Р.Р. Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. М.: Изд. дом Марджани, 2023. С. 284–330.

7. Чухович Б. «Ненациональные художники» и «национальное искусство»: об эксклюзивности «инклюзивных» терминов советской эстетики // Вестник МАЦАИ. 2020. № 29. С. 98–106.

References

1. Mamedov, G. & Shatalova, O. (2014) *Iskusstvo v massy: khudozhestvennye praktiki kul'turnoy revolyutsii 1920–1930-kh godov v Tsentral'noy Azii* [Art for the Masses: Artistic Practices of the Cultural Revolution of the 1920s–1930s in Central Asia]. *Vernut' budushchee. Al'manakh shtaba № 1*. Bishkek. pp. 32–92.

2. Khromchenko, S. (2015) *Obraz Vostoka v russkom iskusstve pervoy poloviny XX veka* [The Image of the East in Russian Art of the First Half of the 20th Century]. Moscow: Mardzhani.

3. The State Tretyakov Gallery. (2025) *Put' na Vostok* [The Way to the East]. Moscow: The State Tretyakov Gallery.

4. Eremyan, R.V. (2005) *Mastera novogo Vostoka kak chast' mirovogo khudozhestvennogo protsessa* [Masters of the New East as Part of the World Art Process]. *San 'at*. 3–4. [Online] Available from: <https://sanat.orexca.com/2005-rus/2005-3-2/master-3/>

5. Abbasova, G.E. (2023) *Izobrazitel'noe iskusstvo Sredney Azii v 1920–1930-e gg.: problema reprezentatsii sovetskogo Vostoka* [The Visual Arts of Central Asia in the 1920s and 1930s: The Problem of Representing the Soviet East]. Art History Cand. Diss. Moscow.

6. Khomutova, M. (2023) *Evakuatsiya khudozhnikov na Vostok (1941–1943)* [Evacuation of Artists to the East (1941–1943)]. In: Mukhetdinov, D.V. & Suleymanov, R.R. (eds) *Vzglyad na Vostok v rossiyskom izobrazitel'nom iskusstve XIX–XXI vekov* [A Look at the East in Russian Fine Arts of the 19th – 21st Centuries]. Moscow: Mardzhani. pp. 284–330.

7. Chukhovich, B. (2020) “Nenatsional'nye khudozhniki” i “natsional'noe iskusstvo”: ob eksklyuzivnosti “inklyuzivnykh” terminov sovetskoy estetiki [“Non-national artists” and “national art”: On the exclusivity of the “inclusive” terms of Soviet aesthetics]. *Vestnik MATsAI*. 29. pp. 98–106.

Сведения об авторе:

Рынков В.М. – доктор исторических наук, директор Института истории СО РАН (Новосибирск, Россия). E-mail: vadvsvet@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Rynkov V.M. – doctor of history, director, Institute of history SB RAS, Novosibirsk, Russian Federation. E-mail: vadvsvet@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.08.2025;
одобрена после рецензирования 14.08.2025; принята к публикации 20.08.2025.*

*The article was submitted 11.08.2025;
approved after reviewing 14.08.2025; accepted for publication 20.08.2025.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2025. № 59

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 19.09.2025 г. Дата выхода в свет 03.10.2025 г.

Формат 70x100¹/₁₆. Печ. л. 15,8; усл. печ. л. 20,5; уч.-изд. л. 21,6.

Тираж 24 экз. Заказ № 6439. 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