

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2025

№ 60

Мир музыкальной культуры

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

Подписной индекс 82514 в объединенном каталоге
«Пресса России»

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

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

Г.И. Петрова, д-р философских наук, профессор, Томский государственный университет (Томск);

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

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

М.И. 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 академии наук (Новосибирск);

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

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

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

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

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

EDITORIAL COUNCIL

G.I. Petrova (Tomsk, Russia);

Yu.V. Nazarov (Moscow, Russia);

N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

M.I. Burlykina (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 культуры, Томский государственный университет;

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

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

K.A. Kuzoro (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

От редактора.....	5
МИР МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
Барабаш О.С., Горбунова И.А. «Эпиталама» Р.К. Шедрина: проблема авторской трактовки жанра.....	7
Глушкова О.А. Фортепианный цикл «Семь библейских эпитафий» Михаила Коллонтая в свете мировоззрения композитора.....	16
Двинина-Мирошниченко Н.Е. «Творческая мастерская» Сергея Беринского как семантический феномен отечественной музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков.....	24
Козлова А.А., Фархутдинова С.Г. Значение советской детской песни о дружбе как инструмент формирования академической успеваемости школьников: семантика детских песен.....	37
Коляденко Н.П. Синергетический «эффект бабочки» и музыкальность в автобиографической прозе В. Набокова («Другие берега»).....	47
Лосева С.Н. Интеграция синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности: инклюзивный аспект исследования.....	55
Молчанов А.С. Музыкальный повтор как объект категоризации.....	65
Петрусева Н.А. «Gnanum sinapis» Паскаля Дюсапена: трактовка жанра, текста, композиционных техник.....	75
Поризко Е.И. От цитат к теологическому посланию: оратория «Илия» Феликса Мендельсона-Бартольди.....	91
Таштамирова Л.Ш. Влияние барочных музыкальных традиций на жанр концерта для виолончели с оркестром № 2 Й. Гайдна.....	101
Храмов В.Б. «Теория музыки» как предмет изучения на режиссерском факультете вуза.....	111
Яковлева Е.Л. Проблематизируя некоторые аспекты судьбы Ф.И. Шляпина.....	121
Ян Тэи. Образ доктора Малатесты в опере Г. Доницетти «Дон Паскуале»: к вопросу об исполнительской интерпретации.....	134
КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В АКТУАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ	
Балакина Е.И., Пойдина Т.В. Диалогические контакты в культурно-ландшафтном пространстве экскурсионного маршрута «Малый Иерусалим» в Евпатории как способ стабилизации духовных процессов рубежа тысячелетий.....	146
Барнашова Е.В. Диалектика природного и культурного в художественных интерпретациях человека в XIX столетии.....	162
Дубро Ю.В., Кузоро К.А. Профессор богословия Дмитрий Никанорович Беликов: вклад в изучение православного культурного наследия Томской губернии (конец XIX – начало XX в.).....	175
Козлов М.Н. Христианский книжник или скоморох? К вопросу о социальном статусе автора «Слова о полку Игореве».....	183
Кузоро К.А., Дунаевская М.М. Музеи Томского государственного университета как площадки для практик студентов: возможности для обучения и профессионального развития.....	197
Лю Лутэн. Размышления об искусстве белого пространства в традиционной китайской живописи.....	204
Морозова А.В. А.С. Пушкин в жизни, судьбе и творчестве Т.П. Знамеровской (1912–1977).....	212
Родионова Д.Д., Абрамова П.В., Гизей Ю.В. Проблемы формирования федерального и региональных реестров нематериального культурного наследия в России.....	222
Рыднина О.М., Чарышова М.Ю. Национальный алтайский праздник Эл-Ойын в свете неотрадиционализма.....	234
Хрулева О.С., Малыгина Л.Д. Инклюзия в музее: уточнение содержания понятия.....	245
Шаев Ю.М., Галанина Е.В., Самойлова Е.О. От «девы в беде» до неофрейдизма и феноменологии: гендерные образы в видеоиграх.....	257
Шапиро Б.Л. Четыре турецких будуара графа д'Артуа: ориентальная мода накануне Великой французской революции.....	269
ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ	
Крылов П.В., Басова М.В. Рецензия на монографию А.Г. Мартыновой «Хуго Симберг».....	282
Крылов П.В., Басова М.В. Рецензия на монографию А.Г. Мартыновой «Выборг в финляндской и российской живописи и графике XX – нач. XXI в.».....	286

CONTENTS

From the Editor	5
THE WORLD OF MUSICAL CULTURE	
Barabash O.S., Gorbunova I.A. “Epithalama” by R.K. Shchedrin: the problem of the author’s interpretation of the genre	7
Glushkova O.A. Mikhail Kollontay’s piano cycle “ <i>Seven biblical epigraphs</i> ” in the light of the composer’s worldview	16
Dvinina-Miroshnichenko N.E. Sergey Berinsky’s “Creative Workshop” as a semantic phenomenon of the Russian musical culture at the turn of the 20th – 21st centuries	24
Kozlova A.A., Farhutdinova S.G. The meaning of the soviet children’s song about friendship as a tool for forming schoolchildren’s academic achievement: semantics of children’s songs	37
Kolyadenko N.P. The synergetic “butterfly effect” and musicality in V. Nabokov’s autobiographical prose (“ <i>Other Shores</i> ”)	47
Loseva S.N. Integration of Synestheticity into the spiritual component of musical giftedness: inclusive aspect of research	55
Molchanov A.S. Musical repetition as an object of categorization	65
Petruseva N.A. “ <i>Granum Sinapis</i> ” by Pascal Dusapin: interpretation of genre, text, compositional techniques	75
Porizko E.I. From references to the sermon: Felix Mendelssohn Bartholdys “ <i>Elias</i> ”	91
Tashtamirova L.Sh. The influence of baroque musical traditions on the genre of J. Haydn’s cello concerto no. 2	101
Khramov V.B. “ <i>Music theory</i> ” as a subject of study at the directing faculty of the university	111
Iakovleva E.L. Problematizing some aspects of the fate of F.I. Chaliapin	121
Yang Teng. The image of Dr. Malatesta in G. Donizetti’s opera “ <i>Don Pasquale</i> ”: on the issue of performance interpretation	134
MODERN CONTEXTS OF CULTURAL HERITAGE	
Balakina E.I., Poydina T.V. Dialogical contacts in the cultural and landscape space of the excursion route “ <i>Little Jerusalem</i> ” in Yevpatoria as a way to stabilize the spiritual processes of the turn of the millennium	146
Barnashova E.V. Dialectics of natural and cultural in artistic interpretations of man in the 19th century	162
Dubro Yu.V., Kuzoro K.A. Professor of theology Dmitry Nikanorovich Belikov: contribution to the study of the orthodox cultural heritage of Tomsk province (late 19th – early 20th centuries)	175
Kozlov M.N. Christian scribe or buffoon? To the question of the social status of the author of “ <i>The Tale of Igor’s Campaign</i> ”	183
Kuzoro K.A., Dunaevskaya M.M. Tomsk State University museums as student internship venues: opportunities for learning and professional development	197
Liu Luteng. Reflections on the art of white space in traditional Chinese painting	204
Morozova A.V. A.S. Pushkin in the life, fate and work of T. Znamerovskaya (1912–1977)	212
Rodionova D.D., Abramova P.V., Gizey Yu.Yu. Problems of forming federal and regional registers of intangible cultural heritage in Russia	222
Ryndina O.M., Charyshova M.Yu. The national Altai holiday El-Oyin in the light of neotraditionalism	234
Khruleva O.S., Malygina L.D. Inclusion in museums: clarification of the notion	245
Shaev Yu.M., Galanina E.V., Samoiloa E.O. From “ <i>Damsel in distress</i> ” to neo-freudism and phenomenology: gender images in video games	257
Shapiro B.L. The four Turkish boudoirs of the count d’Artois: oriental fashion before the French revolution	269
PUBLICATIONS AND REVIEWS	
Krylov P.V., Basova M.V. Review of A.G. Martynova’s monograph “ <i>Hugo Simberg</i> ”	282
Krylov P.V., Basova M.V. Review of A.G. Martynova’s monograph “ <i>Vyborg in Finnish and Russian Painting and Graphics of the 20th – early 21st centuries</i> ”	286

ОТ РЕДАКТОРА

МИР МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Совсем недавно Институт искусств и культуры ТГУ отметил 30-летие музыкального образования в университете. Собственно, именно музыкальное направление положило начало развитию самого института, который сегодня готовит не только вокалистов, дирижеров, пианистов и музыкальных педагогов, но и дизайнеров, художников-графиков, исследователей культуры и музеев. Школа подготовки дирижеров и вокалистов в нашем Институте создана многолетним трудом профессора Виталия Сотникова. Его деятельность тесно связана с Хоровой капеллой ТГУ, художественным руководителем которой профессор Сотников оставался с 1966 г. до ухода из жизни в 2020 г. Подготовка музыкантов по инструментальным направлениям организована в результате многолетней работы известных в Сибири музыкантов и педагогов кафедры инструментального исполнительства – профессора Виталия Максимова и доцента Людмилы Булгаковой.

Сложная и трудоемкая подготовка музыкантов, при всей ее базовой творческой ориентации, всегда была тесно связана с исследованиями музыкального искусства и музыкальной культуры. Важный вклад в эту работу внесла профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства, доктор искусствоведения Екатерина Приходовская. Сегодня большую исследовательскую работу ведут аспиранты Института, которые сосредоточились на изучении архива графа Строганова в Научной библиотеке ТГУ и проблемах актуализации культурного наследия в области музыкальной культуры. Вероника Цай, опытный педагог и известная оперная певица, вместе с Линой Серых, молодым педагогом фортепьяно, работают с архивом и как исследователи, и как профессиональные музыканты.

В моей научной работе как главного редактора журнала тема музыки также представлена в контексте анализа культурной динамики цифровой культуры. Использование различных современных технологических систем, прежде всего, под влиянием идей и практик художественного авангарда XX в., способствовало глубочайшему изменению не только технологической основы создания музыки, но также и ее концептуальной эстетической базы; мы наблюдаем это в шумовом, алеаторном и электроакустическом подходах, а также в иницированном еще Рихардом Вагнером в XIX в. мультимодальном понимании музыкального исполнения как части тотального произведения искусства, что в XXI в. вновь осмысливается как интер- и трансмедиальное творчество. Отрадно видеть, как мои идеи влияют на молодых исследователей. Осенью этого года в Школе дизайна НИУ ВШЭ успешно прошла защита кандидатской диссертации Евгении Евпак, теоретико-методологическую основу которой составили мои разработки.

Таким образом, в научном и творческом контексте Института искусств и культуры ТГУ сформировалась и развивается перспективная база исследований музыкальной культуры. В наш журнал регулярно поступают статьи, в которых исследовательский интерес авторов так или иначе сосредоточен на различных аспектах музыкальных явлений. Идет ли речь о наследии отдельных композиторов, истории музыки и проблемах ее социокультурного функционирования, мы наблюдаем стабильный и достаточно широкий интерес российских исследователей именно к музыкальной тематике. И это, безусловно, связано с тем, что богатейшая российская музыкальная традиция, ее связь с европейской музыкой являются и богатейшим полем для творческого осмысления и огромным материалом для исследования и популяризации.

Понимая важность собственных наработок, анализируя поступающие статьи и их тематику, редакция журнала решила в этом году выделить исследования музыкальной культуры в отдельный тематический номер. Это должно не только помочь исследователям более четко сфокусироваться на работе с материалом, но и представить проблематику в более богатой контекстуальной структуре. Мы бы также хотели таким способом привлечь исследователей к сотрудничеству с нашим журналом и углубить обсуждение различных вопросов истории и развития музыкальной культуры.

Хотелось бы подчеркнуть, что мы не станем «отбирать хлеб» у музыкологии и искусствоведения в той части, которая касается придирчивого разбора музыкальных произведений, нот, музыкальной формы и структуры. Сама «кухня» музыкального искусства пусть останется предметом анализа наших коллег в других авторитетных журналах. Мы хотели бы предложить площадку для обсуждения именно культурологических аспектов, которые в традиционной перспективе формулируются как теория и история культуры. Музыкальная жизнь в различные исторические периоды, разнообразные культурные связи и контексты в судьбах композиторов и исполнителей, потребление музыки и ее аудитория, становление жанров и канонов, музыка в системе социальной стратификации, музыкальная жизнь в регионах с различными культурными условиями, этнокультурные аспекты музыкального искусства, музыка в социальных практиках и ритуалах, философско-культурологические и эстетические проблемы музыкального искусства, музыка в контексте ценностей и воспитания, музыка и динамика современной культуры – вот лишь базовый и, безусловно, неполный список тематических ориентиров, которые нам представляется важным предложить нашим потенциальным авторам для сотрудничества.

Д.В. Галкин,
главный редактор журнала,
доктор философских наук

МИР МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

УДК 7; 78; 78.01

doi: 10.17223/22220836/60/2

«ЭПИТАЛАМА» Р.К. ШЕДРИНА: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Оксана Сергеевна Барабаш¹, Ирина Александровна Горбунова²

*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратов, Россия*

¹ BarabashOksana@yandex.ru

² soboleva.irin2013@yandex.ru

Аннотация. Статья представляет анализ композиторского прочтения стихотворения Д.Д. Бурлюка «Каждый молод», ставшего основой хора а cappella «Эпиталама» Р.К. Щедрина, в название которого композитор выносит жанр свадебной песни. Демонстрируется путь аналитической мысли от проникновения в поэтический первоисточник к характеру взаимодействия логоса и мелоса. Авторская трактовка поэтического опуса рассмотрена на уровне восприятия композитором образов, метроритма стиха, трансформации образной материи (тема, идея) и на высшем уровне (замысел).

Ключевые слова: жанр, эпиталама, футуризм, музыкально-выразительные средства, трактовка

Для цитирования: Барабаш О.С., Горбунова И.А. «Эпиталама» Р.К. Щедрина: проблема авторской трактовки жанра // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 7–15. doi: 10.17223/22220836/60/2

THE WORLD OF MUSICAL CULTURE

Original article

“EPITHALAMA” BY R.K. SHCHEDRIN: THE PROBLEM OF THE AUTHOR’S INTERPRETATION OF THE GENRE

Oksana S. Barabash¹, Irina A. Gorbunova²

Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russian Federation

¹ BarabashOksana@yandex.ru

² soboleva.irin2013@yandex.ru

Abstract. R.K. Shchedrin’s recognizable signature style and the depth of his compositional thought inspired the study of one of his last works: “Epithalamus” for mixed a cappella choir to verses by D.D. Burluk, commissioned in 2021. The composer poses the following question: “If I had composed an epithalamium for my wedding with Maya Mikhailovna in 1958, I would have chosen these verses. And guess for yourself why...”. The article identifies the characteristics of the epithalamium genre, analyzes the poem, and provides a composer’s interpretation.

“Epithalamus” by D.D. Burluk is a creative credo. The word “hunger” is synonymous with “desire” and “aspiration”. It represents a thirst for discovery, a search for new sensations. The opus fuses the author’s personal motives with the theme of growing up.

D.D. Burluk’s opus, modified by the composer: repetitions of phrases and words; Coloristic techniques: sound representation and solfeggio. The brief intonation formula “f-d-h-e” becomes the semantic bond that unites the work. The rhythmic formula (♩ ♪) plays an important role. R.K. Shchedrin shifts the emphasis from the poem’s meaning to the playful action: the melody is instrumental and recitative in nature, reflecting the poster-like nature of the opus. The vertical is often formed by dissonances, often intervals. The diminished triad “h-d-f” plays the central element. A clearly defined tonality and classical modal-functional connections are absent in “Epithalamus”. The tritone possesses expressive qualities. In the coda, the author switches to solfeggio, using a technique from the “quodlibet” genre. The phrase “Everyone is young!” that concludes the chorus differs from the introduction: the basic thesis becomes more significant and expansive.

The composer’s interpretation of the epithalamium reveals the overall mood of the opus. This “bubbling» experiment yields a work whose title reflects its content: a hymn to the creation of a new union. The word “epithalama”, in its lexical meaning, with its additional connotations of “joy”, “happiness”, and “fun”, can be considered consonant with the composer’s life. In this context, the composer’s entire oeuvre is epithalamium.

Keywords: genre, epithalamium, futurism, musical expressive means, interpretation

For citation: Barabash, O.S. & Gorbunova, I.A. (2025) “Epithalama” by R.K. Shchedrin: the problem of the author’s interpretation of the genre. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 7–15. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/2

Одной из важнейших задач современного искусствознания становится осмысление значительного пласта музыки, созданной в XXI в. «Искусство становится своеобразной формой философствования, когда его образы наполнены идейным содержанием, концептуальны и обретают символическое значение» [1. С. 56]. Узнаваемый авторский почерк, смелость творческих экспериментов, глубина композиторской мысли Р.К. Щедрина стали импульсом к исследованию одного из последних его сочинений: «Эпиталамы» для смешанного хора а cappella, написанной на стихи Д.Д. Бурлюка в 2021 г.

Музыка Р.К. Щедрина «многогранна и неожиданна <...> Сочетание <...> смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменности русской национальной традиции, помноженное на высочайшую технику письма» [2. С. 26]. Щедрость музыкально-художественной природы Р.К. Щедрина открывается в многообразии жанров хоровой музыки, к которым композитор обращается: оперы, оратория, кантаты, циклы, хоровые миниатюры. Сложность авторских концепций ведёт к сочетанию различных жанровых и стилевых принципов, привлечению приёмов из других видов искусств, становясь «зеркалом» процессов, происходящих в композиторском мышлении.

Музыка Р.К. Щедрина не раз становилась предметом внимания исследователей. Первыми трудами, посвящёнными творчеству композитора, стали монографии И.В. Лихачёвой, В.Г. Комиссинского, М.Е. Тараканова, Ю.И. Паисова. В XXI в. интерес к Р.К. Щедрину возрастает: монография В.Н. Холоповой, диссертация и статьи О.В. Синельниковой, Е.Д. Кривицкой, Н.В. Кошкарёвой, Н.Н. Владимирцевой и др.

Хоровые сочинения, созданные в XXI в., пока не получили широкой и целостной оценки в научных трудах. В 2021 г. по инициативе профессора МГК имени П.И. Чайковского А.В. Соловьёва издан сборник «Век двадцать первый», в который вошли хоры, написанные Р.К. Щедриным в 2003–2021 гг.

Особый интерес представляет заключительный блок сборника, где представлены сочинения на стихи футуристов: Д.Д. Бурлюка, В.В. Хлебникова, Н.Н. Асеева, В.В. Маяковского. Композитор избирателен в выборе литературного первоисточника. «Щедрин понимает слово как „символ-первообраз“, глубинный смысловой импульс» [3. С. 178]. Потому обращение к новому для себя стилистическому направлению в поэзии – смелый эксперимент, в результате которого рождаются блестящие, самобытные по выбору музыкально-выразительных средств сочинения для хора, объединённые и составом исполнителей: смешанный хор а cappella, что позволяет максимально использовать богатую палитру тембровых красок.

Оригинальным и неслучайным оформлением сборника стали картины Д.Д. Бурлюка. На его последнем титульном листе крымский пейзаж – картина, подаренная Р.К. Щедрину художником и поэтом в знак особого расположения с памятной надписью. Их творческая и личная дружба началась в 1956 г. Стихотворение «Каждый молод...», написанное Д.Д. Бурлюком как манифест футуризму в 1913 г., стало поэтической основой хорового сочинения Р.К. Щедрина. Важно отметить, что название «Эпиталама» хору Р.К. Щедрин даёт сам; заглавием стихотворения Д.Д. Бурлюка является его первая строка. Композитор предлагает задачу для исследователей: «Если бы в 1958 г. сочинил для нашей свадьбы с Майей Михайловной эпиталаму, то взял бы именно эти стихи. А почему угадайте сами...» [4. С. 141]. С чем связано авторское название, на первый взгляд не имеющее отношения к содержанию стихотворения? Для ответа следует выявить особенности жанра эпиталамы и обратиться к анализу поэтического опуса и специфике его композиторского прочтения.

В хоровой музыке XX–XXI вв. зачастую именно жанр становится способом самовыражения композитора. В названия сочинений проникает порой лексика, связанная со смежными видами искусства («Хоровые акварели» Т.С. Кравцова, «Хоровые картинки» В.С. Бибика и т.п.): тенденции, которые позволяют более гибко соотнести индивидуальные характеристики хорового произведения с иными категориальными признаками.

Так, эпиталама (греч. *epithalamios* – свадебный) – стихотворение или песня в честь свадьбы. Жанр возник в Древней Греции. Важнейшее значение в эпиталамах имело именно текстовое содержание, поскольку свадебная песня была частью ритуала. Вечером гости провожали молодых в опочивальню, где исполняли эпиталаму, традиционными мотивами которой были пожелания счастья и благ новобрачным. Общими характерными чертами эпиталам становятся: наличие в тексте посвящений, включение в текст описания самого обряда, в кульминационном разделе формы обилие хвалебных слов (похвала богам или новобрачным) и пожеланий, рефрены-обращения к Гименею.

Поэтической основой «Эпиталамы» Р.К. Щедрина стало стихотворение поэта-футуриста. Главным принципом представителей данного направления в литературе был лозунг Ф. Маринетти «Слова на свободе!», а характерными чертами – отрицание культурных традиций, искусства прошлого и его достижений. Бунт против привычных норм стихотворной речи, эксперименты в области ритмики и рифмы, ориентация на звуковую ткань стиха, придумывание новых слов, изменение их порядка, графическое расположение текста в пространстве листа – характерные черты опусов Д.Д. Бурлюка.

При первой публикации стихотворение «Каждый молод» имело заглавие «и. А. Р.». Это вольный перевод сочинения А. Рембо «Праздник голода». Основной идеей опуса французского поэта становится поиск вдохновения, для которого «всё сгодится в пищу», всё может стать материалом для создания образов. В строках стихотворения аллегорически отражён мучительный и желанный для души художника процесс: превращение камней, стен, трав в новое искусство. Эпатаж, плакатность – черты стихотворения-манифеста:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!
Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Все что встретим на пути
Может в пищу нам идти.

Д.Д. Бурлюк в вольном переводе намеренно отказывается от знаков препинания с целью «освободить слово» [5. С. 45] от единственного смысла, запятые и восклицательные знаки использует как интонационные пометы. Стихотворение – его жизненное и творческое кредо. А.Е. Крученых писал: «Большой, бурный Бурлюк врывается в мир <...>. Он широк и жаден. Ему всё надо узнать, всё захватить, всё слопать» [5. С. 45]. Строки стихотворения говорят о потребности молодого человека в новизне. Для него слово «голод» синонимично словам «желание», «стремление», которыми наполнена душа художника. Это жажда открытий, перемен, поиск новых ощущений. В этом «чертовском голоде» – общий пафос футуризма с его максимализмом в устремлениях. Физиологическая образность (звери, птицы, чудовища, рыбы) – одна из особенностей поэтики Д.Д. Бурлюка. В опусе гармонично сливаются личные мотивы автора и важная и глубокая тема взросления и жизненной дороги, возможностей, открывающихся перед молодостью.

Хоровое сочинение Р.К. Щедрина «Эпиталама» отличается красочностью и разнообразием средств музыкальной выразительности, с помощью которых композитор стремится представить кипение юной жизни. Элементы музыкального языка становятся «строительным материалом» для создания целостного художественного образа. Композитор словно «играет» с формой, фактурой, метроритмом, тональностью, мелодикой и гармонией; «играет» даже с первоосновой: поэтическим текстом.

Р.К. Щедрин трансформирует первоисточник, что сказывается на структуре музыкально-поэтического целого. Строение стихотворения Д.Д. Бурлюка, написанного в репризной форме, но имеющее неквадратное строение, видоизменено Р.К. Щедриным следующим образом:

- неоднократны повторы фраз, которые звучат рефреном: «Каждый молод», «Всё, что встретим», «Может нам в пищу», «Нам идти»;
- повторы слов: «голод», «молод»;
- монтажная компоновка строк (Р.К. Щедрин создаёт новую последовательность строк, меняя их местами);
- колористические приёмы: звукоизобразительность (слоги «тра-та-та») и сольфеджирование.

Подобные преобразования первоисточника оказывают влияние на структуру музыкальной формы, изменяя границы художественного целого. Краткая интонационная формула «f-d-h-e», заложенная в начальных тактах сочинения, становится своеобразной семантической скрепой, объединяющей всё произведение. Подобно тому, как футуристы «играли» со словом и звуком, Р.К. Щедрин работает по-разному с данным мотивом, который в результате трансформаций (укрупнение, смена ритмической организации, видоизменение самой мелодики, внедрение проходящих звуков) становится элементом, пронизывающим всю музыкальную ткань. Благодаря этому музыкальные построения являются вариантами друг друга. Кроме того, важную объединяющую функцию играет ещё один центральный элемент произведения: ритмоформула (♩ ♩).

Хоровое сочинение написано в простой двухчастной форме со вступлением и кодой.

Вступление	1 часть	2 часть	Coda
	a + b	a1 + a2 + a3	
3 т.	15+21 т.	15 + 10 + 19 т.	9+6 т.

Рис. 1. «Эпиталама» Р.К. Щедрина, схема формы

Fig. 1. "Epithalame" by R.K. Shchedrin, form diagram

Открывает «Эпиталаму» побудительное вступление – «Каждый молод!», ассоциирующееся с выступлениями поэтов-трибунов, которые с первых секунд эпатируют, привлекая к себе внимание. Р.К. Щедрин следует за словом поэта-футуриста: квартовые интонации в мелодике; общехоровой ритмический рисунок, включающий синкопы; аккордовая фактура, которая уплотнена за счёт *divisi* в партиях теноров и сопрано; звучная динамика, *fff* на каждый слог. Эмоционально-волевой лозунг обрывается в динамике *fortissimo*.

The image shows a musical score for the introduction of 'Epithalame' by R.K. Shchedrin. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are 'Каждый молод...'. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes with accents. Dynamics include fortissimo (ff), fortissimissimo (fff), fortissimissimo piano (fffpp), and fortissimo (ff). The score shows the vocal lines for each part, with the lyrics written below the notes.

Рис. 2. «Эпиталама» Р.К. Щедрина, вступление

Fig. 2. "Epithalame" by R.K. Shchedrin, introduction

Первая часть состоит из двух периодов неповторного строения, контраст между которыми отмечен сменой образного строя и фактуры: в первом периоде («a») тематический материал изложен в октавном унисоне в динамике *pp*, *sotto voce* и напоминает скороговорку, произносимую вполголоса; в основе второго периода («b») шуточный по характеру диалог женских и мужских групп хора (у женской группы повторяется фраза – «всё, что встретим», вторая которой, мужчины произносят незамысловатые слоги «тра-та-та»). Комплекс музыкально-выразительных средств во второй части обновлён: фактура становится полифонической, происходит смена размера на 3/4, в ритме отмечено обилие синкоп, преобладает звучная динамика. В коде стихотворный текст отсутствует: каждая партия исполняет мелодический рисунок, сольфеджируя. Весёлая и пёстрая суматоха, которая и создаётся вышеназванным приёмом, завершается финальным повторением начальных слов в торжественном характере. Значимость последних слов («Каждый молод!») усиливается благодаря возникновению классически ясных созвучий (C-dur, D-dur), что после преобладающих в «Эпиталаме» диссонансов создаёт особую жизнеутверждающую краску.

Целостный художественный образ формируется совокупностью выразительных средств. Так, композитор переносит акцент со смысла стихотворения на игровое действие: в таких эпизодах превалирует инструментальный характер мелодической линии, а ярко выраженная плакатность поэтического языка Д.Д. Бурлюка находит своё отражение в речитативном характере мелодии. Гармоническая вертикаль образована зачастую диссонансирующими созвучиями: не всегда аккордами, а часто интервалами. Роль центрального элемента играет уменьшенное трезвучие – h-d-f, как особая гармоническая краска. Явно обозначенная тональность и классические ладофункциональные связи в «Эпиталаме» отсутствуют. Тональный центр ускользает, однако иногда заметны очертания тональностей a-moll и d-moll в гармоническом и натуральном виде. Особыми экспрессивно-выразительными свойствами обладает тритон. Одним из главных средств выразительности в хоре является метроритм: Р.К. Щедрин следует за слогом поэта. Вступление обогащено синкопами. Для первой части характерны чёткость, стабильность и даже механистичность общехоровой ритмики. Ритм второй части контрастен первой. Отличительной особенностью становится *ostinato*, которое представляет собой синкопированный ритм в женской группе хора, и параллельный контрастный ритмический рисунок мужской группы.

В развёрнутой коде возвращается первоначальный размер 4/4, ритм хора един и изложен повторяющимися восьмыми длительностями. Здесь автор «бросает текст и переходит на сольфеджирование, используя приём из жанра „квотлибет“. Каждый голос поёт свои названия нот и возникает фоническое наложение, такая „веселая суматоха“, которая приводит к проведению начальных слов в торжественно-гимническом ключе» [6]. Закольцовывающая сочинение фраза «Каждый молод!» отлична от вступления: более крупные длительности, объединяющие лиги. Так, базовый тезис становится значимей и масштабней. Не случаен и выбор темпа для хора: *allegro moderato* ($\downarrow = 86-92$). Выразительным средством являются росо *allargando* на границах разделов формы. Целостно выстроенная композиция создаётся также благодаря динамическому разнообразию: изменения от *pp* до *ff* напрямую связаны

с содержанием и художественным образом. Характерное для хорового опуса игровое начало выражается при помощи контрастных сопоставлений (pp-ff). Способствует созданию выразительного образа и смешанная фактура.

«Эпиталама» Р.К. Щедрина – хоровое произведение, где художественные приёмы тесно связаны с поэтической первоосновой. Если для Д.Д. Бурлюка даже графическое расположение текста имеет значение, то для Р.К. Щедрина такую роль играет музыкальная форма. Опыты, связанные с образованием новых слов в поэзии футуриста, откликаются в сочинении Р.К. Щедрина находками в области мелодики. Самобытная ритмика и рифмовка стихотворения отражены в метре и ритме «Эпиталамы». Декламационность слога Д.Д. Бурлюка отмечена в хоре яркими призывными интонациями. Р.К. Щедрина мастерски работает с синтаксисом, как футуристы смело меняют порядок слов, предложений. Композитор пользуется колористическими приёмами, которые столь же живописны, как слог поэта-футуриста.

Подводя итоги, следует заметить, что творчество Р.К. Щедрина в XXI в. – яркое и самобытное явление в культуре. Его музыка для хора «безупречна по стилю, программна и всегда изысканно интеллектуальна. Сочинения композитора изобилуют динамическими, штриховыми, тембровыми контрастами, тем самым подчёркивая актуальный пульс времени, и поэтому неизменно восхищают слушательскую аудиторию» [4].

«Эпиталама» – новаторское сочинение. Несмотря на то, что стихотворение Д.Д. Бурлюка названо по его первой строке, в музыкальном воплощении Р.К. Щедрина оно получает название, которое даёт отсылку к жанру свадебной песни. Признаком эпиталамы в трактовке композитора становится общее настроение опуса: яркое, наполненное жизненной энергией, смелое, активно-экстравагантное, блестящее, стремительное. Кроме того, объединяющими жанр свадебной песни и хоровое сочинение Р.К. Щедрина являются обилие восклицаний, побудительных предложений, призывов, перечислений, повторений фраз и предложений, анафор в музыкальном тексте. Общими для двух мастеров (поэта и композитора) становятся ненасытность, порывистость, выразительность всех компонентов художественного целого. В результате такого «бурлящего» творческого эксперимента возникает хоровое сочинение, название которого семантически отражает его наполнение: гимн созданию нового союза. «Эпиталама» Р.К. Щедрина – также гимн, воспевающий то новое, что встречает в жизни молодость: впечатления и знания. Как семья – то, что для композитора могло возникнуть по большой любви и лишь один раз в жизни, так и молодость – то, что стоит пить жадными глотками, поскольку и она неповторима. Не случайно сам композитор пишет о том, что выбрал бы данный опус для свадьбы с М.М. Плисецкой. Любовь как важнейшая часть его жизни, которую он пронёс через годы, наполняла светом, вдохновением. Потому и слово «эпиталама» в его лексическом значении, где дополнительными коннотациями становятся «новое», «радость», «счастье», «веселье», можно назвать созвучным жизни композитора. В данном контексте всё творчество композитора – эпиталама.

В.Н. Холопова отмечает, что «сочетание радостного жанра (как бы всегда присутствующего в жизни этого создателя музыки), стихов экстравагантного автора, мысли о личном соприкосновении со столь художественно активной фигурой, исходные слова „Каждый молод“ для всегда молодого по

натуре композитора» [7. С. 380–381] позволяют ему создать блестящее, стремительно летящее хоровое сочинение. Талант композитора привносит в стихотворение уникальные изменения, множественные дополнительные контексты: «строки Д.Д. Бурлюка, пронизанные задором, вызовом современности, смелостью и дерзостью, свойственной молодости, уверенностью в собственном превосходстве в хоровом сочинении воплощаются в заливчатском марше таких вот „монтажников“, но в эстетике нарочитого примитивизма» [4].

Мастерство хорового письма Р.К. Щедрина неотделимо от времени, в которое он живёт и работает. «Эпиталама» – послание будущим поколениям от всегда молодого художника, который отстаивает свою независимость и свободу в жизни и творчестве. Д.Д. Бурлюк написал стихотворение «Каждый молод» в возрасте 32 лет, а Р.К. Щедрин пишет хор, когда ему исполняется 89 лет. Два опуса разделяет более чем вековой временной промежуток. Но подобное обстоятельство доказывает, что молодость – то, что определяется состоянием души, образом мыслей: каждый молод, пока мечтает, интересуется жизнью, ищет и жаждет познаний. Как Д.Д. Бурлюк, так и Р.К. Щедрин проявляются как художники-трибуны, в почерке которых в «Эпиталаме» и опусе «Каждый молод» заметны дерзкий посыл, императивность, творческая смелость и эпатаж. «Каждый новый век приносит новые идеи, а они рождают новые слова и уши», – говорит Р.К. Щедрин [8. С. 4].

Список источников

1. Кондаков И.В. О глубинах музыкального искусства // X Междунар. науч. форум «Диалог искусств и арт-парадигм». Т. 51. Саратов : СГК, 2023. 346 с.
2. Плетнёв М.В. Приветствие Щедрину. М., 2002. 26 с.
3. Паисов Ю.И. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М. : Сов. комп., 1992. 234 с.
4. Кривицкая Е.Д. Хоровые сочинения Родиона Щедрина. Век двадцать первый. URL: <https://mus.academy/articles/khorovye-sochineniya-rodiona-shchedrina-vek-dvadsat-pervyy>
5. Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. 387 с.
6. Композитор Родион Щедрин представил в Москве хоровые сочинения. URL: <https://crimea-news.com/society/2021/04/15/782416.html>
7. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. : Композитор, 2022. 452 с.
8. Лухачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М. : Советский композитор, 1977. 207 с.

References

1. Kondakov, I.V. (2013) O glubinakh muzykal'nogo iskusstva [On the Depths of Musical Art]. *X Mezhdunarodnyy nauchnyy forum "Dialog iskusstv i art-paradigm"* [The 10th International Scientific Forum "Dialogue of Arts and Art Paradigms"]. Vol. 51. Saratov: SGK.
2. Pletnev, M.V. (2002) *Privetstvie Shchedrinu* [Greeting to Shchedrin]. Moscow: [s.n.].
3. Paisov, Yu.I. (1992) *Khor v tvorchestve Rodiona Shchedrina* [Choir in the Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sov. komp.
4. Krivitskaya, E.D. (n.d.) *Khorovye sochineniya Rodiona Shchedrina. Vek dvadsat pervyy* [Choral Works of Rodion Shchedrin. The Twenty-First Century]. [Online] Available from: <https://mus.academy/articles/khorovye-sochineniya-rodiona-shchedrina-vek-dvadsat-pervyy>
5. Burluk, D.D. (1994) *Fragmenty iz vospominaniy futurista* [Fragments from the Memoirs of a Futurist]. St. Petersburg: [s.n.].
6. TASS. (2021) *Kompozitor Rodion Shchedrin predstavil v Moskve khorovye sochineniya* [Composer Rodion Shchedrin Presented Choral Works in Moscow]. [Online] Available from: <https://crimea-news.com/society/2021/04/15/782416.html>
7. Kholopova, V.N. (2022) *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Through the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor.

8. Likhacheva, I.V. (1977) *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [The Musical Theater of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.

Сведения об авторах:

Барабаш О.С. – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, Россия). E-mail: BarabashOksana@yandex.ru

Горбунова И.А. – ассистент-стажер (специальность 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства») Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. (Саратов, Россия). E-mail: soboleva.irin2013@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Barabash O.S. – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Choral Conducting Department of the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: BarabashOksana@yandex.ru

Gorbunova I.A. – Assistant Trainee (specialty 5.10.1. «Theory and History of Culture, Art») of the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov. (Saratov, Russian Federation). E-mail: soboleva.irin2013@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.10.2024;
одобрена после рецензирования 23.12.2024; принята к публикации 13.10.2025.*

*The article was submitted 19.10.2024;
approved after reviewing 23.12.2024; accepted for publication 13.10.2025.*

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.17223/22220836/60/3

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «СЕМЬ БИБЛЕЙСКИХ ЭПИГРАФОВ» МИХАИЛА КОЛЛОНТАЯ В СВЕТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

Ольга Анатольевна Глушкова

Детская музыкальная школа № 2, Томск, Россия, pianist_06@mail.ru

Аннотация. Композиторское мышление Михаила Коллонтая сформировалось в контексте общемировых тенденций в культуре второй половины XX в. В своем творчестве Коллонтай создает уникальное многоуровневое пространство, представляющее собой сплав религиозной символики и новаторских композиторских техник. Исследование проводится на примере цикла «Семь библейских эпитафий» для фортепиано, отразившего ключевые составляющие музыкальной философии композитора.

Ключевые слова: фортепианный цикл, библейский сюжет, религиозная символика, программность, музыкальный язык, авангардные техники

Для цитирования: Глушкова О.А. Фортепианный цикл «Семь библейских эпитафий» Михаила Коллонтая в свете мировоззрения композитора // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 16–23. doi: 10.17223/22220836/60/3

Original article

MIKHAIL KOLLONTAY'S PIANO CYCLE SEVEN BIBLICAL EPIGRAPHS IN THE LIGHT OF THE COMPOSER'S WORLDVIEW

Olga A. Glushkova

Children's Music School No.2, Tomsk, Russian Federation, pianist_06@mail.ru

Abstract. The creative consciousness of the Russian composer-pianist Mikhail Kollontay was in line with global trends in the culture of the second half of the 20th century. The musical thinking of this period, which developed in the USSR and new Russia, has been called by musicologists the phenomenon of 'new sacredness'. A whole generation of composers, among them A. Schnittke, S. Gubaidulina, R. Shchedrin, V. Martynov, A. Karamanov, Y. Butsko, V. Ryabov, A. Raskatov and many others, using various techniques and styles, from traditional to avant-garde, demonstrated in their work a variety of approaches to the religious and symbolic programme of instrumental works. Being in creative dialogue with his contemporaries, Mikhail Kollontay managed to find and preserve his uniqueness in his work. The evolution of compositional thinking took place at the intersection of various styles and traditions, including the tradition of Old Russian church singing, Russian folklore and Western European musical culture. Upbringing in a religious environment and exposure to church music from childhood served as a basis for the composer's subsequent study of it and its reflection in his work. Biblical motifs are a leading line in the composer's work and can be traced in all major genres, including piano works. The composer's creative method involves a multi-level philosophical understanding of religious themes, the integration of elements of Orthodox liturgical music into his own musical language, reliance on the 'word' and 'symbol' in music as a fundamental element of creativity and others. In Kollontay's music, religious symbolism is organically combined with innovative compositional techniques. The author attempts to interpret the genre of

M. Kollontay's piano cycle through the prism of the composer's worldview. On the example of the cycle 'Seven Biblical Epigraphs' the key components of the musician's creative laboratory are considered.

Keywords: piano cycle, biblical story, religious symbolism, programming, musical language, avant-garde techniques

For citation: Glushkova, O.A. (2025) Mikhail Kollontay's piano cycle *Seven biblical epigraphs* in the light of the composer's worldview. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 16–23. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/3

Творчество российского композитора-пианиста Михаила Георгиевича Коллонтая¹ – уникальное и многогранное явление в современном музыкальном сообществе. Обладая индивидуальным композиторским почерком² и ярким пианистическим дарованием³, Михаил Коллонтай по праву является частью блестящей плеяды российских композиторов-пианистов, среди которых И. Соколов, В. Рябов, М. Плетнев, В. Довгань, Б. Франкштейн и многие другие. Формирование творческого мышления целого поколения людей искусства неразрывно связано с духовным возрождением второй половины XX – начала XXI в.⁴ Находясь в творческом диалоге со своими современниками, осмысливая культурные, социальные и духовные процессы своего времени, Михаил Коллонтай в своем творчестве акцентирует внимание на духовном возрождении в искусстве. В этом контексте Коллонтай сумел найти и сохранить свой уникальный голос. Избегая строгой классификации своего творчества, которое исследователи часто характеризуют как умеренный или «духовный» авангард, «традиционализм, но не традиционный», композитор предпочитает ощущать себя частью современного музыкального мира [3. С. 25; 4. С. 56]. Такая позиция позволяет Коллонтаю сохранять свободу от рамок определенных стилистических направлений, оставаясь при этом чутким к духовным запросам общества и развивая свой художественный язык, в котором прошлое гармонично сочетается с современностью.

Несмотря на значительный интерес к музыке Коллонтая со стороны западных исполнителей, творчество этого автора остается недостаточно изученным в российском музыковедческом дискурсе. Существует явный дефицит исследований его композиций библейской направленности. Актуальность изучения творчества Коллонтая усиливается его продолжающейся композиторской деятельностью. Это дает возможность не только зафиксировать современное состояние его творчества, но и проследить эволюцию композиторского стиля, внося вклад в понимание процессов, происходящих в современном музыкальном искусстве.

¹ Михаил Коллонтай (Ермолаев) род. 21 августа 1952 г. в Москве [1].

² М. Коллонтай окончил Московскую консерваторию по двум факультетам – фортепианному (1977) и теоретико-композиторскому (1978), где обучался у В.В. Горностаевой, А.С. Лемана и др.

³ М. Коллонтай известен как пианист-исполнитель с обширным репертуаром от И.С. Баха до современных композиторов и как лауреат многих престижных конкурсов, среди которых Всесоюзный конкурс пианистов (1981, Ташкент, первая премия), Седьмой международный конкурс им. П.И. Чайковского (1982, диплом и специальный приз за исполнение произведений Чайковского).

⁴ Духовный Ренессанс в 1960-е гг. проявился в различных видах искусства: в живописи (возрождение традиций иконописи), в музыке (от декоративного использования до глубокого изучения закономерностей древнего монодического пения). К этому времени относится публикация исследований и расшифровок знаменных песнопений М.В. Бражникова, Н.Д. Успенского [2].

К настоящему времени композитором создано свыше 70 опусов в различных жанрах¹. Являясь исполнителем собственных сочинений, интерпретатором произведений своих коллег и преподавателем фортепиано², Коллонтай особое внимание уделяет сочинению фортепианной музыки. Только для солирующего инструмента в разное время композитором создано более десятка опусов, не считая многочисленных сочинений с участием фортепиано. Среди фортепианных сочинений выделяются три Концерта для фортепиано с оркестром (1984, 2009, 2024) и целый ряд циклов фортепианных пьес, интересных по идейным замыслам и новаторских по музыкальному языку, формообразованию, особенностям фортепианной техники.

Ведущей линией, проходящей через все творчество композитора и затрагивающей произведения различных жанров, в том числе и фортепианные сочинения, является библейская тематика. Духовная направленность мировоззрения Коллонтая сформировалась в ранние годы и последовательно проявлялась на протяжении всего творческого пути. Истоки этой духовности лежат в семейном воспитании и раннем приобщении к церковной музыкальной традиции³. Существенное влияние на формирование эстетических взглядов композитора оказали русская классическая литература, идеи духовных наставников, что отражается в многочисленных отсылках Коллонтая к цитатам Ф. Достоевского, Л. Толстого, Преподобного Серафима Саровского и др. [3, 5]. Особая вовлеченность в религиозную направленность сближает подход композитора с творческой позицией его коллег: Ю. Буцко, А. Караманова, С. Губайдулиной и др. [6–8]. При этом Коллонтай продолжает сохранять своеобразие своего метода, определяя его как «музыкальное богословствование» [3]. И. Степанова подчеркивает, что «в христианстве Коллонтая, при стремлении к абсолютной верности букве его заповедей, привлекает отсутствие фанатизма, потребности навязать свое, или, тем более, наставить на путь истинный. <...> Духовное творчество Коллонтая – это не просто некие религиозно-нравственные притчи, <...> а не знающий границ мир, в котором он чувствует себя так же, а может быть и более органично, как в нашем земном» [3. С. 22].

Избегая прямолинейной программности, Коллонтай обнаруживает в своем творчестве многослойный подход к трактовке религиозных тем. Композитор не стремится к простой иллюстрации библейских сюжетов, а создает пространство для глубоких размышлений о духовности и человеческой природе. Ярчайшими примерами фортепианных сочинений библейской направленности Коллонтая являются «Девять прелюдий для фортепиано» ор. 29 (1992), цикл легких пьес «Пролегомены», «Этюды» для фортепиано и другие сочинения [1].

¹ Михаил Коллонтай – автор 7 симфоний, концертов для различных солирующих инструментов и симфонического оркестра, кантатно-ораториальных сочинений, разнообразных по составу камерно-инструментальных, камерно-вокальных произведений, композиций для органа, а также редакторских работ и календей к концертам Моцарта и Бетховена [1].

² С 1979 г. Коллонтай преподаёт специальное фортепиано в Московской консерватории (сначала в качестве ассистента В.В. Горностаевой) и ГМПИ имени Гнесиных, а с 2003 г. – в Тайнянском национальном университете искусств [1].

³ Бабушка со стороны матери (Евдокия Лукинична Ермолаева, монахиня Онуфрия) имела большой опыт клиросного пения, к чему и приобщила внука (см. «Автобиографические заметки композитора и пианиста, изложенные им самим», помещенные в приложении к диссертации О. Тутовой [4. С. 221]).

Сочинением, воплотившим ключевые принципы творческого метода Михаила Коллонтая, стал цикл «Семь библейских эпитафий» для фортепиано op. 40 (1994). Семь миниатюр цикла объединили в себе лаконичность и вместе с тем ёмкость высказывания, погружая слушателя в то или иное эмоциональное состояние в диапазоне от глубокого сосредоточения до взволнованной экспрессии. «Эпитафии» не имеют заголовков, а в конце каждой пьесы помещена цитата из канонического источника.

По словам Коллонтая, маленькие прелюдии «образовались» как «прослойки» для его пианистического выступления в 1995 г. между шестью поздними сонатами Й. Гайдна [1]. Подобная программа концерта не является редкостью в современной музыке: довольно часто исполнители сочетают классические произведения и современные, близкие по замыслу, тематике, образному строю или ассоциативному ряду. К таким концертам по идее организаторов даже специально заказывают произведения¹.

Первая часть цикла («...потомству твоему отдам Я землю сию») обнаруживает характер медитативного размышления (*Grave*), требующий от исполнителя особого внимания к звуковой палитре и временной организации. Композитор тщательно выстраивает динамический план: от начального *pp* через нарастание к *fff* и возвращение к *p* в завершении, что создает выразительную драматургическую арку. Особую роль играют паузы и ферматы, которые не должны восприниматься как простые остановки, но как моменты внутреннего напряжения и осмысления. В фактурном решении важно дифференцированное исполнение различных пластов: протяженных басовых нот, средних голосов и верхнего регистра. Текст, использованный в качестве эпитафии (Книга Бытия. Гл. 12, ст. 7), определяет глубокий философский подтекст сочинения [10], что должно найти отражение в характере звукоизвлечения – от сурово-сдержанного в начале до просветленного в заключительных тактах. Для написания первой пьесы композитор использовал все 11 тонов, а двенадцатый – F – поместил в самое начало второй пьесы цикла.

Вторая часть цикла («...Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия...») начинается с указания *Grave piangendo* (медленно, плача), что сразу настраивает на молитвенный, скорбный характер музыки (рис. 1). То же подтверждает и цитата из Евангелия от Матфея (Гл. 26, ст. 39) [10]. Это слова из молитвы Иисуса в Гефсиманском саду, осознающего, что впереди его ожидает казнь. Несмотря на кажущуюся лаконичность и прозрачность нотного текста, исполнитель этой музыки должен обладать навыками дифференцирования различных пластов музыкальной ткани, работой с тембровой окраской в разных регистрах фортепиано. Особое внимание следует уделить работе над временем в среднем разделе пьесы. Указание *Allargando* подчеркивает особую выразительность этого раздела, здесь следует тщательно прочитывать паузы, создающие эффект «вздохов».

¹ К примеру, Родиону Щедрину специально заказали сочинение, которое должно быть исполнено вместе с Девятой симфонией Бетховена. Он написал в 1999 г. «Прелюдию к исполнению 9-й симфонии Бетховена в первый день XXI в. в Нюрнберге», и оба произведения прозвучали в одном концерте, ознаменовав начало нового тысячелетия [9].



Рис. 1. «Семь библейских эпитафий», II

Fig. 1. Seven Biblical Epigraphs, II

Третья часть цикла¹ представляет собой резкий драматургический контраст предыдущим частям. Пьеса выделяется стремительностью темпа *Allegro molto*, острой, напряженной ритмикой и активным тематическим развитием, создающим образ внутренней борьбы и драматического действия. По силе драматизма этот «эпитафия» перекликается с пятой пьесой.

Особым драматизмом отмечена пятая часть («И воздам Вавилону...»). Эпитафия к пьесе отсылает к суровому пророчеству², что сразу настраивает на гнетущий, напряженный характер этого сочинения. Частая смена метра (почти в каждом такте указан свой размер, 5/8, 7/8, 6/8, 3/8, 4/8, 7/16, 9/16 и др.) подчеркивает ритмическую импульсивность, резкость, сбивчивость музыки. Фактура представлена аккордами, хаотично «разбросанными» по регистрам октавами, взлетающими пассажами шестнадцатых, напоминающих «взвизги». Указание *marcato* в сочетании с акцентами *sf* создает ощущение громоподобности, маршеобразной тяжелой поступи.

В тактах 16–18 на *p* в партии левой руки в низком регистре возникает мелодическая линия, воспринимаемая как аллюзия на начальный мелодический оборот средневековой секвенции *Dies irae*, который здесь явно связан с «образом смерти» (рис. 2). Следующий далее короткий выразительный мотив, образованный двумя диссонансными созвучиями, напоминает стон умирающего. Раздел завершают паузы, особенно зловещие своей тишиной. Движение возобновляется в т. 20 с указания *trionfante, ff*, здесь снова можно расслышать отголоски *Dies irae* (повторяющиеся нисходящие мотивы малой секунды), но у Коллонтая мотивы «зашифрованы» и спрятаны внутри многозвучных комплексов. Ряд авторских ремарок отсылает исполнителя к поиску оркестровых красок, например, *quasi trombe*, а также *crescendo* в последнем такте на взятом звуке, что на практике не представляется возможным, учитывая специфику клавишного инструмента. В заключительных девяти тактах музыкальная ткань переносится в верхний регистр фортепиано, имитируя пронзительное звучание дерева.

¹ Часть III «...Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; <...> и там принеси его во всесожжение...» основана на тексте Книги Бытия (Гл. 22, ст. 2) [10].

² Часть стиха «И воздам Вавилону и всем жителям Халдеи за все то зло, какое они делали на Сионе в глазах ваших, говорит Господь» (Книга пророка Иеремии. Гл. 51, ст. 24). Пророк предупреждает о наступлении иноземных войск на земли Вавилона и Халдеи [10].



Рис. 2. «Семь библейских эпитафий», V

Fig. 2. *Seven Biblical Epigraphs, V*

В завершающей пьесе цикла («Я есмь Альфа и Омега») ¹ композитор использует репетитивную технику с точно регламентированным количеством повторений (рис. 3), что создаёт особое временное пространство, где время словно останавливается ². Повторяющиеся элементы могут нести разную функциональную нагрузку: медитативную (создание эффекта погружения), драматургическую (нагнетание музыкальной энергии) и семантическую, что в контексте «библейского эпитафа» может символизировать вечность, бесконечность и т.д.

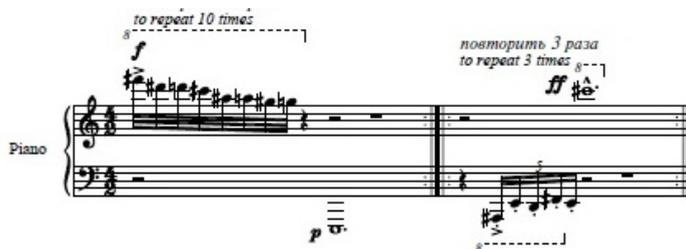


Рис. 3. «Семь библейских эпитафий», VII

Fig. 3. *Seven Biblical Epigraphs, VII*

В заключение необходимо отметить, что эволюция творчества Михаила Коллонтая происходила в контексте второй половины XX – начала XXI в. Духовно-культурными источниками, повлиявшими на формирование мировоззрения композитора, стали православная богослужебная традиция, духовный Ренессанс постсоветского культурного пространства, обративший творцов к вечным темам и ценностям, философско-религиозное наследие Серебряного века, широкий спектр духовных учений.

Фортепианный цикл «Семь библейских эпитафий» представляет собой яркий образец современной фортепианной музыки, где сама форма эпитафа как краткого, но ёмкого высказывания становится основой композиторской концепции. Исследуемое сочинение демонстрирует основные черты авторского стиля: способность воплощать сложные духовные идеи, тщательно продуманную драматургию, мастерское владение современными композиторскими техниками (свободная атональность, сонорные приёмы письма с применением кластеров, репетитивная техника с регламентированным коли-

¹ Откровение. Гл.1, ст. 8 [10].

² Подобные приемы можно найти в творчестве многих композиторов XX в., таких как А. Пярт (особенно в его *tintinnabuli*-стиле), Ф. Гласс (репетитивные структуры как основа композиции), в некоторых духовных сочинениях А. Шнитке, в религиозно-философских опусах С. Губайдулиной и др. [11].

чеством повторений, элементы полистилистики в виде музыкальных аллюзий и др.). Особый интерес представляет авторская концепция вариативной формы исполнения цикла, допускающая как свободный порядок пьес, так и их комбинирование с другими произведениями, что можно рассматривать как особую разновидность техники музыкального коллажа в её исполнительском преломлении. «Семь библейских эпитафий» Михаила Коллонтая можно по праву назвать квинтэссенцией музыкальной философии композитора.

Список источников

1. Михаил Коллонтай 2008–2023: персональный сайт. URL: <http://www.kollontay.org/rus/> (дата обращения: 17.06.2024).
2. Рахманова М.П. Русская духовная музыка // Православная энциклопедия. URL: https://pravenc.ru/text/180654.html#part_6 (дата обращения: 19.06.2024).
3. Степанова И., Коллонтай М. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 20–26. URL: <https://mus.academy/articles/tvorchestvo-put-poznaniya-ili-yarmo> (дата обращения: 23.04.2025).
4. Тутова О.А. Михаил Коллонтай (Ермолаев). Портрет музыканта : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 247 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/mikhail-kollontai-ermolaev-portret-muzykanta> (дата обращения: 17.09.2024).
5. Амрахова А.А. Постижение стиля: интервью с М. Коллонтаем // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 21–32. URL: <https://mus.academy/articles/postizhenie-stilya/> (дата обращения: 23.04.2025).
6. Куреляк А.А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 461 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/religioznaya-simvolika-v-instrumentalnoi-muzyke-yu-butsko> (дата обращения: 17.03.2024).
7. Ключкова Е.В. Библейские симфонии А. Караманова : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 373 с. URL: <https://cheloveknauka.com/bibleyskie-simfonii-a-karamanova> (дата обращения: 17.03.2023).
8. Москвина О.А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2017. 34 с.
9. Синельникова О.В. Родион Щедрин: Константы и метаморфозы стиля. Кемерово : Кемер. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. 315 с.
10. Азбука веры. Православная энциклопедия. URL: <https://azbyka.ru/dictionary> (дата обращения: 17.03.2024).
11. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.

Reference

1. Kollontay, M. (n.d.) *Mikhail Kollontay 2008–2023: personal'nyy sayt* [Mikhail Kollontay 2008–2023: Personal Website]. [Online] Available from: <http://www.kollontay.org/rus/> (Accessed: 17th June 2024).
2. Rakhmanova, M.P. (n.d.) *Russkaya dukhovnaya muzyka* [Russian Sacred Music]. In: *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. [Online] Available from: https://pravenc.ru/text/180654.html#part_6 (Accessed: 19th June 2024).
3. Stepanova, I. & Kollontay, M. (1995) *Tvorchestvo – put' poznaniya ili yarmo?* [Creativity – A Path of Knowledge or a Yoke?]. *Muzykal'naya akademiya*. 1. pp. 20–26. [Online] Available from: <https://mus.academy/articles/tvorchestvo-put-poznaniya-ili-yarmo> (Accessed: 23rd April 2025).
4. Tutova, O.A. (2009) *Mikhail Kollontay (Ermolaev). Portret muzykanta* [Mikhail Kollontay (Ermolaev). A Portrait of a Musician]. Art History Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <https://www.dissercat.com/content/mikhail-kollontai-ermolaev-portret-muzykanta> (Accessed: 17th September 2024).
5. Amrahova, A.A. (2012) *Postizhenie stilya: inter'vyu s M. Kollontayem* [Comprehending the Style: An Interview with M. Kollontay]. *Muzykal'naya akademiya*. No. 4. pp. 21–32. [Online] Available from: <https://mus.academy/articles/postizhenie-stilya/> (Accessed: 23rd April 2025)

6. Kurelyak, A.A. (2006) *Religioznaya simbolika v instrumental'noy muzyke Yu. Butsko* [Religious Symbolism in the Instrumental Music of Y. Butsko]. Art History Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <https://www.dissercat.com/content/religioznaya-simvolika-v-instrumentalnoi-muzyke-yu-butsko> (Accessed: 17th March 2024)

7. Klochkova, E.V. (2004) *Bibleyskie simfonii A. Karamanova* [Biblical Symphonies by A. Karamanov]. Art History Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <https://cheloveknauka.com/bibleyskie-simfonii-a-karamanova> (Accessed: 17th March 2023).

8. Moskvina, O.A. (2017) *Instrumental'noe tvorchestvo Sofii Gubaydulinoy v aspekte religiozno-simvolicheskoy programmnosti* [The Instrumental Works of Sofia Gubaidulina in the Aspect of Religious and Symbolic Programmability]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

9. Sinelnikova, O.V. (2013) *Rodion Shchedrin: Konstanty i metamorfozy stilya* [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphoses of Style]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Art.

10. azbyka.ru. (n.d.) *Azbyka very. Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Alphabet of Faith. Orthodox Encyclopedia]. [Online] Available from: <https://azbyka.ru/dictionary> (Accessed: 17th March 2024).

11. Vysotskaya, M.S. & Grigorieva, G.V. (2011) *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th Century: From Avant-Garde to Postmodern]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya.

Сведения об авторе:

Глушкова О.А. – магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия), преподаватель Детской музыкальной школы № 2 г. Томска (Томск, Россия). E-mail: pianist_06@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Glushkova O.A. – Master's student of the Department of Musical Instrumental Performance, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russia), teacher of the Children's Music School No. 2 of Tomsk (Tomsk, Russia). E-mail: pianist_06@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.04.2025;
одобрена после рецензирования 16.10.2025; принята к публикации 20.10.2025.*

*The article was submitted 28.04.2025;
approved after reviewing 16.10.2025; accepted for publication 20.10.2025.*

Научная статья

УДК 784.21

doi: 10.17223/22220836/60/4

«ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ» СЕРГЕЯ БЕРИНСКОГО КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Наталья Евгеньевна Двинина-Мирошниченко

*Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Россия, nataljadvinina@rambler.ru*

Аннотация: Автор статьи предпринимает попытку концептуализировать творческую и педагогическую деятельность руководителя Всероссийского семинара молодых композиторов С.С. Беринского, исследуя панораму вокальных произведений, принадлежащих перу его учеников – членов «Творческой мастерской», созданной в 90-х гг. XX в. Предметом исследования является семантический феномен современной музыки, проецируемый автором статьи на культурные процессы в России в ключе новой парадигмы – семантизации музыкальной культуры.

Ключевые слова: семантизация культуры, культурный диалог, Всесоюзный семинар молодых композиторов, «Творческая мастерская» Сергея Беринского, современная вокальная музыка, Борис Филановский, Татьяна Гордеева, Галина Григорьева, Баир Дондоков

Для цитирования: Двинина-Мирошниченко Н.Е. «Творческая мастерская» Сергея Беринского как семантический феномен отечественной музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 24–36. doi: 10.17223/22220836/60/4

Original article

SERGEY BERINSKY'S "CREATIVE WORKSHOP" AS A SEMANTIC PHENOMENON OF THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE AT THE TURN OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Natalya E. Dvinina-Miroshnichenko

*Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russia, nataljadvinina@rambler.ru*

Abstract: This article attempts to conceptualize the teaching activities of Sergei Berinsky, director of the All-Russian Seminar for Young Composers, by analyzing the work of his students. Factual material about the seminar's participants allows us to identify the continuity of Berinsky's followers in their creative expression. The object of this study is a panorama of vocal works by members of the informal "Creative Workshop" group, founded by Berinsky in the late 1990s. The subject of this study is the semantic phenomenon of contemporary vocal music, projected by the author onto cultural processes and their transformations within the context of a new paradigm – the semantization of musical culture. After Berinsky's death, a group of young seminar students from various Russian cities remained in touch with each other, even after moving abroad. For composer Galina Grigorieva, moving to Estonia, her husband's homeland, became a second home. A number of national awards and collaborations with leading choirmasters across the country testify to the high recognition of her work. In his article in memory of his teacher, Boris Filanovsky, a

recipient of the Berlin Fellowship Program for Artists, argues that neither professionalism nor education can create a living connection with the listener without an honest and sincere dialogue with the present. This ideological approach to creativity is reflected in the composer herself – a polyglot, music critic, writer, journalist, a man of broad encyclopedic knowledge, and a laureate of the most prestigious international composition competitions. After moving to Canada, composer Tatyana Gordeeva sought to refine her skills in line with modern technology and graduated from the Boston College of Music, specializing in Film and TV Music Orchestration. Currently, T. Gordeeva works extensively with virtual instruments and collaborates with renowned companies that produce sample libraries.

Respect for the Teacher's memory and the personal friendship of the Berinsky Creative Workshop are the foundation for mutual understanding and respect for Russian culture in various corners of our planet through contemporary art, through the cultural codes that composers infuse into their music.

Keywords: semantization of culture, cultural dialogue, All-Union Seminar of Young Composers, S. Berinsky's "Creative Workshop", modern vocal music, Boris Filanovsky, Tatyana Gordeeva, Galina Grigorieva, Bair Dondokov

For citation: Dvinina-Miroshnichenko, N.E. (2025) Sergey Berinsky's "Creative Workshop" as a semantic phenomenon of the Russian musical culture at the turn of the 20th – 21st centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 24–36. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/4

В настоящее время кардинального слома парадигм, попыток глобального отчуждения культур друг от друга акцент на процессах, связанных с коммуникативной ролью искусства, представляется нам особенно важным и актуальным. Объединяющая функция искусства позволяет художнику сохранить свою социальную позицию в ситуации постмодернистской дилеммы искусства и антиискусства. Для того чтобы понять созидательную ценность позитивных принципов взаимопонимания, сотрудничества, взаимопомощи, экологии искусства, необходимо получить представление о том, на какой почве произрастали эти ростки, какие препятствия – «камни» – были на их пути, что, перефразируя знаменитую евангельскую притчу, позволило им одержать верх над «зномем, тернием и хищными птицами» нынешнего времени, желающими поглотить эти семена. Последний образ как нельзя лучше отражает сущность постмодернизма и его отличительные характеристики, среди которых хотелось бы выделить три основные: программирование *эстетической сенсации*, возведение *посредственности в ранг классики* и, наконец, стремление к *удержанию стандартов в постоянной так называемой «стадии разработки»*. Последняя тенденция связана с попыткой постмодернизма остановить время, затормозить творческие инициативы с помощью «сменяющих друг друга волн пространственно-временной компрессии, производимой под нажимом накопления капитала с его непрерывным поиском, как уничтожить пространство временем...» [1. Р. 306–307]. Именно активный мощный эмоционально окрашенный импульс к созданию нового актуального искусства, опережающий время, является отражением жизнеспособности культуры. Чуть ниже мы постараемся раскрыть еще один эпитет, отражающий понимание подобного рода ощущения состояния искусства – *упругости искусства* во времени.

Постмодернизм с его обманно-привлекательной позицией – предложить Художнику *спровоцировать эстетическую сенсацию* любыми путями и любой ценой, сфокусироваться на обворожительно-пренебрежительном отношении к классике, на ее максимальном «переиначивании» на так называемых

римейках, каверах и пр., на иронии или откровенном высмеивании классических образцов – демонстрирует (уже не первый раз в истории) кризисную стадию, ведущую к закату старой и зарождению новой культуры. Искусство имеет способность особенно чутко отражать состояние времени: пассивное или активное. Емким и афористичным определением нынешней ситуации является знаменитое кэрролловское; «...а *здесь*, знаешь ли приходится бежать *со всех ног*, чтобы остаться на том же месте! Если же хочешь попасть в другое место, тогда нужно бежать по меньшей мере вдвое быстрее!» [2. С. 138].

Знаковых примеров («первых ласточек») потери упругости искусства во времени и приближающегося упадка культуры в истории немало: от комедии Аристофана «Лягушки», высмеивающей недостатки произведений великих трагиков, представителей своей же высокой классической культуры – Эсхила и Еврипида, до «Необыкновенного концерта» Театра кукол С. Образцова с его Аполлоном Переделкиным, «всю свою жизнь... посвятившим делу улучшения классики».

Последний пример напоминает нам и еще об одной тенденции замедляющегося времени культуры и приближении ее новой фазы – о желании *возвести в ранг мнимой «классики» посредственность* путем демонстрации высокого профессионализма, старательно камуфлирующего эту посредственность. Сведение роли искусства слова к развлечению публики сатириками и пародистами, академической музыки – к произведениям, подобным «Сарафану для Мишель» Еф. Подгайца, театрального искусства – к постановкам Грэма Вика – «политической сатире, причем весьма грубой в своей примитивности и пространственно-временной локализации» [3], неумолимо констатирует торможение времени культуры с предчувствием ее последующей «встряски», непредсказуемой по времени и масштабу.

Еще одна отличительная черта постмодернизма в его попытке удержать максимально долго свои права на культуру и искусство – это стремление *заменить «хлеб» культуры – ее стандарты – на модную тенденцию непрекращающейся «стадии разработки» – некой постоянной «дегустации»* различного рода «карамелек» и «пирожных» – предъявляемых все новых и новых неоправданных требований к профессионализму во всех областях культуры: искусства, образования, социально-культурной деятельности, якобы поднимающих уровень грамотности и технической оснащенности индивидуума за счет включения новых принципов работы, являющихся аналогами цифровых систем. Пандемия ярко и откровенно показала постмодернистское «переименование» смыслов культуры, доведение их до абсурда, замену вечных ценностей культуры кратковременными и изменчивыми. Ещё вчера на наших глазах методист пытался подменить методику преподавания образовательными технологиями и восхищался масштабностью дистанционного образования, позволяющего привлечь максимально обширную аудиторию, «закрывая глаза» на полное отсутствие синергии с учениками; полицейские вместо преступников «ловили» студентов без масок, а мастер-классы преподавателей вузов (видимо «запамятовавших» о том, кто в этом мире является носителем ценностей и смыслов культуры) были посвящены проблемам конкуренции человеческой мысли с компьютером.

Тем не менее культура как саморазвивающаяся система всегда обращена к вечным вопросам бытия: *кто мы такие и зачем мы пришли на этот свет?* В творчестве – именно смысл, семантика произведения искусства является ядром его жизни, противостоящим тупиковым путям флуктуаций, предлагаемых постмодернизмом. Если произведение не будет живым, живущим во времени, а будет как нечто статичное, то, возвращаясь к мысли Кэрролла, понадобится «бежать... вдвое быстрее», чтобы восстановить отношения между произведением искусства и человеком в их живом непосредственном диалоге.

Отрадно наблюдать, как в систему образования уверенными шагами входят дисциплины профессионального и общего профиля: «Основы композиции», «Основы музыкального содержания», «Семантический анализ музыкальных произведений» [4. С. 48–60] и др. В поле зрения молодого поколения оказываются проблемы информационно-семантического взаимодействия, где музыка рассматривается как система референций, в которой музыкальные архетипы, особые музыкальные индексы и символы (знаки, в том числе и эмоционально окрашенные знаки как аналог иконических), синестезия играют важную, подчас решающую роль и оказывают сильное и благотворное воздействие на интеллектуальный запрос и восприятие человека.

Вернемся к понятию *упругости материала*, которое принадлежит композитору, руководителю Всероссийского семинара молодых композиторов, заслуженному деятелю искусств России Сергею Беринскому: именно на упругость музыкального материала как на главное качество композиции обращал Беринский внимание студента (слушателя семинара) и сравнивал это качество с упругостью человеческого тела, предостерегая от «старческой» рыхлости формы и музыкальных составляющих: тематизма, гармонии, фактуры. Залог упругости и жизнеспособности искусства Беринский видел в смысле творческих исканий, открывающих миру новый актуальный современный взгляд живого человека: страдающего и радующегося красоте мира и человеческих отношений в одновременно новом и вечном разговоре «один на один» с вечными проблемами бытия. Осмысление музыкального творчества как смыслообразующего феномена открывает суть новой культурной парадигмы, альтернативной метакоцептуализму, технологическим и психологическим приемам постмодернизма, в частности, эпатажу в выборе средств музыкальной выразительности или различным вариантам перформанса, где выразитель души человека – его речь – «утратила свою смысловую функцию, передав ее жесту, мимике и членораздельным звукам» [5. С. 315].

Идеи Беринского были восприняты и усвоены его учениками. Желая максимально исключить авторитаризм в преподавании и кураторстве группы, Беринский приглашал к руководству семинаром и других известных композиторов и педагогов, в частности Бориса Гецелева – профессора Нижегородской консерватории, Владимира Довганя – доцента Гнесинской академии. Тем не менее за семь лет руководства Беринским семинаром, куда съезжались аспиранты и выпускники консерваторий со всей России и из-за рубежа, сложился определенный творческий «костяк» студентов-композиторов, постоянно приезжающих на ежегодный семинар именно к Беринскому и считающих его своим педагогом и идейным наставником. После кончины Беринского и прекращения деятельности Всесоюзного семинара, проходившего в

Доме творчества композиторов в г. Иваново, эта группа молодых авторов из разных городов России и других стран не потеряла внутреннюю связь друг с другом: и творчески, и по-человечески поддерживая дружеские отношения в тех или иных начинаниях. Продолжателем идеи композиторских встреч со слушателями и популяризации музыки «ивановцев» стала участница семинара Марина Шмотова, усилиями которой был создан «Музыкальный клуб Сергея Беринского», в 2004 г. получивший грант президента России за проект «Молодые композиторы – Москве». На наш взгляд, композиторское содружество все же более уместно назвать «Творческой мастерской Сергея Беринского», так как именно такое название – «Творческая мастерская» – дал в конце 90-х гг. сам руководитель семинара фестивалю современной музыки, где исполнялись сочинения, только что написанные семинаристами. В контексте нашего исследования объединение «Творческая мастерская», несомненно, необходимо понимать более широко: не только как результат творческой деятельности молодых композиторов, но и как саму идейную, коммуникативную и, разумеется, творческую среду, в которой появился этот феномен.

Возвращаясь к проблеме разобщенности и противостояния культур в настоящую эпоху постглобализации, хотелось бы подчеркнуть непреходящее значение человеческого фактора, когда позитивные межличностные отношения помогают выстроить более сложные отношения между сообществами и имеют свое влияние на формирование сложных коммуникативных систем. Уважение к памяти Учителя и личная дружба композиторов – представителей «Творческой мастерской Беринского» – фундамент взаимопонимания и уважения к русской культуре в разных уголках нашей планеты через современное музыкальное искусство семинаристов, через те культурные коды, которые они вкладывают в свою музыку. В рамках нашей статьи мы не можем осветить панораму творчества всех двенадцати постоянных участников семинара. На II Всероссийской научно-практической конференции «Государственная культурная политика России: традиции и новации», прошедшей в МГИК 15 мая 2024 г., нами была осуществлена попытка дать обзор крупных вокальных жанров композиторов-семинаристов из Восточной Сибири: Марины Шмотовой (Иркутск) и Баира Дондокова (Улан-Удэ). Особое внимание нами было уделено премьере бурятской национальной оперы «Эреэжэн» Б. Дондокова. Несомненно, вокальные и вокально-хоровые жанры как носители литературных текстов яснее демонстрируют семантическую основу композиторского мышления. Беседа с Баиром Дондоковым коснулась и его интервью для журнала «Музыкальная академия», в котором он говорил об уникальной открытости и универсальности российской культуры [6]. В личной беседе композитор подтвердил этот вектор бесед с Сергеем Беринским, в том числе ссылаясь на концепцию известного востоковеда и наследника тибетской буддистской традиции Б. Дандарона, подразумевающую «существование определенной, хотя и чисто элитарной, но при этом весьма обширной, открытой и абсолютно наднациональной культурной среды» [7]. В контексте сегодняшней темы нам видится актуальным хотя бы вкратце охарактеризовать некоторые аспекты творческого мировоззрения композиторов, ныне живущих за рубежом, это Борис Филановский (Германия), Татьяна Гордеева (Канада) и Галина Григорьева (Эстония).

Выпускники Ленинградской консерватории – Г. Григорьева и Б. Филановский – по-разному подходят к теме принадлежности к определенной культуре. Для Галины переезд в Эстонию на родину ее мужа стал обретением второй Родины, и композитор рассматривает себя исключительно как представителя эстонской культуры, вместе с тем считая, что «...у композитора должна быть генетическая память – это та основа, которая питает творчество» [8]. На просьбу журналиста дать оценку процессам глобализации Галина отвечает: «...с точки зрения практицизма это хорошо. Действительно, человек выбирает место, где ему лучше жить. Но с точки зрения понимания процесса, самоидентификации, духовных каких-то моментов, это, я бы даже сказала, очень опасно...» [9]. Основные жанры, в которых работает Г. Григорьева, – это хоровая музыка, большая часть которой написана на православные богослужебные тексты. Ряд национальных премий, сотрудничество с ведущими хормейстерами страны являются свидетельством высокого признания ее творчества, ставшего совершенно органичной частью культуры Эстонии. Творческий путь Галины Григорьевой, на наш взгляд, это яркий пример открытости к каждой культуре, царившей на семинарах Беринского, которые всегда отличались своим многонациональным составом. «Сергей Беринский... был замечательным педагогом, он всегда исходил из того материала и тех правил игры, которые задавал каждый из нас. Более того, он обладал очень редким для педагога качеством – его можно было переубедить. Он был открыт всему новому. Помню, кто-то принес одно из сочинений Брайана Фернихоу, и сначала Сергею Самуиловичу оно совершенно не понравилось. Но мы прониклись этим сочинением и его переубедили» [8], – вспоминает Галина Григорьева.

Для хорового цикла «Nature Morte» на стихи Иосифа Бродского («Натюрморт»), прозвучавшего на фестивале Tenso Days in Riga-2008, Галина Григорьева выбирает английский перевод стихотворения. В аннотации к сочинению композитор указывает на то, что «Бродский активно занимался переводом своих произведений, а также помогал переводчикам находить наиболее точные английские фразы и метафоры для своих слов, поэтому английские версии его текстов можно считать столь же ценными, как и оригиналы, или, во всяком случае, не менее ценными, чем оригинальные версии его текстов» [10. Лрр. 25]. Композитор, следуя мысли Бродского, затрагивает темы взаимоотношения людей и общества, выбора между добром и злом, поиска истины и отношения с Богом. По мнению организаторов фестиваля, музыкальный стиль Галины Григорьевой открывает слушателям «утонченную и элегантную мелодичность, прозрачную и нюансированную фактуру, широкую и жизнерадостную пространственность и в то же время красочный гармонический язык и мощный эмоциональный посыл. Стилистически родство ее музыки простирается вплоть до ранней западноевропейской полифонии и славянских сакральных гимнов...» [10. Лрр. 38].

Для Бориса Филановского, проживающего ныне в Германии, ответ на вопрос о принадлежности к определенной культуре звучит несколько иначе. «Считаю себя русским композитором (по происхождению, образованию, слуховому опыту), но это совершенно не значит, что я вижу себя в русском контексте», – заметил композитор в личной беседе. Б. Филановский отмечает колоссальное влияние личности Беринского на творческое становление се-

минаристов, и в особенности в том, что «...правду, непонятно откуда растущую, С.Б. слышал феноменально: чужую едва нарождающуюся музыку он мог прожить как свою. <...> И проживал, и отдавал жизненную силу ученикам, – лишь бы они были способны ее воспринять» [11]. Подтверждая нашу мысль о преподаваемой Беринским концепции жизнеспособности музыкального искусства только в непрерывающемся процессе глубоких и искренних взаимоотношений Художника и мироздания, Б. Филановский пишет: «Всякий раз он пытался смешать нотные знаки с живой жизнью, точнее, растворить их в ней. Это слово – „живое“ – было для С.Б. вообще ключевым» [11]. В своей статье памяти Учителя композитор и публицист несколько раз проводит мысль о том, что ни профессионализм, ни образованность, ни какие-то отдельные выдающиеся качества личности Художника не помогут создать эту живую связь без честного и искреннего диалога с настоящим временем, без проживания этого времени. И смысл этого проживания оказывается важнее мастерства и всех умений. Этот мировоззренческий подход к творчеству, несомненно, нашел отражение и в самой личности Бориса Филановского – полиглота, музыкального критика, писателя-публициста, человека широких энциклопедических знаний практически во всех областях культуры и искусства, лауреата самых престижных международных конкурсов по композиции, стипендиата Берлинской программы для деятелей искусств. Еще на заре своей общественно-музыкальной деятельности как сопредседателя группы «СоМа» («Сопротивление материала»), создавая ее Манифест, Борис Филановский прогностически утверждал: «Музыкальное произведение – это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это – путь. Это *коммуникативный мост...*» (цит. по: [12. С. 100]) (курсив наш. – Н. Д.-М.). Творческое кредо автора следует мысли Беринского – «всякий раз смиренно начинать очередные дерзания с нуля, забывая о пройденном» [11]. Понимание музыки как семантического фактора прослеживается и в ответе Б. Филановского на вопрос журналиста о фундаментальных основах искусства: «Я думаю, главное в деятельности композитора – это верно и для других искусств – создание смысла, который может быть пережит» [13].

Творчество Б. Филановского трактуется в СМИ исключительно как экстремальный авангардизм, научная литература так же безоговорочно характеризует композитора как «одного из самых авангардных, интересных, радикальных и активно действующих» [14. С. 241–242], считающего «задачей сегодняшнего дня быть собой и говорить от себя» [15]. Тем не менее Б. Филановскому органически не свойствен авангардизм ради авангардизма. Ненормативные средства выразительности композитор всегда использует в смысловом контексте. В опере «3–4» («Три-четыре») именно благодаря этим выбранным средствам от первой части «Домашнее музицирование» до последней «Всюду жизнь» развенчивается пошлость и обыденность повседневности (выраженной в насквозь фальшиво-сердечных текстах Льва Рубинштейна), жалко и неумело копирующей и транслирующей расхожие обороты псевдоромантической псевдолирики. Вновь обращаясь к тезису С. Беринского, мы наблюдаем нарочитое полное отсутствие упругости музыкального материала, разваливающегося на каждом шагу, несмотря на показательнотитанические и безуспешные усилия дирижера и чтеца (в роли которого выступает сам композитор) – «три-четыре!» – свести все к одновременному и

единому исполнению. Слушатель, вовлеченный в харизму сочинения, интуитивно ищет смысл происходящего в чем-то другом: в ином измерении и пространстве, чему способствуют возникающие нарочито немые авторские ремарки на мониторе: «Связано с данным моментом, как мы понимаем, многое», «Готовы ли мы к совместным переживаниям?», «Если мы готовы – хорошо, если нет – готовность придет в свое время», «В данный момент нас интересует только он – данный момент, а также все, что с ним связано», «Разве мы не отдаем себе отчета в том, что попытка найти ритмообразующий фактор данного момента есть процесс более чем мучительный?», и, наконец, главное – «Внимание! Автор среди нас», «То обстоятельство, что Автор среди нас, придает данному моменту особый смысл». Именно присутствие автора как некоего Дон Кихота, образно говоря, пришедшего на глазах у обывателей заведомо безуспешно сразиться с ветряными мельницами, постоянно швыряющими его о землю, отраженное через призму восприятия симфонических интерлюдий – эмоционально сильных и глубоких в своем творческом высказывании – является «ключом» к пониманию сочинения. Опера, означенная в афише как «лирические сцены не для театра», прозвучала в программе фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» 13 октября 2011 г. в исполнении солистов: Любови Шаромовой, Натальи Боевой, Ивана Пономарева, Бориса Петрова и eNsemble Фонда «ПРО АРТЕ» под руководством дирижера Фёдора Леднева. В личной беседе на вопрос автора статьи, почему композитором был сделан выбор в сторону этой особенной разновидности оперного жанра, более близкой сценической кантате, Борис Филановский ответил так: «Потому что понятие оперы шире. Опера – это больше, чем люди, поющие со сцены в костюмах. У меня называется опера off theatre, опера не для театра (вариант – опера для концертного зала)».

Имплицитный подход к анализу камерной вокальной музыки Б. Филановского позволяет рассмотреть ее очарование, выраженное в тонких и выразительных средствах, и в фокусе творчества певца русского эроса. Вслед за Вячеславом Шестаковым хочется повторить известное его высказывание: «В отличие от западных философов русские мыслители начала века развивали гуманистическую традицию в понимании природы любви, и обращаясь к потаенным вопросам пола, связывали сексуальную энергию человека не только с продолжением рода, но и с пониманием духовной культуры человека – с религией, художественным творчеством, с поиском новых нравственных ценностей» [16]. Энергия любви как неисчерпаемого источника творчества пронизывает вокальный цикл «Если воздух» на стихи Марии Степановой, прозвучавший 16 октября 2023 г. в Берлине на Festival Voices Radialsystem. Цикл из 33 вокальных миниатюр на русском языке, замечательно исполненный Майей Бадер (концертмейстер – Леонард Деринг), несомненно, открывает немецким слушателям мир русской души и выстраивает отношения между двумя культурами в русле философии любви. Контекстуальность как важную особенность творчества Бориса Филановского [17. С. 102] выделяет исследователь Татьяна Жукова. Композитор не случайно дает в названии сочинения начальные слова 10-го номера, это – смысловой акцент всего цикла: «Если стала воздух, / Не щекочут ли / Ветки верхние, / Когда проходят сквозь?... / Небо пухом, / Если ты земля».

Хотя Борис Филановский отрицает наличие духовной музыки как таковой в своем творческом багаже, последнее крупное сочинение 2020 г. – «Сефер Йецира» на текст средневекового ивритского мистического трактата о сотворении мира (оно вскоре прозвучит на одной из концертных площадок Германии) приоткрывает нам эту грань творчества современного композитора. Понимание генетической музыкальной прапамяти Б. Филановским в некоторых аспектах сближается с вышеизложенным пониманием Галины Григорьевой: «...есть художественные практики, которые преодолевают конечность человеческого существования и передают себя от человека к человеку как генокод, например, как архаический фольклор» [18].

Иной ракурс этой теме придает разговор с представительницей Северной Америки – Татьяной Гордеевой, в частности, о ее вокальном сочинении «Рея», написанном в качестве одного из демо для Коллекции голосов компании Soundiron. В эту коллекцию включены голоса четырех известных певиц. «В своем саундтреке я стремилась передать этническое богатство и национальное своеобразие. Рея (Мать Земля в древнегреческой мифологии) дает жизнь человечеству», – пояснила Татьяна концепцию сочинения. Татьяна признает, что всегда любила голос, писала много и сольной вокальной музыки, и хоровой. В России были написаны несколько вокальных циклов, камерная кантата для солистов и камерного оркестра на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева, «Ветхозаветные песнопения (из книги Экклезиаста)» для баса и хора а cappella, детские хоры, мюзикл для детей «Звездные мастера» (был поставлен в Чувашском государственном театре оперы и балета), песни для голоса с оркестром. После переезда в 2011 г. в Канаду композитор почувствовала необходимость усовершенствовать свои композиторские навыки в соответствии с современными технологиями (классического образования было недостаточно, чтобы не только сочинять, но и записывать, и продюсировать музыку) и окончила музыкальный колледж Беркли в Бостоне (США) по специальности «Оркестровка музыки кино и TV» (по классу Бена Ньюхауза). Сейчас, кроме работы с традиционными инструментами и исполнителями, Т. Гордеева много работает с виртуальными инструментами, а также сотрудничает с известными компаниями, производящими так называемые sample library, музыку к кинофильмам (короткометражным, документальным) и другим медиапроектам.

По мнению композитора, «живое» исполнение не идет ни в какое сравнение с возможностями интернета, так как за последние 10–15 лет произошел настоящий тектонический сдвиг в музыке. Композиторы больше не зависят от физических исполнителей, им доступны лучшие оркестры и любые редчайшие инструменты. «В одном лишь 2021 г. я написала 41 произведение в различных жанрах (не включая киномузыку). Сейчас моя аудитория намного шире, сейчас моя музыка звучит по всему миру в кино и других медиа, на радио, в стримах и подкастах. Я вижу свою музыку, звучащую ежедневно в самых удаленных уголках мира, от Эр-Рияда до Майями, от Нью-Йорка до Сиднея, и это очень мотивирует. Это очень интересно: работать с новыми инструментами и новыми звуками. Звукодизайн – это невероятно увлекательно. Включая голос, конечно. Сейчас я вовлечена в работу с возможностями использования искусственного интеллекта в качестве ассистента в создании музыки», – поделилась композитор в личной беседе своими

ощущениями творческих реалий. Интерес к музыке русского композитора, в частности, подтверждает исследование профессора теории музыки Техасского университета в Остине Джеймса Бюлера, в котором он обращается к автору музыки с серией вопросов о возможностях виртуальных инструментов [19]. Материалы интервью также легли в основу его книги «Теории саундтрека», где излагаются проблемы поколений в ключе философии и эстетики виртуальной музыки кино: «проблема фильма как такового, затем – изображения и звука, адекватных аналитико-описательных моделей и, наконец, критико-интерпретативных моделей» [20. Р. 16]. Предлагая услышать, что можно сделать благодаря ее оснащенной по последнему слову техники студии с однажды записанным человеческим голосом, Татьяна заметила в личной беседе: «Я думаю, будь Сергей Самуилович жив, он был бы очень заинтересован в современной Hybrid Avant-garde music. Это его идеи, что композитор должен эволюционировать всю жизнь, во многом повлияли на мое собственное творческое мировоззрение».

Последние слова композитора вновь возвращают нас к теме актуального живого разговора на современном языке между автором музыки и мирозданием о животрепещущих и вечных в своей одновременности вопросах человеческого бытия на пути к пониманию его смысла. Доверие в узком человеческом его понимании и широкого масштаба, дефицит которого часто испытывает современная культура, восстанавливается во многом благодаря такого рода творческим взаимоотношениям. Не случайно эпиграфом мемориальных статей о Беринском, изданных «Музыкальной академией» к 70-летию со дня его рождения, стали слова самого композитора: «Жажда единения... – разве не она составляет суть существования людей вообще... и самого творчества?» [21. С. 46]. Одним из символов такого рода коммуникаций является и поэма-мистерия Сергея Беринского «В садах и виноградниках» (1992), написанная для флейты, фортепиано и виолончели. В коде этого произведения исполнители отдают друг другу свои инструменты, символически зримо показывая слушателям полное доверие друг к другу. В основе этой особого рода концептуальности музыки Беринского, по мнению исследователей, – «обращение к семантически устойчивым лексемам, а также стремление к конкретизации музыкального смысла, идущее от желания быть услышанным и понятым, максимально воздействовать на слушателей» [22. С. 24]. Несомненно, композиторы, вышедшие из «Творческой мастерской» С. Беринского, в своем творчестве сумели сохранить ту открытость русской культуры в ее музыкальном выражении, которую преподал и завещал им Сергей Беринский.

Список источников

1. *Harvey D.* The Condition of Postmodernity. BLACKWELL Cambridge MA & Oxford UK : Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1989. 378 p.
2. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес, Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / пер. Н.М. Демуровой, стихи в пер. С.Я. Маршака и Д.Г. Орловской. М. : Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1991. 366 с.
3. *Курмачев А.* КультБесПросвет: «Борис Годунов» Грэма Вика в Мариинском театре. 27 мая 2012. URL: <https://www.operanews.ru/12052701.html> (дата обращения: 12.08.2024).
4. *Основная* профессиональная образовательная программа высшего образования по направлению 53.03.03 «Вокальное искусство» / разработчик А.О. Гольская. Кемеровский ин-

- ститут культуры, 2018. 95 с. URL: https://kempguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018_converted.pdf (дата обращения: 11.06.2021).
5. Николаева О.А. Православие и свобода. М. : Изд-во Москов. подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. 399 с.
6. Беринский С.С. Баир Дондоков. Найти свой путь // Музыкальная Академия. 1993. № 3 (644). С. 47–49.
7. Пятигорский А. Уход Дандарона // Журнал «Континент». 2012. № 151. URL: <https://magazines.gorky.media/continent/2012/151/uhod-dandarona.html> (дата обращения: 21.08.2024).
8. Северина И.М. Я – за неразделимость жизни и творчества // Газета «Играем с начала». 31.01.2018. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5127> (дата обращения: 23.04.2024).
9. Емельянов В., Пичугин А. «Хоровая музыка – мировые традиции». Светлый вечер с Галиной Григорьевой, интервью // радио Вера 03.10.2016. URL: <https://radiovera.ru/horovaya-muzyka-mirovyie-traditsii-svetlyiy-vecher-s-galinoi-grigorevoy-03-10-2016.html> (дата обращения: 14.10.2024).
10. *Tenso dienās Rīgā*: buklets / tekst. aut. Santa Bušs, red. Ilze Deksnē, Aivars Ginters, 2008. 89 lpp.
11. Филановский Б. Сергей Беринский ушами ученика // Российская музыкальная газета. 2001. № 10. URL: <http://berinsky-club.alexmark.ru/prensa/5.php> (дата обращения: 11.06.2024).
12. Жукова Т. Объединение СоМа (Сопrotивление материала). Борис Филановский // Молодые российские композиторы (ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян) М. : Композитор, 2010. С. 99–108.
13. Бавильский Д. Борис Филановский: «Музыка не является языком» // Частный корреспондент. URL: <https://dzen.ru/a/XvnXtvob6DVW-AFS> (дата обращения: 16.10.2024).
14. Красов В.В. «Пропевень о проросли мировой» Бориса Филановского: музыкальное прочтение поэмы Павла Филонова // Манускрипт. 2024. Т. 17, вып. 3. С. 241–249.
15. Зимица А.С. Оперная пенталогия: «Сверлийцы» в контексте развития жанра «Звуковой драмы» в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 177–133.
16. *Русский эрос, или Философия любви в России* / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков ; коммент. А.Н. Богословского. М. : Прогресс, 1991. 448 с.
17. Жукова Т. Объединение СоМа (Сопrotивление материала). Борис Филановский // Молодые российские композиторы / ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян. М. : Композитор, 2010. С. 99–108.
18. Андрианова Э. Борис Филановский: «Чем дальше, тем больше комплекс самозванца» // Журнал «Музыкальная жизнь». 11.07.2020. URL: <https://muzlifemagazine.ru/boris-filanovskiy-chem-dalshe-tem-bol/> (дата обращения: 12.08.2024).
19. Buhler J. Blank music: Marketing virtual instruments // *The Oxford Handbook of Music and Advertising* / edited by J. Deaville, Siu-Lan Tan, R. Rodman. P. 93–118.
20. Buhler J. *Theories of the Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2019. 336 p.
21. *Не забывать товарищей своих... К 70-летию со дня рождения Сергея Беринского* // Музыкальная академия. 2016. Вып. 4 (756). С. 45–51.
22. Попов С.С. Восток в творчестве Сергея Беринского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 24–27.

References

1. Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*. Cambridge MA & Oxford UK: BLACKWELL.
2. Carroll, L. (1991) *Priključeniya Alisy v Strane chudes, Skvoz' zerkalo i chto tam uvidela Alisa, ili Alisa v Zazerkal'e* [Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass, and What Alice Found There]. Translated from English by N.M. Demurova, poems translated by S.Ya. Marshak and D.G. Orlovskoy. Moscow: Nauka.
3. Kurmachev, A. (2012) *KultBesProsvet: "Boris Godunov" Grema Vika v Mariinskom teatre* [CultUnEnlightenment: Graham Vick's "Boris Godunov" at the Mariinsky Theatre]. [Online] Available from: <https://www.operanews.ru/12052701.html> (Accessed: 12th August 2024).
4. Golskaya, A.O. (2018) *Osnovnaya professional'naya obrazovatel'naya programma vysshego obrazovaniya po napravleniyu 53.03.03 "Vokal'noe iskusstvo"* [Main Professional Educational Program of Higher Education in the Field of Study 53.03.03 "Vocal Art"]. Kemerovo: Kemerovo

Institute of Culture. [Online] Available from: https://kembguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018_converted.pdf (Accessed: 11th June 2021)

5. Nikolaeva, O.A. (2002) *Pravoslaviye i Svoboda* [Orthodoxy and Freedom]. Moscow: Moscow Compound of the Holy Trinity Lavra of St. Sergius.

6. Berinsky, S.S. (1993) Bair Dondokov. Nayti svoi put [Bair Dondokov. Finding One's Own Path]. *Muzykal'naya akademiya*. 3(644). pp. 47–49.

7. Pyatigorsky, A. (2012) Ukhod Dandarona [The Departure of Dandarona]. *Kontinent*. 151. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/continent/2012/151/uhod-dandarona.html> (Accessed: 21st August 2024).

8. Severina, I.M. (2018) Ya – za nerazdelimost' zhizni i tvorchestva [I am for the Inseparability of Life and Work]. *Igraem s nachala*. 31st January. [Online] Available from: <https://gazetaigraem.ru/article/5127> (Accessed: 23rd April 2024).

9. Emelyanov, V. & Pichugin, A. (2016) “Khorovaya muzyka – mirovye traditsii.” *Svetlyy vecher s Galinoy Grigorievoy, interv'yu* [“Choral Music – World Traditions.” A Bright Evening with Galina Grigorieva, interview]. [Online] Available from: <https://radiovera.ru/horovaya-muzyka-mirovyye-traditsii-svetlyiy-vecher-s-galinoy-grigorevoy-03-10-2016.html> (Accessed: 14th October 2024).

10. Bušs, S. (2008) *Tenso dienās Rīgā*. Aivars Ginters.

11. Filanovsky, B. (2001) Sergey Berinsky ushami uchenika [Sergei Berinsky through the Ears of a Student]. *Rossiyskaya muzykal'naya gazeta*. 10. [Online] Available from: <http://berinsky-club.alexmark.ru/prensa/5.php> (Accessed: 11th June 2024)

12. Zhukova, T. (2010) Ob'edinenie SoMa (Soprotivlenie materiala). Boris Filanovsky [The SoMa Association (Resistance of the Material). Boris Filanovsky]. In: Timofeev, Ya. & Musayelyan, E. (eds) *Molodye rossiyskie kompozitory* [Young Russian Composers]. Moscow: Kompozitor. pp. 99–108.

13. Bavilsky, D. (2020) *Boris Filanovsky: “Muzyka ne yavlyayetsya yazykom”* [Boris Filanovsky: “Music is not a Language”]. [Online] Available from: <https://dzen.ru/a/XvnXtvob6DVW-AFS> (Accessed: 16th October 2024)

14. Krasov, V.V. (2024) “Propoved' o prorosli mirovoy” Borisa Filanovskogo: muzykal'noe prochenie poemy Pavla Filonova [Boris Filanovsky's “Sermon about the World Sprout”: A Musical Reading of Pavel Filonov's Poem]. *Manuskript*. 17(3). pp. 241–249.

15. Zimina, A.S. (2019) Opernaya pentalogiya: “Sverliyty” v kontekste razvitiya zhanra “zvukovoy dramy” v novoy muzyke [Operatic Pentalogy: “The Sverlians” in the Context of the Development of the “Sound Drama” Genre in New Music]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 5(64). pp. 177–133.

16. Shestakov, V.P. (ed.) (1991) *Russkiy eros ili Filosofiya lyubvi v Rossii* [Russian Eros or The Philosophy of Love in Russia]. Moscow: Progress.

17. Zhukova, T. (2010) Ob'edinenie SoMa (Soprotivlenie materiala). Boris Filanovsky [The SoMa Association (Resistance of the Material). Boris Filanovsky]. In: Timofeev, Ya. & Musayelyan, E. (eds) *Molodye rossiyskie kompozitory* [Young Russian Composers]. Moscow: Kompozitor. pp. 99–108.

18. Andrianova, E. (2020) *Boris Filanovsky: “Chem dal'she, tem bol'she kompleks samozvantsa”* [Boris Filanovsky: “The Further, the Stronger the Impostor Syndrome”]. [Online] Available from: <https://muzlifemagazine.ru/boris-filanovskiy-chem-dalshe-tem-bol/> (Accessed: 12th August 2024).

19. Buhler, J. (n.d.) Blank music: Marketing virtual instruments. In: Deaville, J., Siu-Lan Tan & Rodman, R. (eds) *The Oxford Handbook of Music and Advertising*. Oxford University Press. pp. 93–118.

20. Buhler, J. (2019) *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press.

21. Shmotova, M. (2016) Ne zabyvat' tovarishchey svoikh... K 70-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Berinskogo [Do Not Forget Your Comrades... On the 70th Anniversary of the Birth of Sergei Berinsky]. *Muzykal'naya akademiya*. 4(756). pp. 45–51.

22. Popov, S.S. (2014) Vostok v tvorchestve Sergeya Berinskogo [The East in the Work of Sergei Berinsky]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 1(31). pp. 24–27.

Сведения об авторе:

Двинина-Мирошниченко Н.Е. – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Московского государственного института культуры (Химки, Московская область, Россия), член Союза московских композиторов. E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Dvinina-Miroshnichenko N.E. – Moscow State Institute of Culture (Khimki, Moscow Region, Russia). E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

The author declares no conflict of interests.

*Статья поступила в редакцию 31.10.2024;
одобрена после рецензирования 04.12.2024; принята к публикации 13.10.2025.
The article was submitted 31.10.2024;
approved after reviewing 04.12.2024; accepted for publication 13.10.2025.*

Научная статья

УДК 78

doi: 10.17223/22220836/60/5

ЗНАЧЕНИЕ СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ПЕСНИ О ДРУЖБЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ УСПЕВАЕМОСТИ ШКОЛЬНИКОВ: СЕМАНТИКА ДЕТСКИХ ПЕСЕН

Анна Александровна Козлова, Светлана Гусмановна Фархутдинова

*Нижевартовский государственный университет, Нижневартовск, Россия,
anne_kozlova_0103@mail.ru*

Аннотация. В статье проведён музыкально-семантический анализ советской детской песни о дружбе с целью выявления потенциала рассматриваемого жанра в качестве инструмента социализации детей в классном коллективе. Рассмотрены средства музыкальной выразительности и стилистические средства языка, использованные в предлагаемых композициях. Сделан вывод о стилистическом единстве их музыкальной и литературной составляющих. Таким образом, использование предлагаемых нами песен способно в позитивном ключе повлиять на процесс социализации школьников.

Ключевые слова: советская детская песня, социализация, академическая успеваемость, дружба, эмоциональный интеллект, интонация и ритм

Для цитирования: Козлова А.А., Фархутдинова С.Г. Значение советской детской песни о дружбе как инструмент формирования академической успеваемости школьников: семантика детских песен // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 37–46. doi: 10.17223/22220836/60/5

Original article

THE MEANING OF THE SOVIET CHILDREN'S SONG ABOUT FRIENDSHIP AS A TOOL FOR FORMING SCHOOLCHILDREN'S ACADEMIC ACHIEVEMENT: SEMANTICS OF CHILDREN'S SONGS

Anna A. Kozlova, Svetlana G. Farhutdinova

*Nizhnevartovsk state university, Nizhnevartovsk, Russian Federation,
anne_kozlova_0103@mail.ru*

Abstract. This study is devoted to the analysis of the Soviet children's song about friendship as a tool that can improve peer relationships in the classroom and therefore positively affect children's academic performance. The relevance of the work is due to the fact that in the modern digital world, children tend to communicate virtually rather than in real life. Such conditions create challenges for their socialization. Since numerous domestic and foreign studies such as works of L.O. Gallardo, L.T. Jacobson, A.V. Nevzorova etc. show a direct link between successful integration into one's school peer community and one's academic achievements, the search for effective methods of class cohesion is extremely important nowadays. The article proves that the joint performance of Soviet friendship songs is a useful form of collective activity, which contributes the improvement of children's relationships in the class. This article provides semantic analysis of the texts of popular songs (such as "It's fun to walk together", "Friendship is strong", "Song of Friends", etc.), in which, as a result, their powerful educational potential is revealed. The analysis shows that they form children's understanding of friendship as a value based on mutual assistance, loyalty and joint

overcoming of difficulties and obstacles. The unity of the content is reinforced by the appropriate musical form – the prevailing marching rhythm creates a sense of a common path, unites the team and energizes it, which is theoretically justified by references to the works of B.V. Asafiev and D.B. Kabalevsky. Based on the analysis, practical steps are proposed to integrate these songs into the learning process on a lesson. In music lessons, children's joint learning and performance becomes an act of collective creativity, and using compositions as musical accompaniment for short warmup sessions in other subjects during the lesson helps to relieve tension, create a positive atmosphere and realize the connection of music with movement according to the method of E. Jacques-Dalcroze. Thus, the work not only rehabilitates the didactic value of the Soviet children's song, but also offers specific tools for teachers aimed at socializing students and indirectly improving their academic performance through strengthening their peer relationship.

Keywords: Soviet children's song, socialization, academic achievement, friendship, emotional intellect, intonation and rhythm

For citation: Kozlova, A.A. & Farhutdinova, S.G. (2025) The meaning of the soviet children's song about friendship as a tool for forming schoolchildren's academic achievement: semantics of children's songs. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 37–46. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/5

В современном мире межличностные отношения между детьми претерпели значительные изменения под влиянием технического прогресса. Развитие цифровых технологий, социальных сетей и онлайн-игр привело к тому, что дети всё чаще взаимодействуют виртуально, а не в реальной жизни. Это создаёт новые вызовы для их социализации, так как живое общение, эмоциональный контакт и навыки взаимодействия в группе остаются важнейшими аспектами развития личности. Несмотря на эти изменения, общение со сверстниками продолжает играть ключевую роль в процессе социализации детей школьного возраста.

В рамках исследования проведён семантический анализ музыкальных текстов предлагаемых песен с точки зрения выявления позитивного влияния на отношения в классе согласно рассмотренным зарубежным исследованиям (Л. Галлардо, К. Вентцель, Л. Джейкобсон и др.).

Как замечает в своей статье А.В. Невзорова, исследования показывают, что успешная интеграция ребёнка в общение со сверстниками является предпосылкой его хорошей академической успеваемости [3].

К такому же выводу приходит и ряд зарубежных исследователей. Так, в книге «*Handbook of Motivation at School*» в главе «*Peers and Motivation*» авторы утверждают: «Настоящее исследование показало, что вовлечённость в учебу является важным показателем учебной мотивации и ключевым из факторов, предопределяющих академические достижения учащихся».

Авторы статьи «*How peer relationships affect academic achievement among junior high school students: The chain mediating roles of learning motivation and learning engagement*» упоминают целый ряд исследований, в которых рассматривалась взаимосвязь общения и успеваемости в школе: «Предыдущие исследования неизменно демонстрировали положительное влияние отношений со сверстниками на академическую успеваемость. В нескольких из них изучалось положительное влияние отношений со сверстниками на общую академическую успеваемость [6]. Например, К. Вентцель отметил, что поддержка сверстников в выполнении домашней работы положительно связана с академической успеваемостью [7]. Л. Джейкобсоном и К. Бердсалом было

обнаружено, что положительное влияние сверстников в средней школе предсказывает более высокие академические достижения [5]. В ходе лонгитюдного исследования Л. Галлардо и др. было выявлено положительное влияние отношений со сверстниками на успеваемость подростков среднего возраста [4]. Кроме того, в ходе исследования было изучено положительное влияние взаимоотношений со сверстниками на академическую успеваемость по конкретным предметам.

Таким образом, очевиден вывод о том, что отношения между детьми в школьном классе напрямую коррелируют с академической успеваемостью каждого отдельного ученика. Можно сказать, что отношения со сверстниками, как один из элементов социализации являются условием успешного обучения. Социализация – это усвоение культурного опыта общества, в котором живёт индивид, без неё невозможно и усвоить знания, накопленные этим обществом. В результате социализации индивид становится личностью, для человеческой психики это долгий трудоёмкий процесс, а наша исследовательская задача – найти методы обучения и воспитания, применение которых поспособствует этому становлению.

Л.П. Лабинцева [8] в своей статье говорит о так называемом синкретическом воспитании, подразумевая под ним воспитательный подход, в котором гармонично сочетаются физиология и психология объекта воспитания. Музыка, по словам исследователей, влияет в равной степени на физическое, психическое и умственное здоровье воспринимающего её, в этом можно усмотреть проявление концепции «тринитарной гармонии личности». Семантика цифры 3 в разные эпохи обретала различные трактовки: от Святой Троицы эпохи Ренессанса до культурного синкретизма «наука-религия-искусство», претерпевшего в ходе исторического процесса множество преобразований, но остающегося актуальным по сей день. Именно через науку, религию и искусство человек, приходит, соответственно, к физическому, духовному и умственному своему становлению.

Что касается практического аспекта, Л.П. Лабинцева в большей степени говорит об использовании музыки в качестве «фона» на занятиях по другим предметам. Такой приём, по мнению автора, способен качественно повлиять на усвояемость учебного материала детьми (особенно младшего школьного возраста). Возможно это, по мнению автора, благодаря принципу фасцинации (от англ. *fascination* – очарование), который способствует формированию позитивного отношения ребенка к окружающей действительности, а следовательно, к предмету и педагогу, к сверстникам и самому себе. Музыка помогает ребёнку «включиться» в образовательный процесс здесь и сейчас, нивелирует влияние потенциально отвлекающих факторов, улучшает концентрацию внимания на выполнении учебных задач.

Таким образом, мы можем говорить о влиянии использования музыки в учебном процессе на академическую успеваемость учащихся.

Одним из наиболее эффективных инструментов построения хороших отношений между детьми в коллективе класса является вовлечение их в совместную деятельность. Совместная деятельность создаёт условия для взаимодействия, способствует развитию чувства общности и укрепляет социальные связи. В данном контексте мы рассматриваем совместное исполнение советских песен о дружбе как форму коллективной деятельности в классе

музыки, которая может стать инструментом улучшения отношений между детьми начальных классов.

Совместное исполнение песен о дружбе способствует формированию чувств единства и сплочённости в детском коллективе. Так как творческая деятельность вызывает у учащихся эмоциональный отклик, такой воспитательный инструмент будет более эффективным относительно простой беседы, ведь эмоционально значимое лучше запоминается. Такой вид совместной деятельности будет полезен не только для коллектива в целом, но и для каждого ученика в частности: кому-то совместное пение с одноклассниками поможет преодолеть стеснение, кого-то научит слушать других. Таким образом, отношения в школьном коллективе уравниваются, а песня, исполненная должным образом, после многочисленных репетиций становится символом результата совместного труда ребят над их взаимоотношениями.

Также пение создаёт радостную и позитивную атмосферу, способствующую снижению тревожности и стресса. Это особенно важно для детей начальных классов, которые ещё только адаптируются к школьной жизни.

Проанализируем текстовую составляющую предлагаемых нами к исполнению с классом песен. Для удобства мы собрали краткие сведения о них в табл. 1.

Таблица 1. Песни о дружбе
Table 1. Songs about friendship

Название	Автор музыки	Автор текста	Год	Откуда	Цитата о дружбе
«Вместе весело шагать по просторам»	В. Шаинский	М. Матусовский	1978	Телепередача «Утренняя звезда»	«Вместе весело шагать по просторам, И, конечно, припевать лучше хором»
«Дружба крепкая не сломается»	Б. Савельев	М. Пляцковский	1975	М/ф «Тимка и Димка»	«Дружба крепкая не сломается, Не расклеится от дождей и вьюг. Друг в беде не бросит, лишнего не спросит, Вот что значит настоящий, верный друг!»
«Прекрасное далёко»	Е. Крылатов	Ю. Энтин	1985	Х/ф «Гостя из будущего»	«Я клянусь, что стану чище и добрее, И в беде не брошу друга никогда»
«Дорога добра»	М. Минков	Ю. Энтин	1983	Х/ф «Маленький Мук»	«Но если с другом худо, Не уповай на чудо... Спеши к нему, всегда иди Дорогою добра!»
«Если с другом вышел в путь»	В. Шаинский	М. Танич	1976	Х/ф «Денискины рассказы»	«Если с другом вышел в путь, Веселей дорога. Без друзей меня чуть-чуть, А с друзьями много!»
«Улыбка»	В. Шаинский	М. Пляцковский	1974	М/ф «Крошка Енот»	«Ну а дружба начинается с улыбки»
«Песенка друзей»	Г. Гладков	Ю. Энтин	1969	М/ф «Бременские музыканты»	«Ничего на свете лучше нету, Чем бродить друзьям по белу свету»
«Песня о дружбе»	Г. Гладков	Ю. Энтин	1967	М/ф «Четверо с одного двора»	«Всё с друзьями пополам Поделить мы рады. Только ссориться друзьям Никогда не надо!»

Предлагаемые тексты взяты из советских мультфильмов, фильмов и телепередач, датированных 1967–1985 гг.

Несмотря на то, что основной тематикой выбранных песен являются дружба, верность, взаимовыручка, тематика некоторых песен более широкая.

Так, в песне «Прекрасное далёко» автор Е. Крылатов поднимает тему человеческого выбора и власти над своей судьбой («А сегодня что для завтра сделал я?»); в песне «Дорога добра» М. Минков говорит о необходимости развивать в себе качества доброты («всегда иди дорогою добра»), способности противостоять невзгодам («забуди свою заботы, падения и взлёты») и соблазнам («ты прочь гони соблазны»); в песне «Улыбка» В. Шаинский говорит о важности дружелюбного отношения к окружающим («Поделись улыбкою своей, и она к тебе не раз ещё вернётся»).

Тем не менее в каждой из анализируемых песен тема дружбы так или иначе поднимается, даже если не является основной.

У ребёнка младшего школьного возраста формируется понимание того, что:

- дружба является необходимым условием для выбора правильного жизненного пути («В прекрасное далёко я начинаю путь», «Наше счастье жить такой судьбою»);
- взаимопомощь является неотъемлемой частью дружбы («В полдень или в полночь друг придёт на помощь», «И в беде не брошу друга никогда»; «И если с другом худо, не уповай на чудо, спеши к нему...»; «Друг в беде не бросит»);
- друг всегда готов поделиться, разделить радость и горе («Всё с друзьями пополам поделить мы рады»);
- с другом весело («Вместе весело шагать по просторам», «Ничего на свете лучше нету, чем бродить друзьям по белу свету»; «Если с другом вышел в путь, веселей дорога»).

Для достижения воспитательной цели авторы песен широко используют различные стилистические и синтаксические средства языка (табл. 2).

Таблица 2. Анализ текстов песен

Table 2. Analysis of song lyrics

Метафоры	«Нам счастливую тропинку выбрать надобно» «Сонный лес простится с тишиной и захлопает в зеленые ладоши!» «Дружба крепкая не сломается, не расклеится от дождей и вьюг»
Олицетворение	«радуга проснётся» «запляшут облака»
Сравнения	«Слышу голос, и манящая дорога Кружит голову, как в детстве карусель»
Гиперболы	«На медведя я, друзья, Выйду без испуга, Если с другом буду я, А медведь без друга!»
Фразеологизмы	«Не разлить водой»
Стилистические повторы	«По просторам, по просторам!» «Без друзей меня чуть-чуть!»
Каламбур	«Нам любые дороги дороги»
Синтаксический параллелизм	«Раз березка, два березка – будет рощица! Раз дочечка, два дочечка – будет лесенка! Раз словечко, два словечко – будет песенка!» «Дружит с солнцем ветерок, А роса – с травой. Дружит с бабочкой цветок, Дружим мы с тобою»

Повелительное наклонение	« <i>Всегда иди дорогой добра</i> » « <i>Не хнычь, когда судьба себя ведёт не как сестра</i> »
Обращение	« <i>Иди, мой друг</i> »
Восклицательные предложения	« <i>И конечно, припевать лучше хором, Лучше хором, лучше хором!</i> » « <i>Там, где трудно одному, Справлюсь вместе с вами! Где чего-то не пойму, Разберём с друзьями!</i> »
Анафоры (единоначатие)	« <i>Что мне снег, что мне зной, Что мне дождик проливной</i> »
Риторические вопросы	«...какой иди дорогой? Куда по свету белому отправиться с утра?»

В результате анализа текстов предлагаемых песен нами были выделены слова-символы. Они служат инструментом развития образного мышления маленьких слушателей, связывают понятие «дружба» с определёнными образами.

Часто встречающиеся в рассмотренных текстах слова и понятия, связанные с природой и погодными условиями, символизируют трудности, невзгоды или, напротив, светлые и радостные события. Такое сопоставление природы с человеческим настроением играет большую роль при формировании эмоционального интеллекта младшего школьника. Эмоциональный интеллект является одним из качеств зрелой психики, звеном в цепочке аспектов успешной социализации. Не зря популярным инструментом его развития на ранних этапах формирования слушательской компетенции детей являются задания на так называемое «рисование музыки», когда им необходимо изобразить на бумаге настроение услышанной музыки. Так, часто можно видеть, что минор дети изображают, как дождливое небо, а радость – как радугу и солнышко. Также известны приёмы изображения музыкального настроения с помощью цвета, формы, линии. В общем данная методика широко распространена под названием «рисую музыку, слушаю картины». Методических разработок по теме очень много в сети Интернет.

Также можно отметить, что одним из ключевых символов в текстах песен является символ дороги, который олицетворяет судьбу и влияние человеческого выбора на неё. В связи с этим авторы часто используют так называемые «глаголы движения»: *иди, шагать, спеши, выйти в путь* и т.д.

Не случайно то, что ритмически все композиции имеют маршевую структуру. Слово *«marche»* в переводе с французского буквально означает «ходьба». Для марша характерны следующие черты: четкий ритмический рисунок, простая и ясная форма, бодрый, энергичный характер, использование фанфарных интонаций. Исторически марш связан с военной музыкой, где он использовался для синхронизации движения войск, однако со временем жанр вышел за рамки сугубо военного применения и стал использоваться в самых разных контекстах, включая детские песни.

Маршевые ритм и интонации создают ощущение сплоченности, заряжают бодростью и оптимизмом, как совместное шествие, описываемое Д.В. Кабалевским в книге «Про трёх китов и многое другое». Здесь автор, описывая шествия спортсменов, военных и военного оркестра, детей-дошкольников, играющих в «первомайский» парад, подчёркивает многообразие ситуаций и

настроений, создаваемых таким жанром музыки, как марш. Далее Д.В. Кабалевский пишет: «С маршами – бодрыми походными, веселыми и праздничными, а порой, увы, печальными, траурными – связаны многие, очень многие события в жизни каждого человека, в жизни огромных масс людей» [2]. Тем самым автор подчёркивает значимость маршевого ритма для восприятия определённого музыкального смысла и настроения написанных в этом жанре произведений.

Марш как совместное шествие, приуроченное к какому-либо общезначимому событию, служит как бы двигательным выражением внутренней, эмоциональной сплочённости шествующих. Выше мы упоминали о словах-символах, среди которых обнаруживаются «глаголы движения»: *идти, шагать* и пр. применительно к жизненному пути. Семантически маршевый ритм выступает проводником смысла, заложенного в этих словах: по жизненному пути мы шагаем в ногу с товарищами, мы преодолеем все преграды, ведь вместе мы сильнее, чем по отдельности.

О роли интонации и ритма в восприятии композиции Б.В. Асафьев пишет: «ритм и интонация являются главными проводниками музыкальной выразительности и убедительности. Если данные оба стимула экспрессии действуют не случайно, не механически, а это бывает, когда интонации и ритмы соответствуют содержанию идей и настроенности чувств господствующих слоев народа, то восприятие в свою очередь становится естественным, незаторможенным: музыка слышится как правдивая „речь“. Когда к тому же и ритмы и интонации общезначимы, усвоены, слуху не приходится преодолевать непривычные впечатления. В каждую эпоху, иногда в чередовании ряда поколений, обнаруживается очень небольшое количество основных интонаций, на которых и создается сложный комплекс музыкально-творческих явлений» [1]. Автор, таким образом, заявляет, что ритм и интонация, созвучные эпохе и культуре, являются основными элементами музыкальной выразительности, определяющей, в свою очередь, степень эмоционального воздействия на слушателя. Знакомый и понятный ребёнку маршевый ритм, таким образом, представляет собой легко усвояемый элемент смыслового содержания произведения, о котором говорит Б.В. Асафьев.

Э. Жак-Далькроз предложил совершенно новаторский для своего времени подход к формированию чувства ритма у учащихся. Он утверждал, что природа ритмического чувства связана с движением [9]. В его системе музыкально-ритмического воспитания такие движения, как ходьба, прыжки, хлопki, внедрялись в процесс обучения как первоначальные, простейшие элементы двигательного выражения ритма. В дальнейшем методики Далькроза в области формирования «мышечного чувства ритма» получили широкое применение, обросли прочным теоретическим каркасом, наполненным множеством практических приёмов, используемых по сей день.

Таким образом, мы выявили смысловое и стилистическое единство предлагаемых композиций. Как раз оно (единство формы и содержания) играет, как мы выяснили, согласно исследованию Б.В. Асафьева, большую роль в восприятии произведения. Для ребёнка, не обладающего ещё обширным слушательским опытом, важна простота музыкальной формы, через которую передаётся содержание.

Детям младшего школьного возраста чрезвычайно важна смена деятельности на уроке. Проведение физкультминутки – один из простейших приёмов организации отдыха учащихся между этапами урока. Удобство такого приёма заключается в бесконечной вариативности его музыкально-двигательного наполнения. Педагог может внедрить в физкультминутку одну из композиций, разобранных нами в данной статье, предложив детям промаршировать в соответствующем ритме и пропеть её фрагмент. Такое задание в силу интонационной стройности маршевого ритма и простоты его восприятия послужит (согласно упомянутой выше методике Э. Жак-Далькроза) первым шагом к знакомству учащихся с более сложной интонационно-ритмической музыкальной формой, подготовит их к дальнейшему познанию музыкального движения.

Движение и жест являются одновременно формой выражения музыкального переживания и способом организации этого выражения. Иными словами, они могут проявляться осознанно или бессознательно. Задача учителя в рамках физкультминутки направить движения детей так, чтобы они соответствовали звучащей музыке, поощрить в учащихся искренность и раскрепощённость, позволить им самим прочувствовать согласованность музыкальной и двигательной составляющих процесса. В широком смысле благодаря такой музыкально-двигательной активности дети учатся навыку саморефлексии – наблюдению, осознанию и выражению своих собственных чувств.

Так же, как смена деятельности, для ребёнка важно ощущение постоянства и предсказуемости жизненных ситуаций. Внедрение физкультминуток на постоянной основе помогает сформировать определённую рутину урока, привычку учащихся участвовать в однотипной деятельности вне зависимости от смены тематики урока или методики его проведения. Таким образом, учитель оставляет у класса ощущение постоянства, предотвращая потенциальные стрессовые моменты, связанные с необычным для учащихся опытом, и обеспечивает себе свободу педагогического творчества.

Проанализировав семантическую и музыкальную составляющие предлагаемых нами к изучению песен, мы отмечаем их стилистическое и смысловое единство.

Таким образом, можно сделать вывод о дидактической ценности советской детской песни в целом и в частности о состоятельности советской детской песни о дружбе в качестве инструмента улучшения отношений между детьми в классе. Внедрение рассмотренных нами композиций в учебный процесс по музыке поможет учащимся социализироваться через совместную учебную деятельность, а сплочение коллектива, этой совместной деятельностью инициированное, положительно повлияет на академическую успеваемость детей.

Нам видится большой потенциал в продолжении исследования детской песни советской эпохи не только как инструмента улучшения отношений в школьном коллективе в узко-прикладном, но и как инструмента воспитания в более широком смысле.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. С. 260.
2. Кабалевский Д.Б. Про трех китов и многое другое. М. : Детская литература, 1976. 224 с.

3. Невзорова А.В. Влияние межличностных отношений на образовательные результаты младших школьников // Проблемы современного педагогического образования. 2021. № 71-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-mezhlichnostnyh-otnosheniy-na-obrazovatelnye-rezultaty-mladshih-shkolnikov> (дата обращения: 17.03.2025).

4. Gallardo L.O., Barrasa A., Fabricio G. Positive peer relationships and academic achievement across early and mid-adolescence // Social Behav Personality: An Int J. 2016. Vol. 44, № 10. P. 1637–1648. doi: 10.2224/sbp.2016.44.10.1637

5. Jacobson L.T., Burdsal C.A. Academic Performance in Middle School: Friendship Influences // Global Journal of Community Psychology Practice. 2012. Vol. 2, № 3. URL: <https://journals.ku.edu/gjcpp/article/view/20901> (accessed: 09.06.2025).

6. Ma D. Research on the relationship between parent-child relationship, peer relationship and academic performance of junior high school students [Unpublished manuscript]. Qufu Normal University, China, 2020.

7. Wentzel K.R. Peer relationships, motivation, and academic achievement at school // Handbook of competence and motivation: theory and application / eds A.J. Elliot, C.S. Dweck, D.S. Yeager. The Guilford, 2017. P. 586–603.

8. Лабинцева Л.П. Потенциал музыкального искусства в воспитании детей // Отечественная и зарубежная педагогика. 2018. № 1 (46). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potentsial-muzykal'nogo-iskusstva-v-vozpitanii-detey> (дата обращения: 09.06.2025).

9. Ефремова Н.И. Ритмика Э. Жак-Далькроза: вчера, сегодня, завтра // Вестник ЧГАКИ. 2013. № 1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritmika-e-zhak-dalkroza-vchera-segodnya-zavtra> (дата обращения: 09.06.2025).

References

1. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as Process]. Leningrad: Muzyka.

2. Kabalevskiy, D.B. (1976) *Pro trekh kitov i mnogoe drugoe* [About Three Whales and Much More]. Moscow: Detskaya literatura.

3. Nevzorova, A.V. (2021) Vliyanie mezlichnostnykh otnosheniy na obrazovatel'nye rezul'taty mladshikh shkol'nikov [The Influence of Interpersonal Relationships on Educational Outcomes of Primary School Students]. *Problemy sovremennoogo pedagogicheskogo obrazovaniya*. 71-2. pp. 254–257.

4. Gallardo, L.O., Barrasa, A. & Fabricio, G. (2016) Positive peer relationships and academic achievement across early and mid-adolescence. *Social Behavior and Personality: An International Journal*. 44(10). pp. 1637–1648. doi: 10.2224/sbp.2016.44.10.1637

5. Jacobson, L.T. & Burdsal, C.A. (2012) Academic Performance in Middle School: Friendship Influences. *Global Journal of Community Psychology Practice*. 2(3). [Online] Available from: <https://journals.ku.edu/gjcpp/article/view/20901> (Accessed: 9th June 2025)

6. Ma, D. (2020) *Research on the relationship between parent-child relationship, peer relationship and academic performance of junior high school students* [Unpublished manuscript]. Qufu Normal University, China.

7. Wentzel, K.R. (2017) Peer relationships, motivation, and academic achievement at school. In: Elliot, A.J., Dweck, C.S. & Yeager, D.S. (eds) *Handbook of Competence and Motivation: Theory and Application*. New York: The Guilford Press. pp. 586–603.

8. Labintseva, L.P. (2018) Potentsial muzykal'nogo iskusstva v vozpitanii detey [The Potential of Musical Art in Child Uphringing]. *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika*. 1(46). pp. 32–43.

9. Efremova, N.I. (2013) Ritmika E. Zhak-Dal'kroza: vchera, segodnya, zavtra [The Rhythmic Method of E. Jaques-Dalcroze: Yesterday, Today, Tomorrow]. *Vestnik ChGAKI*. 1(33). pp. 109–114.

Сведения об авторах:

Козлова А.А. – магистрант группы 4422 Нижневартковского государственного университета. E-mail anne_kozlova_0103@mail.ru

Фархутдинова С.Г. – кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования Нижневартковского государственного университета.

E-mail: svel10.71@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kozlova A.A. – Nizhnevartovsk State University. E-mail: anne_kozlova_0103@mail.ru

Farkhutdinova S.G. – Nizhnevartovsk State University. E-mail: sve10.71@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.06.2025;
одобрена после рецензирования 16.10.2025; принята к публикации 27.10.2025.*

*The article was submitted 30.06.2025;
approved after reviewing 16.10.2025; accepted for publication 27.10.2025.*

Научная статья

УДК 78.01+781.1

doi: 10.17223/22220836/60/6

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ «ЭФФЕКТ БАБОЧКИ» И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ В. НАБОКОВА («ДРУГИЕ БЕРЕГА»)

Нина Павловна Коляденко

*Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, Россия,
nk42-68@mail.ru*

Аннотация. В статье на примере автобиографического романа «Другие берега» В. Набокова рассматривается синергетический принцип «малых резонансных воздействий» («эффект бабочки» Э. Лоренца). Показано, что многократно появляющиеся в книге образы бабочек служат основой для «тотального воспоминания» и духовного обновления героя, оказавшегося в изгнании. Делается вывод, что синергетический эффект эфемерных мотыльков оказывает мощное воздействие на автора, способствуя его духовному воскресению на «других берегах».

Ключевые слова: синергетический эффект бабочки, автобиографический роман, «Другие берега», визуальное мышление, неакустическая музыкальность

Для цитирования: Коляденко Н.П. Синергетический «эффект бабочки» и музыкальность в автобиографической прозе В. Набокова («Другие берега») // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 47–54. doi: 10.17223/22220836/60/6

Original article

THE SYNERGETIC “BUTTERFLY EFFECT” AND MUSICALITY IN V. NABOKOV’S AUTOBIOGRAPHICAL PROSE (“OTHER SHORES”)

Nina P. Kolyadenko

*Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russian Federation,
nk42-68@mail.ru*

Abstract. The article examines the remaining undisclosed aspect of studying the role of butterflies in V. Nabokov’s autobiographical prose. The synergetic principle of “small resonant effects” that cause strong consequences, figuratively called the “butterfly effect” by E. Lorenz, is described using the example of the novel “Other Shores”. It is shown that the images of colorful moths that repeatedly appear on the pages of the book serve as the basis for the “total memory” and spiritual renewal of the hero who found himself in exile.

It is noted that the key to understanding the process of personality rebirth is the compositional and dramatic principles of the novel. The novel’s composition is formed by a spatial model of the time of memories, in which time turns into a circle, a “colored ball” or a plane on which the author weaves patterns of Mnemosyne (the goddess of memory). It is pointed out that Nabokov’s inherent visual thinking synesthetically intersects with non-acoustic musicality, forming an intersensory metaphor of “musical space”. The repeating patterns on the “magic carpet of memories”, woven from images of butterflies, are interpreted in the article as verbal leitmotifs. The unique ability of butterflies to mimic and metamorphose is considered from the point of view of a spiral dramatic development that

implements the triad stages of the author's life in the pulsation of the idea of memory. The author emphasizes the identification of the sophisticated beauty of butterflies with the mystery of artistic creation, which connects visual and non-acoustic-musical, space and time. It is concluded that the synergetic effect of fleeting and ephemeral flying creatures in the life of the novel's autobiographical hero allows us to reveal a powerful influence that turned the beauty of the patterns on their wings into a miracle of art and contributed to the spiritual rebirth of the author on "other shores."

Keywords: synergetics, butterfly effect, autobiographical novel, "Other Shores", visual thinking, nonacoustic musicality

For citation: Kolyadenko, N.P. (2025) The synergetic "butterfly effect" and musicality in V. Nabokov's autobiographical prose ("Other Shores"). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 47–54. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/6

Глубокая, граничащая с поклонением, любовь к бабочкам была удивительным свойством натуры Владимира Набокова. Писатель признавался, что для него высшее наслаждение – это «любой уголок земли, где я хочу быть в обществе бабочек и кормовых их растений... Это – блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению» [1. С. 102]. Известно, что В. Набоков не только был страстным собирателем бабочек, обладателем богатой коллекции, но и ученым-энтомологом, открывшим и описавшим новые виды, названные в его честь. И его литературное творчество тесно переплетено с образами «крылатых сокровищ»: он более 570 раз упоминал о них в своих произведениях, многие из которых сопровождал своими изображениями их изысканных разновидностей.

Зарубежными и российскими исследователями многосторонне раскрыта роль бабочек в жизни и творчестве В. Набокова (некоторые аспекты будут упомянуты в предлагаемой статье). Между тем, как полагаем, остался неосвещенным один ракурс, относящийся к актуализирующейся в современной науке синергетической проблематике и, что знаменательно, косвенно связанный с жизнью этих эфемерных созданий. В синергетике наряду с другими пришедшими из термодинамики понятиями (нелинейное развитие, креативный динамический хаос, параметры порядка, странные аттракторы) существует положение о роли в развитии открытых систем *малых резонансных воздействий*. Слабые, резонирующие с системой воздействия могут вызвать непредсказуемые сильные реакции. Такой синергетический принцип получил образное название, предложенное Э. Лоренцем, – «*эффект бабочки*»: «бабочка, взмахивающая крыльями в Айове, может вызвать лавину эффектов, которые могут достигнуть высшей точки в дождливый день в Индонезии».

В романе В. Набокова «Другие берега» описано одно из внешних проявлений эффекта бабочки – парадоксальная связь географических местностей и временных эпох, в которых довелось жить автору. Сидящий на персидской сирени у веранды дачи под Петербургом «великолепный бледно-желтый махаон», увиденный шестилетним автором романа, пойманный и «запертый в шкаф», наутро «с мощным шорохом» вылетел в растворенное окно и, «ныряя и рея»..., «превратившись в золотую точку», все продолжал лететь сначала на Восток, затем на Север, ...«через Аляску на Доусон», где, «наконец, после сорокалетней погони», ...был достигнут и пойман автором «на ярко-желтом одуванчике высоко над Боулдером», в Колорадо [1. С. 88–89].

Однако полумистический образ махаона, объединяющий места и этапы жизни автора, в этом эпизоде не реализует основную направленность эффекта Лоренца – инициирование на основе малых резонансных воздействий сильных реакций. Как мы будем стремиться показать, синергетическая роль эффекта бабочки в романе Набокова проявляется значительно глубже и концептуальнее.

Необходимо подчеркнуть, что хотя роман «Другие берега» относится к автобиографической прозе, исследователи-набоковеды признают, что в нем нарушаются признаки автобиографических и мемуарных жанров. Его «нарративная стратегия – открытая формальная структура, пренебрежение жестким порядком нарратива, отказ от готовых повествовательных матриц» [2]. В большей степени роман обнаруживает присутствие философско-художественных компонентов: «Другие берега» принадлежат эссеистской прозе, отмеченной, как правило, повышенной философской нагрузкой и избегающей будь то хроникальных, или „квазибеллетристических“ тривиальностей» (А.С. Мулярчик, цит. по: [3]). Поэтому воспоминание о своей жизни на «тех» (в России) и «других» берегах (в изгнании, где 18-летний автор вынужден был оказаться после Октябрьской революции) не становится привычным для эмигрантов ностальгическим мотивом. Как пронизательно отмечает Б. Аверин, в «Других берегах» воплощается связанное с «метафизикой изгнания» и «блаженством духовного одиночества» «тотальное воспоминание», понимаемое как «духовный акт воскресения личности» [4. С. 163]. В таком случае процесс воспоминания «представляет собой не движение назад, а движение вперед, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя» [4. С. 159]. Смысл такого тотального воспоминания – «воссоединение с прошлым, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни», т.е. «залог новой жизни «на других берегах» [4. С. 162].

Проследить же движение автора к новой жизни в процессе «тотального воспоминания» позволяет столь значимый для него образ бабочек, регулярно появляющийся на страницах романа. «Шелковисто-багряная, с павлиньими глазками крыльев ванесса», пойманная еще до рождения автора [1. С. 52], «ярко-малиновый атлас ночниц» [1. С. 99], «восхитительно-бархатистый лиловато-серый бражник» [1. С. 115], «полупрозрачные, глянцевиные крылья диких „черных“ аполлонов» [1. С. 153], «большие бархатистые бабочки с палевой каймой – траурницы» [1. С. 158] – каждая из бабочек сопровождает отдельные этапы жизни автора. В бабочках Набоков как философ, а не как ученый-энтомолог видел присущие им качества, издавна замеченные в древних мифологиях. Красота и хрупкость летающих созданий таинственно сочетается с воплощенной в их жизненном цикле идеей трансформаций и метаморфоз. Превращение гусеницы в бабочку дает зримый пример качественного обновления жизни и движения вперед.

Показательно, что О. Новгородова, акцентируя в рассказе В. Набокова «Рождество» сюжетную схему «трагедия – смерть – бабочка – изменение героя», рассматривает с данной точки зрения возрождение как изменение внутреннего мира героя, потерявшего любимого сына, в тот момент, когда на его глазах происходит чудо превращения черной куколки в громадную бабочку индийского шелкопряда. Такое воскрешение к жизни, вслед за К. Юнгом, она обозначает как проявление «архетипа возрождения», в котором «присутству-

ет элемент изменения, трансформации или трансмутации», ведущий к улучшению, усовершенствованию [5]. Известно, что у древних греков Психея (богиня души, дыхания, сравнимого с дуновением, вздохом, взмахом крыльев) изображалась на памятниках изобразительного искусства в виде бабочки, вылетающей из погребального костра. В то же время бабочка является не только символом души, но и символом бессмертия: цикла превращений жизни (гусеница) в смерть (темная куколка) – и возрождения (полет бабочки как обновление души).

Возвращаясь к обозначенному в статье синергетическому эффекту малых резонансных воздействий, можно заметить, что в «Других берегах» воплощается своеобразный вариант схемы «жизнь – смерть – возрождение героя». Жизнь как утраченный рай детства сменяется отчаянием изгнания как олицетворением смерти души, а затем – движением к возрождению личности, опирающемся на «тотальное воспоминание». Процесс же смены этих этапов отмечен появлением описаний чуда и блаженства от встречи с неуловимыми мотыльками, своим малым резонансным воздействием постепенно оживляющими душу и ведущими к изменению внутреннего мира автора.

Каким образом происходит синергетическое возрождение личности автора и в чем оно проявляется, можно предположить, обратившись к композиционно-драматургическим особенностям романа «Другие берега».

Своеобразным ключом к пониманию процесса изменения внутреннего мира личности автора является восприятие им соотношения *пространства и времени* пережитых событий. Мимолетность жизни крылатых созданий приводит автора к неверию в эфемерность «дьявольского времени» и стремлению превратить его в «божественное пространство», «волшебный ковер которого он научился складывать» [1. С. 102]. Писатель создает свою модель времени воспоминаний: «безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» [1. С. 10], «цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни» [1. С. 187]. Круговое, а не линейно-последовательное восприятие времени своей жизни служит способом обретения себя и «собираания» своей личности. Для Набокова «характерен прием специализации времени, стремление „приручить“ время, транспонировав его необратимое движение на плоскость, в которой действует пространственная логика» [2]. Такое пространственное восприятие времени реализуется в романе посредством указанного исследователем «механизма волшебного фонаря, оптический эффект которого имитирует движение при смене неподвижных картин». «Прошлое – это зрительно очерченная территория памяти, составленная из плоских картинок, ...они накладываются друг на друга» [2].

Круг, шар, плоскость, территория – эти пространственные понятия выводят на важнейшую особенность мышления писателя, обусловившую композиционную структуру книги. Говоря о композиции романа, Набоков постоянно отмечает, что, «создавая волшебный ковер воспоминаний, он накладывает друг на друга „узоры“ памяти», «создает плетение узоров», складывает «визуальные узоры Мнемозины» (богини памяти) [1. С. 184]. Узоры как элементы оптического восприятия указывают на такую его особенность, как «*визуальное мышление*». Не случайно в этом плане стремление открывать все новые разновидности бабочек, обнаруживающих необычные сочетания зрительных конфигураций. Бабочки были для Набокова эталоном совершенства

красоты и симметрии. (Известно, что он разработал свою уникальную систему изучения узоров на крыльях бабочек, настолько сложную и трудоемкую, что до сих пор никому не удалось ее освоить). Поэтому «плетение узоров Мнемозины» сопровождается появлением упоминаний о восхитительной гармонии красок и линий на крыльях мотыльков.

Следует подчеркнуть, что в «Других берегах» помещена хрестоматийная для теории синестезии (межчувственных ассоциаций) «Исповедь синестета» [1. С. 22–23], в которой Набоков демонстрирует весь блеск и всю тонкость своего зрительного восприятия, описывая звучание букв словесного языка, «сопряжения звуковых узоров со зрительными» [1. С. 60]. Между тем, именно синестетическая способность писателя открывает еще одну особенность его мышления, оказавшую неоспоримое влияние на драматургию «Других берегов», – его *музыкальность*. Несмотря на то, что, по признанию автора, в отличие от его матери, для которой «музыкальные ноты были как желтые, красные, лиловые стеклышки», а в нем они «не возбуждали никаких хроматизмов [1. С. 23], – цветной слух Набокова выражался в создании на страницах книги синестетических метафор, в которых визуальные образы сплетались со звуками природы и окружающего мира: «густо-лиловые ребра роскошных малиновых туч» он описывает как «некое ликование с заменой кликов гулками красками» [1. С. 155], пишет о «веселом звуке детства под стать солнечной и соленой ноте свистка» [1. С. 17], указывает, что «иволги в зелени издают свой золотой, торопливый, четырехзвучный крик» [1. С. 56].

Но не только звуко-зрительные сопоставления сближают визуальное мышление Набокова с музыкальным. Как полагаем, эта связь проявляется на более глобальном уровне. Говоря о музыкальности в тексте «Других берегов», нельзя не признать, что он не стремился ни к «словесной инструментовке», ни к имитации вербальными средствами музыкальных форм и жанров, как другие писатели. Ведь по сравнению с живописью академическая музыка, по его собственному признанию, не вызвала в нем сильного отклика. При этом следует согласиться с утверждением, что «музыка в творчестве Набокова есть универсальное означающее, где означаемое – бытие во всем его многообразии, в сложных переходах и превращениях его бесчисленных форм [6. С. 42].

Проявление универсального характера музыки в книге писателя видится в том, что музыкальность предстает как *неакустический*, «умопостигаемый» феномен, способный выразить смыслы, не выразимые языком предметных искусств, запечатлеть их глубинный общий информационный код. О такой функции музыки говорил в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» Кречмар: «Возможно, что таково сокровенное желание музыки – быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а, если б то было мыслимо, -- воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной» [7. С. 60]. Думается, такую музыкальность имеет в виду и Набоков. Он пишет в Предисловии к роману, что «его память была настроена не на английский обстоятельный лад, а на музыкально-недоговоренный русский» [1. С. 8]. Писатель, увлекавшийся наряду с энтомологией и шахматной игрой, писал, что «для сочинения шахматных задач нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математическо-поэтическому виду» [1. С. 194]. Описание шахматных фигур у него ассоциируется с беспредметными музыкальными

образами: «движение в тумане», «маневр привидений, быстрая пантомима, и в ней участвовали не резные фигуры, а бесплотные силовые единицы, которые, вибрируя, входили в оригинальные столкновения и союзы» [1. С. 194].

Упомянутый Набоковым «музыкально-недоговоренный», «музыкально-математический» опыт, в котором сопрягаются звучащие и зрительные образы, слышимое и видимое, косвенно реализует «умопостигаемость» музыки как пифагорейскую гармонию сфер. Событийное время воспоминаний превращается в плоскость, территорию памяти. В композиционном плане присущая музыке процессуальность воспринимается как глобальная синестезия «музыкальное пространство» («Время превращается в пространство с помощью музыки», – как гласит надпись на одной из дверей магического театра в «Степном волке» Г. Гессе).

При этом внутри «божественного пространства» воспоминаний в «Других берегах» действуют драматургические принципы, реализующие движение и перекомпоновку жизненных событий. Основной целью книги Набоков назвал стремление отыскать в прошлом неоднозначные очертания, а именно: «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» [1. С. 7]. «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие... тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» [1. С. 17]. Сплетает же он эти тематические узоры на волшебном ковре памяти, «стремясь не нарушить чистый ритм Мнемозины» [1. С. 209]. Как указывает писатель, «я с удовлетворением отмечаю важное достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисшие там и сям по всей черновой партитуре былого» [1. С. 129–130].

Вместе с тем богиня памяти, управляя процессом воспоминания, создает в чередовании тайных тематических узоров не их механическое повторение, а вскрывает глубинные метаморфозы основной мелодии. Ведь неслучайно автор упоминает, что внутри круга или стеклянного шарика как модели его жизни находится цветная спираль: «Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным... гегелевская триада в сущности выражает лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени» [1. С. 186–187]. И три этапа своей жизни он обозначает как тезис (детство в России), антитезис (пора изгнания в Западной Европе) и начавшийся синтез – 14 лет в Америке. Поэтому тематические узоры, которые можно сопоставить со словесными лейтмотивами в «литературных симфониях», выполняют сходные функции. С одной стороны, они как символические формулы создают синхронизацию событий, «стягивая» далекие расстояния. Таким способом они реализуют композиционную идею «музыкального пространства» (лейтмотив как повторяющаяся словесная формула «пытается с помощью своих средств выключить время», – писал Т. Манн во Введении к «Волшебной горе» [8. С. 163]. С другой стороны, претерпевающая в процессе повторения постоянные изменения, она воплощает процессуальную спиралеобразность развития.

Основными же носителями «цветной спирали внутри круга воспоминаний» становятся тематические узоры, сотканые из образов бабочек. Многократно появляющиеся на страницах романа разноцветные мотыльки образуют не зависимый от сюжетных и временных обстоятельств слой, реализующий постепенное движение автора к изменениям и обновлению.

В этом процессе важно подчеркнуть такое важное свойство хрупких летающих созданий, как их способность к *мимикрии*. Пленившую Набокова с детства загадку природы он описывает на примерах чешуекрылых, в частности, «южноамериканской бабочки-притворщицы, в точности похожей и внешне и окраской на местную синюю осу и подражающей ей даже своей походкой» [1. С. 92–93]. Мимикрия, присущая бабочкам, доводится до «не объяснимой сознанию точки художественной изощренности», связанной с их эфемерностью, неуловимостью и уникальной способностью к трансформациям и метаморфозам. (Не случайно Т. Манн сделал в своем «Докторе Фаустусе» бабочку *Netaera Esmeralda* лейтмотивом «симфонического романа»: в стеклокрылой бабочке он увидел идею таинственной многозначности, двусмысленности жизни и смерти, единство прекрасного и демонического). И для Набокова бабочки стали не только связью прошлого и настоящего, нитью перехода от «демонического времени» к «божественному пространству», но и символом тайны, чуда и загадочного душевного обновления.

При этом самым значимым оказывается то, что мимикрию природы, подходящую в бабочках до «точки художественной изощренности», автор находит «в другом восхитительном обмане – в искусстве» [1. С. 93]. Неудивительно, что на страницах появляется на первый взгляд странный образ: весной 1917 г. Владимир Набоков, находясь под эфиром во время операции аппендицита, в наркотическом сне увидел себя ребенком, «расправляющим свежий экземпляр гладчатого шелкопряда с волнистой росписью орхидейных оттенков: хотя ничего особенно забавного не было в том, что расправлен и распорот был, собственно, я» [1. С. 89–90]. Ощущение себя бабочкой, косвенно отсылающее к образу пушкинского Пророка, лежащего в пустыне с рассеченной грудью и призванного «глаголом жечь сердца людей», объясняет глубинную связь энтомологии и литературного творчества писателя. Автор отождествляет себя как художника с бабочкой, а изощренную красоту и способность к перевоплощению летающих созданий – с искусством, в котором осуществляется связь визуального и музыкально-умопостигаемого, пространства и времени, холодного скальпеля условности и жара вдохновения: «Мне кажется, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, где достигается уменьшение крупных вещей (чистейшие краски миниатюры на стеклянной пластинке волшебного фонаря) и увеличение малых (орган насекомого под микроскопом, увеличенный ради холодного изучения): *точка искусства*» [1. С. 126–127].

Таким образом, композиция и драматургия романа «Другие берега» демонстрируют уникальное художественное мастерство автора, описавшего движение воспоминания, пульсирующее в образах бабочек. Начавшийся в петербургском пригороде процесс ловли мотыльков, независимо от нарративного сюжета, мистически завершается на горной вершине в Колорадо, поскольку, как пишет автор, «этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» [1. С. 102]. При этом концептуальная роль синергетического «эффекта бабочки» состоит в том, что в жизни героя романа хрупкие и мимолетные летающие создания произвели мощное воздействие, превратив горечь ностальгии в «блаженство тотального воспоминания», а красоту узоров на крыльях бабочек – в тайну и чудо искусства, обеспечивающего обновление и духовное воскресение на «других берегах».

Список источников

1. Набоков В.В. Другие берега. Роман, рассказы. Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 1997. 463 с.
2. Калинин И.А. С того берега к другим берегам: Клио Герцена и Мнемозина Набокова // НЛО. 2002. № 58. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58> (дата обращения: 01.04.2025).
3. Васильева Е.В. Автобиографическая проза В.В. Набокова: «Conclusive Evidence», «Другие берега», «Speak, Memory». История создания, художественная и жанровая специфика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. URL: Search.rsl.ru/record/01003010053 (дата обращения: 01.04.2025).
4. Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999. № 4. С. 158–163.
5. Новгородова О. Архетип бабочки в произведениях А. Набокова и А. Платонова. URL: www.chitalnya.ru/work/297729 (дата обращения: 01.04.2025).
6. Голик Н.В. Набоков и музыка // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика : материалы III Междунар. науч. конф. СПб. : Изд-во РХГА, 2020. С. 40–43.
7. Манн Т. Доктор Фаустус. М. : Республика, 1993. 431 с.
8. Манн Т. Введение к «Волшебной горе» // Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 155–163.

References

1. Nabokov, V.V. (1997) *Drugie berega. Roman, rasskazy* [Other Shores. Novel, Stories]. Khar'kov: Folio; Moscow: AST.
2. Kalinin, I.A. (2002) S togo berega k drugim beregam: Klio Gertsena i Mnemosina Nabokova [From That Shore to Other Shores: Herzen's Clio and Nabokov's Mnemosyne]. *NLO*. 58. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58> (Accessed: 1st April 2025).
3. Vasilieva, E.V. (2005) *Avtobiograficheskaya proza V.V. Nabokova: "Conclusive Evidence", "Drugie berega", "Speak, Memory". Istoriya sozdaniya, khudozhestvennaya i zhanrovaya spetsifika* [Autobiographical Prose by V.V. Nabokov: "Conclusive Evidence," "Other Shores," "Speak, Memory." History of Creation, Artistic and Genre Specificity]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tomsk. [Online] Available from: Search.rsl.ru/record/01003010053 (Accessed: 1st April 2025).
4. Averin, B.V. (1999) Geniy total'nogo vospominaniya. O proze Nabokova [The Genius of Total Recall. On Nabokov's Prose]. *Zvezda*. 4. pp. 158–163.
5. Novgorodova, O. (n.d.) *Arkhetip babochki v proizvedeniyakh A. Nabokova i A. Platonova* [The Archetype of the Butterfly in the Works of A. Nabokov and A. Platonov]. [Online] Available from: www.chitalnya.ru/work/297729 (Accessed: 1st April 2025)
6. Golik, N.V. (2020) Nabokov i muzyka [Nabokov and Music]. *Polilog i sintez iskusstv: istoriya i sovremennost', teoriya i praktika* [Polylogue and Synthesis of Arts: History and Modernity, Theory and Practice]. Proc. of the Third International Conference. St. Petersburg: RKhGA. pp. 40–43.
7. Mann, T. (1993) *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Translated from German. Moscow: Respublika.
8. Mann, T. (1961) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 10. Moscow: [s.n.]. pp. 155–163.

Сведения об авторе:

Коляденко Н.П. – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: nk42-68@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kolyadenko N.P. – M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nk42-68@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 03.04.2025;
одобрена после рецензирования 05.04.2025; принята к публикации 27.10.2025.
The article was submitted 03.04.2025;
approved after reviewing 05.04.2025; accepted for publication 27.10.2025.

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/22220836/60/7

ИНТЕГРАЦИЯ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ В ДУХОВНУЮ СОСТАВЛЯЮЩУЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ: ИНКЛЮЗИВНЫЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Светлана Николаевна Лосева

*Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия
Сибирский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Новосибирск, Россия, Loseva@bk.ru*

Аннотация. Актуальность исследования определяется изучением интеграции синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности в инклюзивном процессе. Развитие духовного компонента музыкальной одаренности обусловлено посредством взаимодействия музыкального и художественного образа. Сложный процесс взаимодействия музыкальности и духовности выявляется в особенностях интеграции синестетичности в инклюзии. Межчувственные ассоциации порождают яркие образы с помощью воображения, сенсорного воздействия музыкального и литературного текста в сознании человека.

Ключевые слова: интеграция, инклюзия, синестетичность, духовность, музыкальная одаренность

Для цитирования: Лосева С.Н. Интеграция синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности: инклюзивный аспект исследования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 55–64. doi: 10.17223/22220836/60/7

Original article

INTEGRATION OF SYNESTHETICITY INTO THE SPIRITUAL COMPONENT OF MUSICAL GIFTEDNESS: INCLUSIVE ASPECT OF RESEARCH

Svetlana N. Loseva

*Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation
Siberian Institute of Management – branch of the Russian Presidential Academy of National
Economy and Public Administration, Novosibirsk, Russian Federation, Loseva@bk.ru*

Abstract. The development of the spiritual component of musical talent is a complex, multifactorial process closely related to the synesthetic integration of musical artistic perception. The key role here is played by textual and linguistic interaction, which acts as a catalyst for the formation of a deep, emotional-semantic level of music perception. Not a simple comparison, but rather the interpenetration of images, giving rise to new semantic and emotional contexts. A musical image, enriched by a literary context, acquires a deeper spiritual dimension. For example, the analysis of vocal works accompanied by poetic texts shows how a literary image modifies the perception of melody and harmony. Words that carry a certain semantic load and emotional coloring are refracted through musical intonation, timbre, rhythm, creating a synthetic artistic whole that goes beyond the simple sum of musical and literary components. The spiritual aspect arises at the level of synthesis,

at the level of new meanings generated by interaction. This is not just an illustration of music with words, but a deep interpenetration that gives rise to new qualitative characteristics of perception. The role of synesthesia in this process cannot be overlooked. Intersensory associations that arise during the perception of a musical and literary work play a key role in the formation of vivid, multidimensional images. Musical sounds evoke visual impressions, and literary images give rise to auditory and tactile sensations. This is the creation of a holistic sensory picture that activates the imagination and promotes a deep emotional experience of artistic content. Inclusion, as a process of including various sensory modalities in the overall experience of perception, contributes to the development of spirituality, since it expands the range of emotional experience and enriches the semantic understanding of the work. The development of spirituality, therefore, is not an end in itself, but is the result of a deep and multifaceted interaction of the musical and literary spheres in the human mind. This is the gradual formation of a more complex, rich and profound inner world, the ability to empathize, sympathize and understand deeper meanings. The study confirms a close connection between the development of musical giftedness, the ability to synesthetic sensations and the growth of spirituality.

Keywords: integration, inclusion, synesthesia, spirituality, musical talent

For citation: Loseva, S.N. (2025) Integration of synestheticity into the spiritual component of musical giftedness: inclusive aspect of research. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 55–64. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/7

В данной публикации будет рассмотрен вопрос интеграции синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности в инклюзивном процессе. Интеграция – это процесс, представляющий объединение различных систем, устройств или компонентов в единую функциональную структуру. Такой процесс позволяет повысить эффективность развития и увеличить уровень мотивации. Объединяя различные компоненты, в процессе интеграции создаются более сложные и функциональные системы [1].

Изучение духовности в современной науке в настоящее время является востребованной темой исследования [2]. Значимость данного направления обусловлена важностью подхода в процессе патриотического и нравственного воспитания молодежи, определения религиозного и светского понятия данного феномена и проблематичностью диагностического инструментария современных исследований духовности. В нашем исследовании актуальным обращением к данной тематике стало рассмотрение вопросов взаимосвязи музыкальности и духовности, особенностей интеграции синестетичности в инклюзивном процессе в структурный компонент музыкальной одаренности – духовность.

Многогранность исследования духовности основывается на разнообразных способах к подходу изучения к комплексному анализу музыкальной одаренности, особенностей взаимодействия музыкального и художественного образа. Рассмотрение синестетичности в данном аспекте в рамках интеграционного катализатора определяет возможность осмысления степени восприятия эмоциональной и смысловой глубины при интерпретации музыкального текста, способствующего развитию духовности. Интеграция синестезии в духовную составляющую музыкальной одаренности в инклюзивном процессе означает создание благоприятной среды для развития этого феномена у всех участников независимо от их индивидуальных особенностей и ограничений. Такой подход расширяет способы формирования музыкальной одаренности в инклюзивном образовании, учитывая многообразие стилей обучения и когнитивных способностей. Так, в процессе обучения детей с нарушениями

зрения обращается внимание на значимость использования в работе тактильных и аудиальных аспектов музыкального восприятия, используя специальные инструменты и методики, которые позволяют ощутить ритм, мелодию и гармонию посредством прикосновения. В работе с детьми с нарушениями слуха активизируются визуальные формы работы (нотная запись, видео с субтитрами), которые будут способствовать усилению эмоциональной окраски музыкальных образов во взаимодействии с литературным текстом, интегрируя синестетические переживания.

Определяя уникальность направления исследования духовного компонента в музыкальной одаренности, возникает необходимость обратиться к анализу тех факторов, которые способствуют развитию и интеграции в структурный компонент музыкальной одаренности, усиливая роль межчувственных связей всех ее компонентов. Данное направление в исследовании можно связать с таким показателем, как синестетичность, и проследить особенности интеграции данного феномена в сложную систему взаимоотношений структурного комплекса музыкальной одаренности в инклюзивном процессе.

Особенности инклюзивного образования в современном подходе можно изучать с различных точек зрения [3, 4]. Так, не только дети с ограниченными возможностями здоровья сегодня могут быть отнесены в данную сферу обучения, но и дети, которые имеют исключительные способности и одаренность, представители этнических меньшинств, трудовые мигранты, обучающиеся-иностранцы, люди, оказавшиеся в трудной жизненной ситуации, лица с различными интеллектуальными и физическими отклонениями и др. Также, оценивая особенности обучающихся в системе общего образования в инклюзивном подходе, необходимо обратить внимание на те условия, методы и способы обучения, которые будут способствовать эффективности данного процесса, раскрытию творческого потенциала и индивидуальных особенностей.

Исследование духовности человека представляет собой сложную задачу для ученых, которая требует особенности выражения высоких субъективных реальностей в процессе многоаспектного осмысления в рамках изучения данного феномена. В нашем исследовании мы представляем данное направление феномена духовности как особенность и уникальность проявления высших качеств одаренного человека. Обращаясь к исследованию особенностей языка и текста в процессе интеграции синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности, необходимо обратить внимание на происхождение слова «одаренность». «Дар», «дарование», «одаренность» – эти слова имеют общую смысловую нагрузку, отражают нечто сверхъестественное, определяющее неземное, божественное, духовное начало [3].

Многоаспектный подход к изучению духовности основывается на комплексном исследовании. Развитие духовности обусловлено несколькими факторами: межчувственные ассоциации порождают проникновение синестетичности в духовный структурный компонент музыкальной одаренности, воплощая яркие образы посредством воображения, сенсорного воздействия музыкального и литературного текста в сознании человека.

В музыкальной деятельности происходит взаимодействие различных сфер сознания. Первоначально рассмотрим особенности проявления интеграции синестетичности в структуру музыкальной одаренности и определим аспекты и современные подходы к исследованию данного направления.

Исследования синестезии начались в области психологии художественного творчества. Как продолжение изучения данного феномена проводились исследования в клинической медицине и психиатрии, а также в психологии. Позднее (в конце XIX – начале XX в.), толкование синестетического процесса можно встретить в литературоведении и лингвистике.

Исследования синестезии, начавшись с анализа художественного творчества, постепенно расширили свою область, охватывая медицину, психиатрию, психологию, литературоведение и лингвистику. Влияние синестезии на формирование художественных образов и литературного языка неоспоримо. Описывая историю цвето-звуковой синестезии, необходимо упомянуть работу И.В. Гете «К теории цвета» (1810 г.), описывающего связь между цветом и звуком. И.В. Гете в своей «К теории цвета» заложил основу для понимания связи между цветовым восприятием и другими сенсорными модальностями, предоставив прикладной, хотя и субъективный, анализ этого феномена. Его работа, будучи не чисто научной, а скорее философской и художественной, подчеркивает глубокую взаимосвязь между физическим миром и человеческим восприятием, где цвет не является изолированным чувством, а интегрируется в более широкий контекст ощущений.

Средства музыкальной выразительности, представляющие синестетические звуко-цвето-световые действия, описываются Р. Вагнером в его трудах. Создавая систему лейтмотивов, Вагнер гармонично соединяет разнообразные методы в различных видах искусства [5]. Вклад Рихарда Вагнера в изучение синестезии хоть и не являлся строго научным, был чрезвычайно значим. Его система лейтмотивов, представляющая собой воплощение синестетических идей, демонстрирует мощь межсенсорной интеграции в создании художественного произведения. Каждый лейтмотив, будучи музыкальной темой, вызывает у слушателя не только слуховые, но и визуальные, эмоциональные ассоциации, создавая целостный и многогранный образ. Вагнер мастерски использовал цвет, свет, движение и звук для создания единого художественного поля, где все элементы усиливают друг друга, создавая сильный эмоциональный отклик. Это наглядно демонстрирует не только эстетическую сторону синестезии, но и её мощный потенциал в художественном выражении.

Мы опираемся на направление, отражающее социокультурную синестезию и развитие познавательных функций индивида. По словам Б.М. Галеева, синестезия способствует полноценному восприятию различных видов культур, проникая в сущность человеческого бытия, обогащая музыкальное восприятие с помощью межсенсорных связей [4].

Современные исследования, опираясь на работы Галеева и других ученых, подчеркивают социокультурный аспект синестезии. Синестезия, как утверждает Галеев, способствует не только индивидуальному художественному восприятию, но и формированию культурного опыта в целом. Межсенсорные связи, свойственные синестетам, позволяют им глубже понимать и интерпретировать культурные произведения, находя неожиданные связи и параллели между различными формами искусства и явлениями культуры. Это представляет синестезию не просто как нейробиологический феномен, но и как фактор, влияющий на социально-культурную эволюцию и развитие художественного мышления.

Все виды искусства тесно связаны между собой. Отсутствие взаимосвязи и взаимодействия между различными видами искусства приводит к процессу

торможения. Поэтому в настоящее время особенно значимым считается процесс взаимопроникновения видов искусства, способствующих усилению тенденций развития и формирования новых направлений процесса синтеза. Видение всех видов искусства через призму другого искусства – музыки – не только расширяет границы духовного видения [3], чувства и понимания произведения искусства, но и расширяет ценность гармонии, нарушение которой может привести к культурным катаклизмам. В данном процессе значимая роль в процессе взаимодействия и объединения искусств отводится музыкальности как системообразующему фактору, в частности, проявлению «*не-акустической музыкальности*» в разных направлениях искусства [4].

Ш. Морис [6] считает синестезию важнейшим принципом символического искусства; оно напрямую связано с природой символических и метафорических образов в искусстве. Лексико-семантические нюансы архитектурного смысла литературного текста отражены в работе С.П. Шер «Словесная музыка в немецкой литературе», описывающей эффект музыкальной мысли.

Рассматривая синестетическую интерпретацию музыкального текста, предложенную Н.П. Коляденко [4], мы можем углубиться в анализ взаимодействия различных уровней музыкального произведения. Модель, предлагаемая автором, не просто констатирует наличие синестезии у музыкантов, но и демонстрирует, как эта способность влияет на создание музыкального произведения на всех его этапах – от зарождения идеи до финальной аранжировки. Разделение текста на фонический, композиционный и интонационный уровни позволяет более точно определить роль синестезии в каждом из них.

Опираясь на исследования одаренности отечественной школы психологии [7], необходимо отметить значимость 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, определяющего высший уровень развития личности.

Теперь необходимо рассмотреть вопрос об инклюзивном образовании. В России, как и во многих других странах постсоветского пространства, сложилась узкая трактовка инклюзивного образования, фокусирующаяся преимущественно на интеграции детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) в общую образовательную среду. Однако более широкое и, что важно, более верное понимание инклюзии, как отражено в документах ООН и ЮНЕСКО, предполагает создание образовательной среды, учитывающей разнообразие потребностей всех учащихся без исключения. Это означает, что инклюзия не ограничивается лишь детьми с ОВЗ, но охватывает широкий спектр обучающихся с различными потребностями и характеристиками. К примеру, одаренные дети, часто изолированные в специализированных классах или школах, также нуждаются в инклюзии. Их исключительные способности требуют не просто ускоренного обучения, но и стимулирующей среды, позволяющей им развивать свой потенциал в сотрудничестве с други-

ми детьми, учась взаимодействовать и работать в команде, развивая навыки коммуникации и социального взаимодействия, которые часто недооцениваются в системах, ориентированных только на академические достижения. Игнорирование их потребностей приводит к негативным последствиям: быстрому выгоранию, потере мотивации, трудности адаптации к взрослой жизни. Инклюзивное образование должно предоставлять им обогащенные программы, возможность углубленного изучения отдельных предметов, участие в проектах и исследованиях, а также ментальную поддержку, учитывая специфические психологические особенности высокоспособных детей.

Этнические меньшинства, трудовые мигранты и обучающиеся-иностранцы также сталкиваются с барьерами в образовании. Языковые трудности, культурные различия, отсутствие адаптированных программ и чувство изоляции препятствуют их успешной адаптации и интеграции в учебный процесс. Инклюзивное образование должно обеспечить им языковую поддержку, учитывать культурные особенности, разрабатывать специфические методики обучения и создавать атмосферу взаимопонимания и уважения.

Дети из семей, оказавшихся в трудной жизненной ситуации, также нуждаются в специальной поддержке. Стресс, отсутствие надлежащего ухода могут отрицательно повлиять на их успеваемость и психоэмоциональное состояние. Инклюзивное образование должно обеспечить им психолого-педагогическую помощь, социальную адаптацию и создание комфортной учебной среды. В конечном счете инклюзивное образование – это не просто включение детей в обычные классы. Это создание образовательной системы, ориентированной на индивидуальные потребности каждого ученика, где разнообразие рассматривается как богатство, а не проблема. Это требует серьезных изменений в подходе к обучению, переподготовке педагогического состава, разработке индивидуальных образовательных программ, создании доступной образовательной среды, а также изменения в общественном сознании, чтобы инклюзия стала не исключением, а нормой. Только такой подход позволит полностью реализовать потенциал каждого ребенка и создать истинно справедливое и равное общество.

Поэтому в данном исследовании будут рассматривать вопросы инклюзивного образования не только со стороны обучения детей с ОВЗ, но также и тех, кому требуются специальные условия в образовании [8, 9].

Для полноты представления особенностей проявления музыкальной одаренности, взаимосвязей структурных компонентов данного феномена и процесса интеграции синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности необходимо первоначально обратиться к результатам исследования связей музыкальности и духовности в данном структурном образовании.

Включая элементы исторического и теоретического музыкознания, исследование выходит за рамки чисто описательного анализа, стремясь к построению объяснительной модели. Культурно-историческая теория развития психики позволяет рассматривать музыкальную одаренность не как врожденную, неизменную данность, а как продукт сложного взаимодействия биологических предпосылок и социокультурного контекста. Формирование музыкальных способностей рассматривается через призму общепсихологической теории деятельности, акцентируя внимание на роли активной деятельности субъекта в освоении музыкального мира. Историко-эволюционная концепция

личности позволяет проследить динамику развития одаренности на протяжении жизни, учитывая влияние возрастных и личностных факторов. Центральным инструментом исследования выступает синестетическая проективная модель музыкально-художественного сознания, позволяющая описать взаимосвязь между музыкальными ощущениями и другими сенсорными модальностями у одаренных музыкантов. Эта модель позволяет выйти за пределы вербализуемых представлений о музыке, исследуя глубинные, часто бессознательные процессы восприятия и переживания музыкального искусства.

Анализ исследования процесса интеграции синестетичности в духовную составляющую музыкальной одаренности в инклюзивном образовании показал, что у детей младшего возраста (7–10 лет) связь между музыкальностью и духовностью проявляется преимущественно через эмоциональную сферу. Яркое восприятие музыки как источника особых эмоциональных чувств, а представление духовности как внутреннего мироощущения и состояния возвышенного осознания окружающей среды связывает данные ощущения с особым визуальным способом чувствительности к восприятию цветовых ассоциаций. Для детей данного возраста характерна особенность музыкального восприятия и музыкальных ассоциаций, которые можно связать со сказочными образами, опытом собственных впечатлений и небольшого жизненного опыта, характеризующих духовные проявления искренности эмоционального отклика на музыку.

В подростковом возрасте (11–14 лет) можно проследить формирование сложной структурной взаимосвязи. Системообразующий фактор музыкальности представляет не только эмоциональный отклик на звуковое воплощение музыкального образа, но и определяет способ содержания самоактуализации и уровень значимости в окружаемом пространстве. Роль духовности возрастает с увеличением возраста, приобретает более глубокий смысл, включая рефлекссию над жизненными ценностями, поиск истины и моральных ориентиров. В подростковом возрасте возрастает значимость познавательных процессов, усиливается роль в самопознании, рефлексии взаимодействия с окружающими миром и способом индивидуального стиля музыкального выражения. Они могут использовать музыку для выражения своих внутренних переживаний, которые часто имеют глубокий философский смысл, свидетельствующий о развитии духовного начала. Духовность проявляется в понимании глубинного смысла музыкальных произведений, способности видеть в них отражение человеческой сущности. Синестезия в этот период может играть особую роль, обогащая духовный опыт музыканта и помогая ему более глубоко понять и передать свои внутренние ощущения через музыку.

Таким образом, взаимосвязь музыкальности и духовности у музыкально одаренных детей в инклюзивном образовании является динамичным и развивающимся процессом, который тесно связан с возрастом и индивидуальными особенностями личности. Понимание этих взаимосвязей является ключом к эффективному развитию музыкальных способностей и духовного потенциала одаренных детей.

Подводя итог исследования, можно сделать вывод о том, что существует комплекс факторов, способствующих проявлению взаимодействия интеграции синестетичности в духовный компонент музыкальной одаренности в

процессе инклюзии, раскрывая уникальную сущность понятий синестетичности музыкальных образов, духовности и музыкальной одаренности в инклюзивном образовании.

Многоуровневая система взаимосвязи интеграции синестетичности в духовный компонент музыкальной одаренности в процессе инклюзии определяется особенностью взаимодействия структурных компонентов музыкальной одаренности, спецификой инклюзивного образования и способом интеграции межчувственных ассоциаций – синестетичностью. В частности, исследование показало, что синестетические переживания у музыкально одаренных детей в инклюзивном образовании проявляются не только как сопутствующее явление, но и как важный фактор, влияющий на глубину эмоционального восприятия музыки и ее духовного осмысления. Данное направление обуславливает эффективность формирования музыкальной одаренности, раскрытия творческого потенциала, индивидуальных особенностей, духовного осмысления окружающей действительности и особенностей чувственного воплощения звукового пространства. В педагогической деятельности использование синестетического восприятия образной сферы ребенка открывает более доступные и яркие эмоциональные сферы сознания обучающихся. Однако интеграция синестезии в духовный компонент музыкальной одаренности требует индивидуального подхода. Духовность в данном контексте понимается не как принадлежность к конкретной религии, а как внутреннему мироощущению, связанному с осознанием смысла жизни и своей роли в мире. Музыкальное воздействие оказывает на формирование функций самоактуализации, служит инструментом самопознания и самовыражения. Для обучающихся в инклюзивном образовании музыка и сопровождающая ее синестезия становятся эффективным каналом коммуникации и выражения своих внутренних переживаний.

В процессе исследования также было выявлено, что инклюзия способствует воздействию синестетичности и ее интеграции в духовный компонент музыкальной одаренности. Созданная атмосфера принятия и поддержки содействует более свободному и открытому выражению эмоций и ощущений. Общение и взаимодействие обучающихся в инклюзивном образовании стимулирует развитие социальных навыков и способствует более глубокому пониманию музыкального языка. При высококвалифицированном подходе педагогического коллектива в воспитании у детей способности к активной адаптации учебного процесса в инклюзивном образовании с учетом их музыкальных особенностей интеграция синестетичности будет способствовать раскрытию их духовного потенциала.

Таким образом, обобщая результаты исследования, можно констатировать, что развитие духовного компонента музыкальной одаренности – это сложный, многофакторный процесс, тесно связанный с синестетической интеграцией музыкального художественного восприятия. Ключевую роль здесь играет текстовое и языковое взаимодействие, которое выступает катализатором формирования глубинного, эмоционально-смыслового уровня восприятия музыки. Не простое сопоставление, а именно взаимопроникновение образов, рождающее новые смысловые и эмоциональные контексты. Музыкальный образ, обогащенный литературным контекстом, обретает более глубокое духовное измерение. Например, анализ вокальных произведений,

сопровожаемых поэтическими текстами, показывает, как литературный образ модифицирует восприятие мелодии и гармонии. Слова, несущие в себе определенную смысловую нагрузку и эмоциональную окраску, преломляются через музыкальную интонацию, тембр, ритм, создавая синтетическое художественное целое, выходящее за рамки простого слагаемого – музыкального и литературного компонентов.

Духовный аспект возникает на уровне синтеза, на уровне новых смыслов, порожденных взаимодействием. Это не просто иллюстрация музыки словами, а глубокое взаимопроникновение, порождающее новые качественные характеристики восприятия. Роль синестезии в этом процессе нельзя упускать из виду. Межчувственные ассоциации, возникающие при восприятии музыкально-литературного произведения, играют ключевую роль в формировании ярких, многомерных образов.

Развитие духовности, таким образом, является не самоцелью, а результатом глубокого и многогранного взаимодействия музыкальной и литературной сфер в сознании человека. Это системное формирование более сложного, богатого и глубокого внутреннего мира, способствующее к сопереживанию и пониманию более глубоких смыслов, тесной связи между развитием музыкальной одаренности, способностью к синестетическим ощущениям и росту духовности.

Список источников

1. *Ахметова Д.З., Морозова И.Г., Сучков М.А.* Этнокультурные аспекты развития инклюзивного образования в призме глобализационных процессов и цифровизации // Образование и саморазвитие. 2021. Т. 16, № 2. С. 165–181. URL: <https://eandsjournal.kpfu.ru/ru/wp-content>
2. *Лосева С.Н.* Психологические особенности мотивации спортсменов в аспекте теоретического анализа // Теория и практика физической культуры. 2024. № 3. С. 44–46. <http://www.teoriya.ru/ru/node/18430>
3. *Лосева С.Н.* Роль синестезии в творческой деятельности композиторов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 43. С. 207–213. https://journals.tsu.ru/culture/&journal_page
4. *Коляденко Н.П.* Синестетическая проективная модель как этап интерпретации творчества композитора // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Новосибирск, 2022. Вып. 4. С. 124–139.
5. *Старикова Е.Н.* Полисенсорная среда как элемент психологического комфорта на уроках музыкально-теоретического цикла // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Новосибирск, 2022. Вып. 4. С. 234–240.
6. *Прокофьева Л.П.* Звуко-цветовая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты : дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2008. 443 с.
7. *Ларионова Л.И.* Интеллектуальная одарённость и культурно-психологические факторы её развития: дис. ... д-ра психол. наук. Иркутск, 2002. 420 с.
8. *Vantieghem W. et al.* Education for all in Action: Measuring Teachers' Competences for Inclusive Education // PLoS One. 2023. Vol. 18, issue 11. Article no. e0291033. doi: 10.1371/journal.pone.0291033
9. *Xue R. et al.* Analysis of the Factors Influencing Inclusive Education Competency of Primary and Secondary Physical Education Teachers in China Agency // Sustainability. 2023. Vol. 15, issue 1. Article no. 308. doi: 10.3390/su15010308

References

1. Akhmetova, D.Z., Morozova, I.G., Suchkov, M.A. (2021) Etnokul'turnye aspekty razvitiya inkluzivnogo obrazovaniya v prizme globalizatsionnykh protsessov i tsifrovizatsii [Ethnocultural Aspects of the Development of Inclusive Education in the Prism of Globalization Processes and

Digitalization]. *Obrazovanie i samorazvitie*. 16(2). pp. 165–181. [Online] Available from: <https://eandsjournal.kpfu.ru/ru/wp-content> (Accessed: 17th June 2024).

2. Loseva, S.N. (2024) Psikhologicheskie osobennosti motivatsii sportsmenov v aspekte teoreticheskogo analiza [Psychological Features of Athletes' Motivation in the Aspect of Theoretical Analysis]. *Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury*. 3. pp. 44–46. [Online] Available from: <http://www.teoriya.ru/ru/node/18430>

3. 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

4. Kolyadenko, N.P. (2022) Sinesteticheskaya proektivnaya model' kak etap interpretatsii tvorchestva kompozitora [Synesthetic Projective Model as a Stage in the Interpretation of a Composer's Work]. *Voprosy muzykal'noy sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika*. 4. pp. 124–139.

5. Starikova, E.N. (2022) Polisensornaya sreda kak element psikhologicheskogo komforta na urokakh muzykal'no-teoreticheskogo tsikla [Polysensory Environment as an Element of Psychological Comfort in Music Theory Lessons]. *Voprosy muzykal'noy sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika*. 4. pp. 234–240.

6. Prokofyeva, L.P. (2008) *Zvuko-tsvetovaya assotsiativnost' v yazykovom soznanii i khudozhestvennom tekste: universal'nyy, natsional'nyy, individual'nyy aspekty* [Sound-Color Associativity in Linguistic Consciousness and Literary Text: Universal, National, Individual Aspects]. Philology Cand. Diss. Saratov.

7. Larionova, L.I. (2002) *Intellektual'naya odaryonnost' i kul'turno-psikhologicheskie factory ee razvitiya* [Intellectual Giftedness and Cultural-Psychological Factors of Its Development]. Psychology Cand. Diss. Irkutsk.

8. Vantieghem, W. et al. (2023) Education for all in Action: Measuring Teachers' Competences for Inclusive Education. *PLoS One*. 18(11). Article no. e0291033. doi: 10.1371/journal.pone.0291033

9. Xue, R. et al. (2023) Analysis of the Factors Influencing Inclusive Education Competency of Primary and Secondary Physical Education Teachers in China Agency. *Sustainability*. 15(1). Article no. 308. doi: 10.3390/su15010308

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 социальной антропологии, психологии и коммуникаций НОЦ «Антропологии личностного 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

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. 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 of the Institution of Higher Education “Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 25.10.2024;

одобрена после рецензирования 01.11.2024; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 25.10.2024;

approved after reviewing 01.11.2024; accepted for publication 13.10.2025.

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/22220836/60/8

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОВТОР КАК ОБЪЕКТ КАТЕГОРИЗАЦИИ

Андрей Сергеевич Молчанов

*Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, Россия,
mas-composer@mail.ru*

Аннотация. В статье освещаются различные подходы к процессу категоризации повтора как одного из ключевых приемов построения произведения музыкального искусства. С точки зрения структурализма на первый план выходят количественный показатель, масштаб повторяемых единиц и то, как они распределяются в пространстве и времени. С позиции психологии приоритетным становится врожденная способность человеческого сознания к выявлению отношений тождества и различия. Следовательно, первостепенное значение приобретает человеческая память, определяющая то, что остается после регистрации субъектом тех или иных видов повтора.

Ключевые слова: музыкальный повтор, категоризация, структурализм, когнитология, когнитивная психология

Для цитирования: Молчанов А.С. Музыкальный повтор как объект категоризации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 65–74. doi: 10.17223/22220836/60/8

Original article

MUSICAL REPETITION AS AN OBJECT OF CATEGORIZATION

Andrey S. Molchanov

*M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russian Federation,
mas-composer@mail.ru*

Abstract. Categorization is one of the main concepts in the description of human cognitive activity. Categorization can cover not only material objects, but also sensory images, patterns of behavior, thereby providing a deeper and more comprehensive reflection of reality. The works of psychologists have proved the mobility of categories, their formation around prototypical features or models. Regarding music, Levitin's experiments confirmed the stability of prototyping in relation to such general categories as genres and styles, and the style of a particular performer. L. Zbikowski identified the most relevant unit of categorization in music – the motif. This is the smallest recognizable part of a piece of music (but it itself consists of even smaller units), which at the same time is part of larger phrases and sections.

But how is the issue of categorizing repetition in music resolved? Two approaches prevail here. The first is structuralist, according to which the identification of repetition as a systemic principle of musical structure is formed independently of the perception of the subject. The quantitative indicator, the scale of the repeated units and how they are distributed in space and time come to the fore. From the standpoint of psychology, the innate ability of human consciousness to identify the relationship of identity and difference becomes a priority in categorizing repetition. Consequently, human memory becomes of paramount importance, determining what remains after the subject registers certain types of repetition. During the categorization process, the features and properties of repetition are clarified, and it becomes possible to consider them as significant and confidently reproducible.

At the same time, given the mobility of the categories themselves, the variability of their boundaries, and, on the other hand, the possibility of a person's ability to identify connections between objects that differ in their appearance, the ability of categorization as a cognitive process opens up. This makes it possible not only for simple observation, but also for the analysis of identified objects, determining the accuracy or variability of perceived phenomena, their modification, and even a new construction of the categories themselves. This can be regarded as a direct manifestation of the creative process. And the category itself, in this case the category of repetition, turns into an open conceptual system aimed at acquiring new knowledge.

Keywords: musical repetition, categorization, structuralism, cognitive science, cognitive psychology

For citation: Molchanov, A.S. (2025) Musical repetition as an object of categorization. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 65–74. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/8

Категоризацию обычно связывают с процессами восприятия и осознания различных явлений окружающего мира посредством **отнесения познаваемого объекта к некоторому классу** через категории, выражающие наиболее существенные признаки тех или иных областей действительности. «Категоризация является одним из ключевых понятий в описании познавательной деятельности человека, которое связано практически со всеми операциями, совершаемыми в процессах мышления – сравнением, отождествлением, установлением сходства и подобия и т.п.» [1. С. 65]. Категоризация может охватывать не только материальные объекты, но и сенсорные образы, модели поведения, обеспечивая тем самым более глубокое и всестороннее отражение действительности.

Дж. Брунер подчеркивает: «В любых условиях субъект при восприятии всегда в конечном счете осуществляет категоризацию чувственно воспринимаемого предмета или события с помощью признаков – в той или иной степени избыточных и надежных» [2. С. 20]. Американский психолог выделяет четыре основных уровня категоризации: 1) первичный, на котором происходит общее определение класса, – «звук», «предмет», «движение»; 2) поиск признаков – более точная идентификация предмета и установление его принадлежности к той или иной категории; 3) процесс избирательной регуляции, подтверждающей найденные элементы в восприятии; 4) завершение поиска признаков.

Однако не верным было представить категорию как чисто теоретический конструкт, стабильный во всех своих проявлениях, а принадлежность объекта к категории только однозначным определением и наличием всех его признаков. В работах по категоризации Элеоноры Рош и ее последователей были доказаны относительность (расплывчатость) границ категорий, а также разная степень проявления у объектов, входящих в ту или иную категорию, признаков (и в том числе главных признаков) этой самой категории. Так, были выявлены текучесть категорий и внутренняя иерархия их объектов по степени типичности признаков. Д. Левитин пишет: «Рош пришла к выводам, что: а) категории формируются на основе прототипов; б) у этих прототипов биологическая и физиологическая основа; в) принадлежность к категории может иметь ту или иную степень, причем одни элементы категории считаются „лучшими“ ее примерами, чем другие; г) новые элементы категории оцени-

ваются в сравнении с прототипом и образуют градиент принадлежности к категории... д) члены категории не обязательно должны обладать одним-единственным общим свойством, а ее границы не обязательно должны быть определены» [3. С. 210]. Комментируя эту ситуацию, А. Амрахова подчеркивает, что «психологи сосредоточили внимание на так называемых эффектах прототипа в перцепции. Категоризация не нуждается в полном наборе определяющих признаков. Напротив, сознание апеллирует к типичным проявлениям той или иной категории как прототипическим моделям, с которыми сравнивается поступающая информация. Таким образом, базовые аспекты классификации – не перебор признаков, а поиск аналогии, релевантных паттернов» [4. С. 37].

Относительно музыки эксперименты самого Д. Левитина подтвердили устойчивость формирования прототипов относительно таких общих категорий, как жанры и стили, а также стиль конкретного исполнителя, показывая сходство во мнениях разных людей в определении тех или иных музыкальных категорий. В работах Р. Шепарда были показаны общие биологические процессы и задачи, которые необходимо решать при восприятии, от более простых перцептивных уровней, когда можно менять точку зрения на один и тот же объект или же, наоборот, рассматривать несколько объектов с одной позиции, до более высокого мыслительного процесса, когда можно определить, что объекты, различающиеся по своему внешнему облику, могут иметь одинаковую природу. «Таким образом, – подчеркивает Д. Левитин, – адаптивное поведение зависит от вычислительной системы, которая может анализировать доступную сенсорным поверхностям информацию и разделять ее на: а) инвариантные свойства внешнего объекта или ситуации и б) временные свойства, проявляющиеся у этого объекта или ситуации. Леонард Майер отмечает, что классификация необходима для того, чтобы композиторы, исполнители и слушатели могли усваивать нормы, регулирующие музыкальные отношения, и, следовательно, понимать структуру определенных стилей и улавливать отклонения от стилистических норм» [3. С. 213].

Г. Иванченко относительно музыкальной категоризации также обращает внимание на понятие *инвариантности*. «В музыке роль инвариантов велика... потому, что эти формы не только повторяются, но постоянно меняются в самых разных планах и плоскостях; временной характер музыки требует выделения инвариантных „точек опоры“, и такие точки находятся слушателем на каждом уровне восприятия, начиная с мельчайших структурно-семантических единиц и кончая стилями... Особое значение имеет инвариантность на уровне темы. Она в музыкальном произведении выступает как объект развития, и перед слушателем возникает задача установления самождественности изменяющейся (порой до неузнаваемости) темы» [5. С. 66].

Однако что же является наиболее релевантной единицей категоризации с точки зрения самого музыкального языка?

Психолог Роджер Браун установил, что наиболее часто используемые категории формируются на среднем уровне систематики, не опускаясь до отдельных элементарных единиц и не достигая широких классов. Это психологически базовый уровень категоризации, уровень максимальной полезности. Ему соответствуют принципы эффективности и информативности, указывающие, с одной стороны, на стремление минимизировать количество катего-

рий, а с другой – максимизировать информативность классификации. Основываясь на этих данных Л. Збиковски считает, что такой единицей в музыке, соответствующей базовому урону, является *мотив*. Он есть самая малая узнаваемая часть музыкального произведения, но сам по себе состоит еще из более мелких единиц и в то же время является частью более крупных фраз и предложений. «Понимание музыки начинается на мотивационном уровне, поскольку такой уровень максимизирует как эффективность, так и информативность. Кроме того, по-видимому, существует ряд корреляций между музыкальными мотивами и категориями базового уровня. Оба имеют дело с целым, а не с частями этого целого; форма (будь то визуальное свойство или слуховой аналог) важна для обоих; и оба подвержены влиянию опыта. Наконец... они являются когнитивными конструкциями относительно высокого уровня (как и категории базового уровня)» [6. Р. 34].

Мотив является довольно гибкой единицей, подверженной варьированию, и в ходе развертывания музыкальной структуры может меняться. Особенности обработки мотивных структур диктуются фактором времени, условиями самого звучания. Приоритет обычно отдается тем видам, которые встречаются в начале произведения. Однако и обратная ситуация не исключена, когда в ходе развертывания музыкальной формы наше итоговое представление о том, какой же мотив является центральным, изменится. Демонстрация различного количества вариаций в используемых мотивах актуализирует вопрос того, что является типичным для данной категории, открывая путь к пониманию принципов музыкальной организации произведения.

В то же время музыкальные категории не исчерпываются понятием мотива и могут возникать фактически вокруг любого набора взаимосвязей, подходящих для того или иного случая. Это может быть аккорд или гармоническая последовательность, остинатная фигура, тембровый комплекс, более того, это могут быть категории, выходящие за пределы чисто музыкального (особенно в синтетических жанрах), и т.п. Однако во всех случаях «выбор и структура соответствующих музыкальных категорий будут определяться глобальными концептуальными моделями, относительно которых формируются локальные модели для каждой категории» [6. Р. 59]. Таким образом категоризация становится важным компонентом осмысления музыки, лежит в основе формирования концептуального знания, вбирающего процесс распознавания взаимосвязей между разными категориями.

Но как же может решаться вопрос относительно такой общей категории, как повтор, которая в музыке имеет, несомненно, важное значение на разных уровнях и в разных масштабах, а также связана с аспектами восприятия и мышления? Для этого обратимся к двух теоретическим работам, рассматривающим повтор как главный объект дискурса, но предлагающим противоположные подходы к его практическому применению.

В первой из них, британского исследователя Адама Окельфорда «Повторение в музыке. Теоретические и метатеоретические перспективы» [7] (с которой мы уже знакомили читателя в своих предыдущих публикациях), повтор выступает прежде всего как средство организации музыкального порядка, а также прием сегментации элементов музыкального текста. В аналитическом плане это хорошо заметно, когда автор прибегает к методам «теории рядов»,

взятых из работ А. Форта, и пытается применить их к анализу серийной музыки. Один из вариантов такого подхода показан Окельфордом при анализе пьесы Шёнберга соч. 11 № 1, где через отношения повтора в музыкальной структуре устанавливается связь между начальным трехзвучным мелодическим мотивом (состоящим из м. 3 и м. 2) и другими производными от него мелодико-гармоническими элементами пьесы. Однако проведенные аналитические операции по сегментации материала и других итерационных процедур приводят к очевидным сложностям, поскольку дают только картину исчисляемых повторов внутри музыкальной структуры, но не отвечают на вопрос, как же в действительности слушатель постигает эти закономерности. Это отмечает и сам Окельфорд, он пишет: «Строго логические подходы к анализу музыки (такие, как система „имбрикации“ А. Форта, заключающаяся в систематическом извлечении *рядов* из любого места, использующего дискретные значения высоты) чреваты трудностями. Поскольку они вызывают неуправляемое количество информации, подавляющее большинство которой не имеет никакого отношения к музыкальному опыту, перцепционно или даже концептуально. То есть наше восприятие структуры гораздо более ограничено, чем наша способность концептуализировать её» [7. Р. 116]. И, соответственно, возможность аналитической (математической) идентификации звуковысотных отношений не означает их обязательной релевантности с точки зрения процесса восприятия.

«В большей степени это является следствием ориентированности... теории на принципы *интенциональной логики*, направленной на презентацию смысловых отношений через формализованный синтаксис, внешние референты при этом отсекаются [8. С. 209]. В то же время представленный Окельфордом подход дает возможность показать четкую системную организацию музыкального целого и дать ему рациональное обоснование с хорошо установленной субординацией между элементами системы, что в целом способствует обогащению аналитических аспектов современного музыкознания.

В отличие от британского исследователя Элизабет Хельмут Маргулис в книге «На повторе. Как музыка играет разумом» [9] отчетливо обозначает трен в сторону «психологии музыкального повторения», эмпирических исследований поведения слушателей и теорий, которые могут возникнуть на основе этих данных, сочетая психолингвистику, нейробиологию и когнитивную психологию. Контекстные моменты, высеченные исследователем, заостряют не столько особенности структурной организации музыкальных произведений, сколько различные проявления повторения, учитывающие и ситуацию музыкального восприятия слушателем произведений в концертном зале, и более широкий контекст приложения повторности, выходя в сферу обучения, функционирования повтора в словесном языке (речи), в социально значимых явлениях.

В большинстве разделов монографии рассматриваются явления, свойственные широкому кругу людей, не обязательно профессионально связанных с музыкой, но чувствующих ее влияние в тех или иных ситуациях, таких как участие в ритуале, в различных совместных массовых формах музицирования, игровых практиках, или же испытывающих на себе психологический эффект самопроизвольно повторяющейся музыки (эффект «ушного червя» (ear worms)), а также другие ситуации повторного прослушивания произведе-

дений. Все они, в той или иной степени использующие опыт повторения, помогают выявить новые аспекты, связанные с восприятием и осмыслением повтора в музыке.

Соответственно, при таком подходе повтор выступает скорее как психический инструмент, как прием, который дает возможность схватывать и обнаруживать детали, фиксировать звуковые паттерны, стимулировать память и тем самым облегчать процесс обучения, помогать выстроить новое знание о произведении. Рассматривая повторение с психологической точки зрения, Маргулис отмечает очевидное его влияние при ориентире слушателей в музыке. При этом в процессе восприятия повторных музыкальных сегментов разного масштаба констатируется подтвержденный экспериментально факт того, что «повторяющиеся воздействия вызывают смещение внимания с более локальных уровней музыкальной организации на более глобальные» [9. Р. 9]. Тем самым по мере повторения музыки слушатели получают доступ к более тонким деталям, нюансам, а поведенческие данные свидетельствуют о том, что люди действительно используют обнаружение повторяющихся паттернов при сегрегации слухового потока.

Эксперименты, проводимые Маргулис, также подтверждают влияние повторов на опыт слушателя даже при условии трудной идентификации возвращающихся композиционно-логических единиц. «Простое введение повторения заставило слушателей сообщать о возросшем удовольствии, интересе и впечатлениях от художественного замысла при восприятии современных музыкальных произведений» [9. Р. 156]. Однако в целом Маргулис акцентирует момент того, что повторяющаяся природа музыки иллюстрирует в большей степени *эстетическую функцию*, связанную не столько с возрастающим знанием о произведении, сколько с растущим чувством присутствия в музыке. Так, известно, что вовлеченность слушателя часто подкрепляется различными моторно-двигательными реакциями на музыку, где повторное прослушивание также позволяет закрепить подобные двигательные процедуры. Это наблюдение приводит Маргулис к более глубокому воплощению понимания музыки, лежащего не только в уме (в плоскости языка), но и собственно в теле. «Постепенно делая все больше и больше временной структуры пьесы доступной для предсказания и представления при повторных экспозициях, многократные слушания могут способствовать своего рода сенсомоторной связи, называемой гравом или потоком и широко оцениваемой как приятная... А грав (groove) имеет тенденцию заставлять людей чувствовать себя так, как будто они были „частью музыки“» [9. Р. 112]. При этом слушатель может и не осознавать этот момент своего вовлечения, это так называемое «неявное знание» остается в значительной степени невербализованным и неконцептуализованным, сохраняя богатство пережитого опыта. «При повторных прослушиваниях имплицитные знания человека возрастают гораздо быстрее, чем эксплицитные. Таким образом, его чувство ориентации внутри произведения, его чувственное понимание возрастает, но без ожидаемого связанного с этим увеличения концептуального понимания» [9. Р. 168]. Это, по мысли автора книги, влияет и на факторы повторяющегося поведения при прослушивании музыки.

Большинство аспектов работы Маргулис сконцентрированы вокруг точного (буквального) повторения, впрочем, не обходит автор и проблему варь-

ирования, строящуюся на сочетании повторения и различия. Вариация в некоторой степени имитирует двунаправленность процесса восприятия сверху вниз к более тонким деталям и снизу вверх к масштабным структурным компонентам. Вариативность как бы «берет» изменчивые качества, которые слушатель обычно накладывает на музыку, и «перемещает» их в саму музыку. Экспериментальные данные по восприятию сходства Ирены Дельеж (Irene Deliege), на которые также опирается Маргулис, подтверждают, что слушатели способны распознавать тему в ее вариациях (при условии, что они подвергались неоднократному воздействию этой темы) и, с другой стороны, на основе отдельных приемов абстрагировать тематическую категорию из суммы нескольких элементов, принадлежащих тому или иному семейству. Важнейшим фактором здесь является заметность признаков для оценки сходства, а также повторение как таковое, подчеркивающее инвариантность тех элементов, которые определяют категорию.

Это позволяет описывать и осмысливать более сложные ситуации музыкального контекста, когда повторение многосоставно, насыщено изменениями. Л. Збиковски пишет: «Такой подход может охватить широкий диапазон параллелизма, рассматриваемого Лердалем и Джекендоффом (при этом суждения о параллелизме становятся эквивалентными оценкам степени принадлежности к категории), и это также дает возможность подумать о том, что Киви назвал буквальными повторениями (поскольку повторяющиеся утверждения идентичных членов категории предполагают, что они в некотором роде более значимы, чем другие члены). С одной стороны, следует признать, что понимание повторения с точки зрения процессов категоризации усложняет эмпирическое исследование феномена повторения; с другой стороны, процессы категоризации тесно связаны с процессами памяти и суждениями о сходстве, которые вносят свой вклад в своеобразие человеческого познания» [10. P. 128].

Таким образом, подтверждается связь повтора в различных аспектах активности индивида с психологическими процессами восприятия, организации и осмысления музыки, ее коммуникативных и эстетических функций. Вовлеченность индивида в музыку посредством повторения позволяет не только искать его смысловые корреляты в эмоционально-психологических механизмах психики, но осознавать связь с более широкой сферой социально значимых актов, действий, решений, т.е. в сфере жизненного опыта. Это дает возможность видеть в повторе некую точку схождения тех или иных жизненных ситуаций (задействующий опыт повторения, например, в языковом общении, совместном музицировании, в ситуации игры) и собственно процесса восприятия музыкальных произведений, их разучивания или же концертного исполнения.

В связи с вышеизложенным с учетом актуальных современных теоретических воззрений на повтор, формирующих достаточно полярные подходы к его осмыслению, процесс категоризации относительно самого повтора предстает с разных позиций.

Выявление повтора как системного принципа музыкальной структуры формируется независимо от восприятия субъекта. На первый план выходят количественный показатель, масштаб повторяемых единиц и то, как они распределяются по всей структуре, т.е. фактор времени и пространства. Тогда в

контексте структурализма категория повтора вбирает в себя большой класс структур на основе дуализма *равенства / неравенства* (что выражается через формулу $a = a$ и $a \neq a$). Именно он (этот класс структур) обеспечивает полный экстенционал всех возможных смысловых отношений элементов системы, значения которой могут достигать при этом высокого уровня логико-математического обобщения.

С позиции психологии приоритетным в категоризации повтора становится врожденная способность человеческого сознания к выявлению отношений тождества и различия, выступающая как определенный индикатор, удостоверяющий разумность рефлексии, осуществляемой человеком. Следовательно, первостепенное значение приобретает человеческая память, определяющая собственно то, что остается после регистрации субъектом тех или иных видов повтора. В ходе категоризационного процесса происходит уточнение признаков и свойств повтора, появляется возможность рассматривать их как существенные и уверенно воспроизводимые, и, соответственно, повышается способность определения конкретного вида повтора, принадлежащего общей категории, но имеющего набор локальных присущих только ему признаков повторности.

Д. Левитин подчеркивает: «Память влияет на восприятие музыки настолько сильно, что можно без преувеличения сказать, что музыки без памяти не было бы вовсе. Как отмечают многие теоретики и философы... музыка основана на повторении. Мы способны воспринимать ее лишь потому, что запоминаем только что услышанные звуки и соотносим их с теми, которые слышим прямо сейчас. Группы нот – музыкальные фразы – впоследствии могут появиться в вариации или транспозиции песни, и они задействуют систему памяти одновременно с активизацией эмоциональных центров... Повторения, искусно примененные композитором, приносят нашему мозгу эмоциональное удовлетворение и делают процесс прослушивания музыки чрезвычайно приятным» [3. С. 242].

В то же время, учитывая подвижность самих категорий, расплывчатость их границ, доказанную психологами и лингвистами, а также, с другой стороны, возможность проявления у человека высокого уровня мыслительного процесса, когда можно определить, что объекты, различающиеся по своему внешнему облику, могут иметь одинаковую природу, открывается способность категоризации как когнитивного процесса. Это дает возможность не только простого наблюдения и анализа опознанных объектов и их повторений, определяя точность или изменчивость воспринятых явлений, но и их модификации, дополнения и даже нового конструирования самих категорий, что в общем может быть расценено как непосредственное проявление творческого процесса. А сама категория, в данном случае категория повтора, превращается в открытую понятийную систему, направленную на обретение нового знания.

В этом смысле профессиональная деятельность композитора создает благоприятную почву для проявления разных аспектов категоризации повтора, поскольку соединяет в себе рациональную логическую основу с психоэмоциональным слышанием звуковой материи, заостряя в разных ситуациях творческой работы разные свойства как в плане усиления логико-конструктивных черт композиции, так и ее интуитивного слухового пости-

жения. Другая сторона демонстрирует взгляд сверху, поскольку выходит на уровень взаимодействия разных систем (в том числе и не музыкальных), адаптируя возможное применение повтора в контексте конкретной художественной задачи, встающей перед автором в ходе реализации его творческого замысла.

Список источников

1. Молчанов А.С. Категоризационные аспекты композиторского мышления (на примере творчества новосибирского композитора Сергея Тосина) // Вестник музыкальной науки. 2013. № 1. С. 65–69.
2. Брунер Дж. Психология познания (за пределами непосредственной информации). М. : Прогресс, 1977. 412 с.
3. Левитин Д. На музыке: наука о человеческой одержимости звуком / пер. с англ. А. Поповой. М. : Альпина нон-фикшн, 2022. 433 с.
4. Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 326 с.
5. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М. : Смысл, 2001. 264 с.
6. Zbikowski L.M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York : Oxford University Press, 2002. 360 p.
7. Ockelford A. *Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives*. Royal Musical Association monographs; no 13. London : Ashgate Publishing Limited, 2005. 168 p.
8. Молчанов А.С. Зигонический и незигонический анализ. Два взгляда на сонату Моцарта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 197–211.
9. Margulis E.H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford and New York : Oxford Univ. Press, 2014. xi, 204 p.
10. Zbikowski M. Lawrence. Review. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. By Elizabeth Hellmuth Margulis // *Music Theory Spectrum*, 2017. Vol. 39, issue 1. P. 124–130.

Reference

1. Molchanov, A.S. (2013) Kategorizatsionnye aspekty kompozitorskogo myshleniya (na primere tvorchestva novosibirskogo kompozitora Sergeya Tosina) [Categorizational aspects of composer's thinking (a case study of the works of Novosibirsk composer Sergey Tosin)]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 1. pp. 65–69.
2. Bruner, J. (1977) *Psikhologiya poznaniya (za predelami neposredstvennoy informatsii)* [Psychology of Cognition (Beyond the Immediate Information)]. Moscow: Progress.
3. Levitin, D. (2022) *Na muzyke: nauka o chelovecheskoy oderzhimosti zvukom* [This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession]. Translated by A. Popova. Moscow: Al'pina non-fikshn.
4. Amrakhova, A.A. (2005) *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki: na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov* [Cognitive Aspects of the Interpretation of Contemporary Music: A Case Study of the Works of Azerbaijani Composers]. Art History Dr. Diss. Moscow.
5. Ivanchenko, G.V. (2001) *Psikhologiya vospriyatiya muzyki: podkhody, problemy, perspektivy* [Psychology of Music Perception: Approaches, Problems, Perspectives]. Moscow: Smysl.
6. Zbikowski, L.M. (2002) *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.
7. Ockelford, A. (2005) *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*. London: Ashgate Publishing Limited.
8. Molchanov, A.S. (2021) Zygonic and Non-Zygonic Analysis. Two Views on Mozart's Sonata]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 197–211. doi: 10.17223/22220836/44/15
9. Margulis, E.H. (2014) *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford & New York: Oxford University Press.

10. Zbikowski, L.M. (2017) Review. On Repeat: How Music Plays the Mind. By Elizabeth Hellmuth Margulis. *Music Theory Spectrum*. 39(1). pp. 124–130.

Сведения об авторе:

Молчанов А.С. – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: mas-composer@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Molchanov A.S. – M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: mas-composer@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.02.2025;
одобрена после рецензирования 08.04.2025; принята к публикации 14.10.2025.
The article was submitted 17.02.2025;
approved after reviewing 08.04.2025; accepted for publication 14.10.2025.*

Научная статья

УДК 781.6

doi: 10.17223/22220836/60/9

«GRANUM SINAPIS» ПАСКАЛЯ ДЮСАПЕНА: ТРАКТОВКА ЖАНРА, ТЕКСТА, КОМПОЗИЦИОННЫХ ТЕХНИК

Надежда Андреевна Петрусева

*Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия,
petrusyova@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается хоровой цикл «Granum sinapis» (1997) Паскаля Дюсапена на слова восьмичастной Секвенции Иоганна Экхарта. Разные способы звукоизвлечения (пение закрытым ртом, на выдохе, произнесение слов без определенной высоты, шепот) способствуют созданию атмосферы божественного присутствия. Для демонстрации структурных методов реорганизации и палимпсеста Дюсапена проанализирован процесс интеграции «ладов Go» и комбинаторика разных видов пространственно-временной симметрии фигур (зеркальная, чередующаяся, спиральная). В выводах подчеркнуто, что в процессе создания трех рекевиемов («Granum sinapis», «Umbrae mortis» и «Dona eis») данный цикл означает начало поисков в этом жанре.

Ключевые слова: «Granum sinapis» Дюсапена, Экхарт, техники композиции, интеграция «ладов Go», виды симметрии

Для цитирования: Петрусева Н.А. «Granum sinapis» Паскаля Дюсапена: трактовка жанра, текста, композиционных техник // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 75–90. doi: 10.17223/22220836/60/9

Original article

“GRANUM SINAPIS” BY PASCAL DUSAPIN: INTERPRETATION OF GENRE, TEXT, COMPOSITIONAL TECHNIQUES

Nadezhda A. Petrusева

*Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation,
petrusyova@yandex.ru*

Abstract. The article examines the choral cycle a capella “Granum sinapis” (1997) by Pascal Dusapin based on the words of the eight-part Sequence by Johann Eckhart in aspects of the composer’s creative method, interpretation of the text of the original source, genre, cycle, form, compositional techniques, types of symmetry, texture, dynamics and vocal choral techniques. An integrated approach is used as a set of elements of biographical, musical-hermeneutic (problems of interpretation and understanding of the cycle) and structural-musical methods. It is shown that the text of the Sequences determines the form of the choirs, but the composer interprets it freely: he does not adhere to poetic stanzas in all choirs, sometimes repeats individual lines, changes their places, uses textual polyphony. In the given Appendix, each of the eight Sequences of Eckhart in the pro-German language has a ten-line structure, but in the translation into Russian the structure of the original source is also only partially preserved. It is emphasized that different methods of sound production (singing with a closed mouth, on an exhale, pronouncing words without a specific pitch, whispering) contribute to the creation of an atmosphere of divine presence.

It is essential that the predominance of polyphonic episodes, dissonant vertical aggregates creates a feeling of sound fullness of space. The composer uses the technique of coloring,

melismatics, and microcarriage of figures, which became widespread in the Middle Ages, throughout the entire cycle. To demonstrate the structural methods of reorganization and palimpsest characteristic of Dusapin's creative thinking, the process of integration of low-volume "modes Go" representing a system of tetrachords (small tetrachord, Arabic and large tetrachord) and combinatorics of different types of space-time symmetry of melodic figures (mirrored, alternating, spiral) is analyzed. The conclusion is made about the emphatic aspect of these frets and figures: having established a "limited modality" since the 1990s, Dusapin seems to imitate the prosody of a spoken voice. The result is a spell-like constancy that literally speaks to the listener.

The conclusions emphasize: 1) in the process of creating three requiem ("Granum sinapis", "Umbrae mortis" and "Dona eis"), this cycle means the beginning of a search in this genre; 2) the main difficulty of performing the *a capella* cycle "Granum sinapis" is due to the combination of different counting units of variable meter (traditions of rhythmic I. Stravinsky, O. Messiaen and P. Boulez); 3) in terms of pitch, the use of fragments of diatonic scales in the Dusapin cycle is associated not only with the music of the Middle Ages and the Gregorian chorale: modal frets borrowed from other cultures enhance diatonics, developing the Mussorgsky – Debussy – Stravinsky line; mosaic use of fragments of diatonic scales along with hemitonic, hemiolica, and microchromatics is characteristic of the music of John Cage and Gyorgy Ligeti.

Keywords: "Granum sinapis" by Pascal Dusapin, Eckhart, composition techniques, "modes Go" types of symmetry

For citation: Petrusseva, N.A. (2025) "Granum sinapis" by Pascal Dusapin: interpretation of genre, text, compositional techniques. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 75–90. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/9

Ведение

Паскаль Дюсапен – один из ярких современных французских композиторов, музыка которого активно исполняется как за рубежом, так и в России. Исследованию творчества Дюсапена посвящена работа Ж. Амблара [1], монография О.В. Гарбуз, в которой систематизированы основные «предтексты» и дан обзор камерных и оперных произведений Дюсапена [2]; биография композитора и краткая информация о цикле «Granum sinapis» освещены в интернет-ресурсах [3–6]. В 2013 г. в Пермском театре оперы и балета была поставлена опера «Medeamaterial» П. Дюсапена [7]. Несмотря на немногочисленность исследований, в России интерес к персоне Дюсапена возрастает, как и число исполнителей его музыки. Этим объясняется *актуальность* статьи.

В своей «Инаугурационной лекции в Коллеж де Франс» (2007) Паскаль Дюсапен описал свой творческий процесс, сравнив его, с одной стороны, с картографированием местности [8. С. 215]; с другой – с методами реорганизации и палимпсеста¹: «Я часто ощущаю, что моя работа организуется посредством реорганизации уже созданных партитур: я вхожу внутрь, углубляю, раздвигаю эту материю, в которой я обнаруживаю новые (я надеюсь) соединения. Из этого небольшого количества элементов, извлекаемых со дна на поверхность, я создаю „другую“ музыку» [8. С. 260]; «...музыка развертывается в нескольких частях, каждая из которых является палимпсестом предыдущей» [8. С. 259].

¹ Палимпсест – лист пергамента, на котором проступает среди букв более старая надпись, ранее удаленная. В диссертации О. Гарбуз палимпсест понимается как многоуровневая модель, объединяющая различные тексты, стили и техники (Гарбуз О.В. Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. С. 7).

К хору Паскаль Дюсапен обращается нечасто, в основном в своих операх¹. И, конечно же, у него есть несколько хоровых произведений для хора *a capella*: «Пророждать» («*Semino*», 1985) – короткий мадригал, посвященный рождению сына композитора, на текст восьмой части поэмы древнегреческого философа Парменида; хоровой цикл «*Granum sinapis*» (1992–1997), композиция для смешанного хора «*Umbræ mortis*» («Тени смерти», 1997²); также детский хоровой цикл «*Disputatio*» («Диспут», 2014) для смешанного хора, оркестра и стеклянной гармоник и цикл «*Dona Eis*» («Даруй им», 1998) для ансамбля духовых инструментов на тексты *Officium defunctorum*³ и Оливье Кадио. Для этого периода творчества композитора характерна интонационность старинной и народной музыки, использование микроинтервалов и микроглиссандирования, речевых интонаций, а также применение различных техник звукоизвлечения, в том числе фонетической трактовки поэтического текста (выделение в тексте отдельных фраз, слов или звуков).

Рассмотрим цикл «*Granum sinapis*» («Горчичное зерно») для смешанного хора *a capella* в аспектах трактовки текста первоисточника, жанра, цикла, формы, композиционных техник, видов симметрии, фактуры, динамики и вокально-хоровых приемов, используя комплексный подход как совокупность элементов биографического, музыкально-герменевтического (проблемы интерпретации и понимания цикла) и структурно-музыкального методов.

Трактовка текста первоисточника, жанра, цикла

Цикл для смешанного хора «*Granum sinapis*» закончен в 1997 г. Написанный на Секвенции немецкого средневекового философа, мистика и теолога Майстера Иоганна Экхарта [10] (эти тексты, безусловно, заслуживают, отдельного прочтения: см. приложение) цикл состоит из восьми частей. Это число как символ бесконечности означает бессмертие души (цикл посвящен матери) и непознаваемое пространство, «божественное ничто».

Продолжительность цикла в исполнении ансамбля *Ars Nova* 19'22 минуты: часть 1 – 2'11; 2 – 2'47; 3 – 2'40; 4 – 1'24; 5 – 3'30; 6 – 4'02; 7 – 1'24; 8 – 2'42. Краткость частей цикла обусловлена некоторыми установками Дюсапена, объясняющими его стратегию понимания и восприятия музыки: «Музыка – это бесконечный траур по мгновению» [8. С. 249]; «До музыки была тишина. Сразу же после нее – всего лишь воспоминание» [8. С. 250]. В цикле «Горчичное зерно» композитор вслед за Экхартом воссоздает некий миф о непознанном пространстве – царствии божьем⁴. Вспомним: еще Макс Шелер выделяет три формы знания, сосуществующие в каждую из эпох: религиозное, метафизическое и техническое, при этом религиозное знание, или «знание о спасении, определяет отношение личности к Высшему Существо» [11. С. 380]. Вместе с тем Экхарт и Дюсапен далеки от того, чтобы из непознава-

¹ В творчестве Дюсапена семь опер: «Ромео и Джульетта» (1988), «Медя-материал» (1992), «Предназначено для пения» (1994), «Перела, человек дыма» (2003), «Фауст, последняя ночь» (2006), «Пассион» (2008), «Опера огня» (2010).

² См. об этом: Петрусева Н.А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Ч. 2. Пермь : ПГИК, 2016. С. 170–177.

³ В католической церкви молитвенный цикл «Служба для мертвых».

⁴ Библейская Притча Иисуса Христа о горчичном зерне гласит: царствие небесное подобно зерну горчичному – будучи меньше всех семян, оно, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его.

емости божественной сущности делать вывод о неэффективности чувств и разума в познании мира и человека. Власть красоты над человеком выражает стремление художников и нехудожников сообразоваться в своих действиях с красотой, служением красоте и благоговением перед ней.

В первоисточнике на прогерманском языке каждая из восьми Секвенций Экхарта состоит из 10 строк. Эта структура в переводе, приведенном в приложении¹, сохраняется лишь отчасти. В целом текст Секвенций определяет форму хоров, однако композитор свободно трактует его: не во всех хорах придерживается поэтических строф, повторяет отдельные строки, иногда меняет их местами, а также использует текстовую полифонию.

Для создания особой атмосферы божественного присутствия композитор наряду с академическим звукоизвлечением применяет разные виды трактовки голоса: пение закрытым ртом, пение на выдохе, произнесение слов или звуков без указанной высоты, шепот. Голосовые приемы отличаются мягкостью в исполнении. Композитор практически не использует высокую тесситуру, чтобы звук у хоровых партий не был напряженным; в некоторых частях (во II, III, V и VIII) выделяет сопрано соло.

О композиционных техниках цикла

В хорах преобладают полифонические эпизоды, диссонирующие вертикальные агрегаты, что создает ощущение звуковой наполненности пространства. Композитор использует технику колорирования, получившую распространение в эпоху Средневековья, мелизматику, микрорварьирование фигур на протяжении всего хора. Фрагменты диатонических звукорядов мелодической горизонтали ассоциируются не только с музыкой средних веков и григорианским хоралом; мозаичное использование фрагментов диатонических звукорядов наряду с другими интервальными родами – гемитоникой, гемииоликой, микрохроматикой и т.д. – характерны для музыки Дж. Кейджа (см. об этом: [9. Ч. 2. С. 75–78]) и Д. Лигети [12]; встречаются хроматические ходы, однако большие интервальные скачки этому произведению не свойственны (исключение – скачок на малую нону вверх и на большую септиму вниз в партии сопрано в хоре VII, такт 23). Тематическая гармония основана на звуках мелодии по принципу вертикализации горизонтали.

Строки текста первой Секвенции Экхарта группируются в две строфы (по принципу 3 + 2 строки в каждой строфе). Композитор в первом хоре «*In dem begin*» («В начале – Слово») повторяет отдельные строки: 1, 4 (дважды), 6 и 7; в результате образуется 15-строчная конструкция из трех строф (по принципу 6 + 7 + 2), что подчеркнуто глубокими цезурами (табл. 1 ср. с рис. 1)². Кульминационный момент находится во второй строфе, где говорится о сердце Отца, из которого берет начало слово.

Шкала ритма первого хора включает семь размеров с разными счетными единицами (шестнадцатая, восьмая, четверть): 5/16, 9/16, 3/8, 5/8, 7/8, 3/4, 4/4.

¹ Текст на оригинале с литературным переводом Е.В. Родионовой взят из сборника сочинений М. Экхарта (*Экхарт М. Granum sinapis* // Трактаты. Проповеди. М.: Наука, 2010. С. 219–222).

² Напомним, что в рамках 14-строчной структуры сонета (два катрена, два терцета) имеются вариации (метрическое, грамматическое или типографическое оформление более частных структур): итальянский, елизаветинский сонеты, 12-строчный 126-й сонет Шекспира, *sonetto caudate*, *sabmerget sonnet* и т.д.

Однако темп остается неизменным (четверть = 69), что представляет определенную сложность как для дирижера, так и для хора. Дополнительными трудностями могут быть триоли и форшлагги.

Таблица 1. П. Дюсапен «Granum sinapis». «In dem begin», I. Трактовка формы

Table 1. P. Dusapin “Granum sinapis”. “In dem begin”, I. Interpretation of form

Такты	Строфы	Строки	Темп
1–3	I	1. Im dem being (цезура – пауза на одну восьмую)	Четверть = 69
4–5		1. Im dem being (повторение первой строки. Цезура – пауза на две восьмые)	
6–11		2. hō uber sin 3. ist ie daz wort. 4. ô rîcher hort (цезура на одну восьмую)	
11–14		4. ô rîcher hort, (повторение четвертой строки. Цезура – пауза на один такт)	
15–17	II	4. ô rîcher hort, (повторение четвертой строки) 5. dâ ie begin begin gebâr! (Цезура на один такт)	
18–19		6. ô vader Brust, 7. ûz der mit lust (цезура на одну восьмую)	
20–24		6. ô vader Brust, 7. ûz der mit lust (повторение шестой и седьмой строки) 8. daz wort ie vlôz! (Цезура на половинную)	
25–28		III 9. doch hat der schôz 10. daz wort behalden, daz ist wâr	

Характерные для Дюсапена интонации и лады названы исследователем творчества композитора Жаком Амбларом «ладами ”Go”» [1]¹. К ним относится система тетрахордов: *малый* тетрахорд в объеме уменьшенной кварты с двумя малыми секундами, разделенными большой секундой (полутон – тон – полутон: *a-b-c-des*); *арабский* тетрахорд (полутон – малая терция – полутон: *a-b-cis-d*), т.е. гемитонный в кварте; *большой* тетрахорд в малой сексте вновь с двумя малыми секундами (полутон – тритон – полутон: *d-es-a-b*). Все эти лады зеркально симметричны благодаря малым секундам, расположенным по принципу правое-левое. И если структура, согласно Ж. Делёзу, – это «машина по производству бестелесного смысла» [13. С. 53], то, устанавливая с 1990-х гг. «ограниченную модальность» малообъемных ладов, Дюсапен как бы имитирует просодию разговорного голоса. В результате возникает заклинательное постоянство, которое буквально говорит со слушателем.

Для рассмотрения методов реорганизации и палимпсеста, равно как и для характеристики интеграции ладов «Go» с их значимостью для интонирования каждого тона мелодии, рассмотрим соотношенность звуковых (интервальных) рядов в хоровых партиях первой части хора (такты 1–14) с «ладами ”Go”»:

- в сопрано – ряд *c-d-f-g-as-h* (тон, малая терция, тон, полутон, малая терция): здесь интегрирован арабский тетрахорд в кварте (*g-as-h c*);
- в альте – ряд *h-c-cis-d-as* (полутон, тон, тритон) с элементом большого тетрахорда с тритоном (*cis-d-as*);
- в теноре – *f-ges* (полутон);

¹ Система тетрахордов названа Амбларом «ладами Go» по аналогии с названием Соло для оркестра № 1 (1992).

• бас вступает только в 12-м условном такте: на выдержанных нотах дано двузвучие *ges-d* (элемент малой сексты присутствует и в арабском тетрахорде).

Рис. 1. П. Дюсапин. «In dem begin». Первая строфа, такты 1–13

Fig. 1. P. Dusapin. "In dem begin." First stanza, bars 1–13

Начинает хор партия альты с тона *d*. Этот звук является ключевым в творчестве композитора, как и тритон *d-as*. Это монограмма имени, которая активно используется с 90-х гг. в его творчестве. Партия сопрано варьирует ту же интонацию альты с опорой на тритон *d-as*, который заполнен другими звуками. Едва заметное *glissandi* в партии сопрано первой строфы в диапазоне полутона проходит за одну тактовую долю (при размере 4/4).

Перечислим высотные ряды второй строфы (такты 15–24), вновь по возможности сравнивая их с «ладами „Go“»:

- в сопрано – ряд *f-ges-g-as-c-d*, в который интегрированы два неполных лада «Go»: звено большого тетрахорда с тритоном (*f-ges-c-...*) и звено арабского тетрахорда в кварте (*g-as-... - c*);

- в альте – ряд *h-cis (c)-d-f-fis-a-b-d* с двумя арабскими тетрахордами в кварте (*cis-d-f-fis; f-fis-a-b*);

- в теноре – *d-f-ges-as-c-cis-e* с элементом тритона большого тетрахорда (*d-as*) и скрытым гемимольным арабским тетрахордом в кварте (*c-cis-e-f*);

- в басу – ряд *ges-as-h-c-d-g*. Здесь два полных лада «Go»: гемимольный арабский тетрахорд в кварте (*g-as-h-c*) и большой тетрахорд с тритоном (*h-c-ges-g*).

Заметим, к тому же, что в каждом ряду есть тритон, как и в последующей строфе.

Аналогичным образом рассмотрим высотные ряды третьей строфы (такты 25–29):

- в сопрано – ряд *c-d-as*; в альте – *h-c-d-as* (оба с тритоном *d-as*);

- в теноре – ряд *e-f-ges-b-h*, в басу – *as-es-e* с инкрустациями звеньев арабского тетрахорда в кварте (*f-ges-...-b; es-e-as-...*).

Здесь есть и суммарные лады «Go», звуки которых рассредоточены по голосам (по аналогии с техникой мигрирующего *cantus firmus*'а в хоровой музыке эпохи Возрождения): таково звено большого тетра хорда (...-as-d-es) или малый тетра хорд (*d-es-f-ges*).

Динамика первого хора разнообразна. Основных динамических нюансов четыре: *pp*, *p*, *mf* и *ff*. Особенностью их использования является мгновенное изменение динамики (влияние сериализма): к примеру, уже во втором такте динамика изменяется трижды (*pp*, *mp*, *p*). Или. На кульминации в течение одного такта динамика меняется с *p* на *ff* (следующий такт уже уходит на *sub. p*). Это один из способов композитора подчеркнуть кульминацию.

Кратко остановимся на способах звукоизвлечения. Хор начинают альты в достаточно низкой тесситуре, далее вариант мотива альтов повторяют сопрано тоже в низкой тесситуре. Пение закрытым ртом применяется композитором при динамике *p* и *pp* в партии сопрано, чтобы немного прибрать выдержанные ноты в партии, а другим голосам прозвучать мягко и тихо в низких тесситурных условиях (такты 9, 28). При этом переход на пение дан на шестнадцатую в триоли. Далее композитор повторяет этот вокальный прием: пение закрытым ртом, а на более мелкую длительность исполнители должны произнести текст. Высокая тесситура, особенно у сопрано появляется в кульминационной зоне (такты 20–21).

Во *втором* хоре «Von zwên ein vlût» («Рекой одной») автор более свободно трактует текст, накладывая или постепенно присоединя строки в порядке, соответствующем поэтическому тексту, также меняет их местами (такты 21–29 партитуры ср. с рис. 2).

Рис. 2. П. Дюсапен. «Von zwên ein vlût», II. Вторая строфа, такты 21–24

Fig. 2. P. Dusapin. "Von zwên ein vlût", II. Second stanza, bars 21–24

Первая и вторая строки, как и в первом хоре, отделяются цезурой (целой паузой), далее композитор повторяет их вновь на ином музыкальном материале. Темповая шкала включает двойное замедление: четверть = 69 (1-я строфа, такты 1–7); *Plus lent/ a Tempo* (1-я строфа, такты 8–12), *Plus lent* (четверть = 58) (2-я и 3-я строфы, такты 12–33). Шкала ритма второго хора имеет две счетные единицы, восьмую и четверть: 5/8, 7/8, 4/4. Аллюзия на технику колорирования создает атмосферу сакральности, подчеркивая духовный жанр произведения.

Рассмотрим исходные малообъемные элементы хоровых партий второго хора (такты 1–4): ряды в сопрано (*e-fis-a-b*) и в басу (*as-d-es*) включают тритоны (*e-b*, *as-d*) и малые секунды как элементы большого тетрахорда; в альте – двузвучие *e-fis* (большая секунда присутствует во всех трех тетрахордах); в теноре – ряд *e-fis-a*; (большая секунда – от малого тетрахорда, кварта – от арабского тетрахорда).

Далее в первой строфе звуковые ряды достраиваются следующим образом: в сопрано – ряд *des-e-a*; кварта *e-a* и увеличенная секунда (*des-e*); в альте – *e-fis-a* (с квартой *e-a*); в теноре – *des-e-as*; вновь кварта (*as-des*) и увеличенная секунда (*des-e*); в басу – *as-des-es* (кварта *as-des*). Используя небольшое количество звуков и мотивов, Дюсапен варьирует мелодику, ритмически усложняя ее. В третьей строфе применяется аналогичная техника.

Указаний композитора по динамике здесь много, как и в первом хоре, но есть и различие. Так, если в первом хоре в одном такте могли поменяться три динамических нюанса, то здесь один нюанс длится до трех тактов: в этом случае распеваемая сопрано мелодия становится более целостной и звучит достаточно ровно. Хор начинается с *p* и доходит до *ppp* в первых четырех тактах, долгая пауза выражает глубину сакрального образа. Динамика в хоре в целом достаточно спокойная, присутствует мягкое *f* в 7-м такте. Есть несколько указаний на *ff* при произнесении слов или звуков без указанной высоты в отдельных партиях: это нужно, по-видимому, для того, чтобы они были услышаны, так как пение может их заглушить. Звукоизвлечение в этом хоре преимущественно *legato*, но к концу присутствует *staccato* у альтов на достаточно низком тоне *e*: создается эффект речитатива, который на динамике *p* и *tr* исполняется как шепот для передачи оттенков непостижимости и таинственности.

В *третьем* хоре цикла «*Der drier strik*» («Трое одно суть»; 2'40; четверть = 58) композитор накладывает строфы по принципу антифона (нижний голос – верхние голоса; исключением являются первые две строфы: в них сначала вступают верхние голоса, а затем нижние). Шкала ритма третьего хора включает уже шесть размеров: 9/16, 3/8, 5/8, 7/8, 3/4, 4/4 с тремя счетными единицами (шестнадцатая, восьмая и четверть); главное выразительное средство хора «Трое одно суть» – основанная на созвучиях фактура.

Четвертый хор цикла «*Des puntez berk...*» («К нему ж взойди») идет в двух темпах (четверть = 69, и с конца второй строфы четверть = 56). Контрапункт здесь достигает еще большей свободы благодаря более частому наложению строк поэтического текста. Как и в предыдущем хоре, шкала ритма из шести размеров содержит три счетные единицы: 3/8, 2/4, 3/4, 7/8, 7/16, 4/4. Мелодика богата мелизматикой.

При динамической шкале от *ppp* до *f* нюансировка меняется в пределах одного такта. Голоса, которые создают гармонию, отмечены пением закрытым ртом (см. такт 3 партитуры). Резкий уход со звука *f* на немой звук в хоре, как и часто меняющаяся динамика, помогает создать ощущение огромного, ничем не ограниченного пространства.

Пятая секвенция «Daz wüste güt...» («И не познать») Экхарта гласит столь же кратко, сколь и поразительно о неизвестном, невидимом пространстве, которое живому никогда не познать. В этом хоре порядок строк композитор не меняет, однако, как и в предыдущем хоре, напластовывает поэтические строфы, что свойственно полифоническому письму. Темповая шкала (от четверти, равной 54, до четверти, равной 63), три счетные единицы (восьмая, четверть, шестнадцатая: 7/16 5/8, 3/4, 4/4) совместно с изысканной ритмикой поддерживают уровень сложности хорового письма.

В первой строке хора, построенной по принципу свободной имитации (рис. 3), Дюсапен использует длительно тянущиеся созвучия, применяет *divisi*, разделяя каждый голос на два и увеличивая тем самым количество звуков в созвучиях до восьми. Как и в предыдущих хорах, здесь встречаются малообъемные структуры от дурхордов до пентахордов с включением микроинтервалов. Динамика в хоре контрастная, от *pp* до *f* (на кульминации такты 30–33).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The vocal parts are: Sopranos (div. à 2), Altos (div. à 2), Tenors, and Basses. The lyrics are: "Daz wüste güt, ni vüz durch wüt. ge schenken sin. wüt ge schenken sin. ni vüz". The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *ppp*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *div. à 2* and *univ.*. The tempo is marked as quarter note = 54.

Рис. 3. П. Дюсапен. «Daz wüste güt», V. Первая строфа, такты 1–4.

Fig. 3. P. Dusapin. "Daz wüste güt", V. First stanza, bars 1–4.

В самой продолжительной *шестой* секвенции «Us lich, us clâr» («Светло оно») Экхарт рассуждает о божественном свете. Для создания образа всепроникающего света, который как бы струится отовсюду, Дюсапен применяет текстовую полифонию (контрапункт простых ячеек, расщепление строк на отдельные слова). Напомним, что именно свет как синоним мировой энергии творит пространство и время, так что материя, пространство и время суть параметры света.

Шестой хор идет в едином темпе (четверть = 58). В целом композитор придерживается здесь поэтического текста, постепенно присоединяя строки. Распределение текста следует по схеме: первые четыре поэтические строки охватывают с 1-го по 15-й такты; с пятой по восьмую строки – с 20-го по 36-й такты; восьмая и девятая строки – с 35-го по 49-й такты.

В аспекте распределения ритмики по голосам заметим следующее: мелкая и сложная ритмика в партии альты, тенора и баса сменяется «речевыми интонациями» в достаточно низкой тесситуре (рис. 4). Длительности в партии сопрано гораздо крупнее; выдержанные звуки встречаются и в партии басов, но значительно реже, чем у сопрано. Звуковысотность в партии сопрано представлена семизвуковым полем (*g, as, h, cis, d, es, f*) с интеграцией *большого* тетра хорда (*g, as, d, es*), в альте – пятизвучковым полем (*c, cis, d, es, gis*), в теноре – семизвучковым полем (*c, d, es/dis, e, f, gis/as, h*) с ассимиляцией *арабского* тетра хорда (*h, c, es/dis, e*), в басу – вновь пятизвучковым полем (*c, d, g, gis/as, h*).

Рис. 4. П. Дюсапен. «Uslich, us clâr», VI. Первая строфа, такты 1–5

Fig. 4. P. Dusapin. “Uslich, us clâr”, VI. First stanza, bars 1–5

Как и в предыдущих хорах, в мелодике всех голосов активно присутствует *монограмма* композитора (тритон *d-gis/as*). Динамика в этом хоре достаточно контрастная: на протяжении одной триоли может смениться от *p* до

mf. При этом в одной триоли могут быть использованы разные приемы звукоизвлечения (вновь влияние сериализма): пение обычным звуком на одной восьмой и пение с выдохом на другой восьмой (см. такт 4 на рис. 4).

В седьмом хоре «Wirt als ein kint...» («Стань как дитя»; 1'24; рис. 5) на протяжении всей части хор в основном распевает первую строфу, в которой Экхарт призывает Душу стать как дитя. Темп варьируется от четверти, равной 58, до четверти, равной 63. Простой размер 3/4 включает сложные ритмы, особенно в партии сопрано: большое количество мелизматике, триолей и форшлагов (рис. 5). Дюсапен членит хоровую фактуру цезурами, глубокими выдохами во всех хоровых партиях, которые начинаются с *sf*, а заканчиваются на *ppp* (см. рис. 5, такты 4 и 8). В начале хора солирует альтовая партия (далее мелодия уходит к сопрано); благодаря тембровой окраске, низкой tessiture и обилию глассандирующих звуков создается эффект шепчущих, разговорно-сакральных интонаций.

Рис. 5. П. Дюсапен. Хор «Wirt als ein kint...», VII, такты 1–9

Fig. 5. P. Dusapin. Chorus “Wirt als ein kint...”, VII, bars 1–9

В восьмой секвенции «Ô sêle mîn» («Душа моя») Экхарт трактует смерть, как выход души из тела, ее соединение с божественным, как растворение души в «сверхсущем Благе». В этом хоре композитор достаточно свободно

трактует поэтический текст, растягивая и свободно повторяя одни строки, вместе с тем он исключает пятую строку секвенции: в ней речь идет о слиянии с Богом («в Его ничто я погружусь»). Мелодия в хоре переходит из голоса в голос на фоне выдержанного баса и хоровых педалей в других голосах. Интонационность исходного соло сопрано напоминает исходный монолог Медеи из оперы «Медея-материал» (см. об этом: [7]). Шкала ритма секвенции включает три метра при двух счетных единицах: 7/8, 3/4, 4/4. Темповая шкала (четверть = 76, четверть = 69) делит часть на три секции, первая и вторая из которых дублируют друг друга, в третьей появляется новый музыкальный материал.

Виды симметрии

Помимо *зеркальной* симметрии «ладов Go» композитор применяет зеркально-обратимую симметрию других фигур: см. интонации *c-d* и *d-c* в тактах 1–5 на рис. 1; или исходную тритоновую интонацию *cis-g-cis* в шестом хоре (такты 1–2), пронизывающую все партии хора. Другие виды симметрии представлены *чередующейся* симметрией (типа меандра, т.е. геометрического узора завитков волны, бесконечное чередование одного и того же мотива): такова секундовая или терцовая мелизматика (см. рис. 1–5); также симметрией по принципу *винтовой* лестницы, расширение и сужение которой представляет двойственную сущность – волну и элемент (фигуру): таковы нисходящие расширяющиеся интонации в первом хоре (*d-c d-c-h, ges-f, ges-f-es, ges-f-d* и т.д.).

Эти виды ладовых симметрий «населяют» мир музыки цикла новыми возможностями, фоном, пограничьями, переносами. Относительно гармоничный рельеф форм хоров выходит из этого фона пересекающихся симметрий, чтобы вернуться туда, следуя порядку пространства и времени. Симметричные ладовые структуры функционируют не только как распределение категорий восприятия, но и как распределение измерений времени, предыдущего и последующего.

Выводы

В процессе создания трех рекевиемов («*Granum sinapis*», «*Umbræ mortis*» и «*Dona eis*») цикл «Горчичное зерно» означает начало поисков в этом жанре, который сочетает, с одной стороны, мистический опыт (прежде всего, опыт традиции), с другой – опыт современного композитора с его арсеналом новых средств и приемов. Опираясь на текст Экхарта, Дюсапен пытается преодолеть трагедию потери и не столько отпеваает усопшего (согласно традиции канонической заупокойной мессы), сколько повествует о бесконечной жизни души.

Переосмысление прошлого объединяет его хоровой цикл с оперным творчеством. Так, в опере «Медея-материал» Дюсапен тоже использует смешанный хор (7 сопрано, 6 контральто, 6 теноров и 7 басов), но оркестр – в стиле барокко. (Композитор рекомендует рассматривать квартет двух сопрано, контральто и контртенора как вокальное продолжение партии Медеи.) Основная сложность исполнения цикла *a capella* «*Granum sinapis*» обусловлена сочетанием разных счетных единиц переменного метра – традиции ритмики И. Стравинского, О. Мессиаана и П. Булеза.

Тот факт, что в цикле «Granum sinapis» Дюсапен применяет характерные для своего творчества вокальные приемы, ритмический и ладовый язык придает главенство ритму, тону и стихийной природе мелодии. Процесс интеграции «ладов Го» (наряду с хроматикой и микрохроматикой), более концентрированный в одних строфах и более рассредоточенный в других, рассеивается, появляется снова, вновь исчезает, пропитывая все, но чрезвычайно тонким и постоянно меняющимся образом и, наконец, наряду с микроглиссандированием (известно, что более утонченные интервалы обостряют наше восприятие) объединяется в единый музыкальный поток, который воспринимается весьма органично. Богатство мелизматики – стилевая черта французской музыки (к примеру, обилие трелей, форшлагов и анакруз присутствует в музыке позднего Пьера Булеза). С одной стороны, заимствованные из других культур модальные лады усиливают диатонику, развивая линию Мусоргский – Дебюсси – Стравинский¹. С другой, интеграция «ладов Го» наряду с разными видами пространственно-временной симметрии фигур (зеркально-обратимая, чередующаяся и спиральная) с их возможностью экспериментально и многократно формулировать мысль делают более понятными структурные методы реорганизации и палимпсеста в цикле «Granum sinapis» Паскаля Дюсапена.

Список источников

1. *Amblard J.* L'intonation et les concertos de Dusapin. *Musica falsa*, 2002. 392 p.
2. *Гарбуз О.В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 396 с.
3. *Granum sinapis* (musique). URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_(musique)) (accessed: 24.04.2022).
4. *Pascal Dusapin*. URL: The living composers project. URL: <http://www.composers21.com/compdocs/dusapin.htm> (accessed: 11. 04. 2021).
5. *Pascal Dusapin*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin (accessed: 16.04.2022).
6. *Pascal Dusapin. Granum sinapis* (1992–1997) huitpièces sur des textes de Maître Eckhart pour chœur mixte. URL: www.ircam.fr URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/18247> (accessed: 03.04.2022).
7. *Петрусева Н.А.* «Медя-материал» П. Дюсапена: новая трактовка жанра // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». СПб. : Изд-во ГИТИС, 2021. № 2. С. 37–46. doi: 10.35852/2588-0144-2021-2-37-46
8. *Дюсапен П.* Инаугурационная лекция в Коллеж де Франс / пер. с франц. О. Гарбуз // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. М. : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2020. С. 248–263.
9. *Петрусева Н.А.* Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Пермь : ПГИК, 2016. Ч. 2. 238 с.
10. *Экхарт М.* Granum sinapis // Трактаты. Проповеди. М. : Наука, 2010. С. 219–222.
11. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4: От романтизма до наших дней / пер. с итал. С. Мальцевой. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 794 с.
12. *Петрусева Н.А.* Новые композиционные техники Д. Лигети: первая тетрадь Этюдов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 251–263.

¹ В лекции «Система и идея» П. Булез выделяет две траектории, основанные на одном и том же явлении: отказе от устоявшихся гармонических функций как постоянной и связанной основы тонального языка. Линия *Вагнер – Малер – Шёнберг* становится символом обновления в направлении функциональной двойственности, тотального хроматизма и хроматической комплементарности. Другая линия обновления – *Мусоргский – Дебюсси – Стравинский (Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Värenreiter Metzler, 2000. S. 324):* в музыке Стравинского (и далее у Бартока) диатонические модальные элементы связаны с крайним напряжением посредством хроматических наложений, которые противоречат логике каждого отдельного элемента.

13. Бадью А. Делёз. Шум бытия / пер. с фр. Д. Скопина. М. : Изд-во Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Логос-Альтера : Esse homo, 2004. 184 с.
14. Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000. 450 S.

References

1. Amblard, J. (2002) *L'intonation et les concertos de Dusapin*. Musica falsa.
2. Garbuz, O.V. (2012) *Palimpsest v muzyke Paskalya Dyusapena* [Palimpsest in the Music of Pascal Dusapin]. Art History Cand. Diss. Moscow.
3. fr.wikipedia.org (n.d.) *Granum sinapis (musique)*. [Online] Available from: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_(musique)) (Accessed: 24th April 2022).
4. Anon. (n.d.) *Pascal Dusapin*. [Online] Available from: <http://www.composers21.com/composers/dusapin.htm> (Accessed: 11th April 2021).
5. Wikipedia.org. (n.d.) *Pascal Dusapin*. [Online] Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin (Accessed: 16th April 2022)
6. Dusapin, P. (n.d.) *Granum sinapis (1992–1997)*. *Huit pièces sur des textes de Maître Eckhart pour chœur mixte*. [Online] Available from: <http://brahms.ircam.fr/works/work/18247> (Accessed: 3rd April 2022).
7. Petrusseva, N.A. (2021) “Medeya-material” P. Dyusapena: novaya traktovka zhanra [P. Dusapin's “Medea-Material”: A New Interpretation of the Genre]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2. pp. 37–46. doi: 10.35852/2588-0144-2021-2-37-46
8. Dusapin, P. (2020) Inaugural'naya lektsiya v Kollezh de Frans [Inaugural Lecture at the Collège de France]. Translated by O. Garbuz. In: Vysotskaya, M. (ed.) *Kompozitory sovremennoy Frantsii o muzyke i muzykal'noy kompozitsii* [Contemporary French Composers on Music and Musical Composition]. Moscow: Moscow State Conservatory. pp. 248–263.
9. Petrusseva, N.A. (2016) *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: estetika, struktury, metody analiza* [Musical Composition of the 20th Century: Aesthetics, Structures, Methods of Analysis]. Vol. 2. Perm: PSIC.
10. Eckhart, M. (2010) *Traktaty. Propovedi* [Treatises. Sermons]. Moscow: Nauka. pp. 219–222.
11. Reale, G. & Antiseri, D. (1997) *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dney* [Western Philosophy from Its Origins to the Present Day]. Vol. 4. Translated by S. Maltseva. St. Petersburg: Petropolis.
12. Petrusseva, N.A. (2021) New Compositional Techniques of G. Ligeti: The First Book of Etudes. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 251–263. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/44/18
13. Badiou, A. (2004) *Delez. Shum bytiya* [Deleuze. The Clamor of Being]. Translated by D. Skopin. Moscow: Pragmatika kul'tury: Logos-Al'tera: Esse homo.
14. Boulez, P. (2000) *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*. Bärenreiter Metzler.

Приложение. М. Экхарт. «Granum sinapis» [10]

I

Im dem being
hō uber sin
ist ie daz wort.
ô richer hort,
dâ ie begin begin gebâr!
ô vader brust,
ûz der mit lust
daz wort ie vlôz!
doch hat der schôz
daz wort behalden, daz ist wâr.

II

Von zwên ein vlût,
der minner glût,
der zweier bant,
der zwein bekant,
vlûzet der vil sûze geist
vil ebinglich.
unscheidlich.
dî drî sîn ein.

I

В начале – Слово,
и оно
превыше помыслов одно.
О клад, начало для всего!
Отцова грудь,
откуда в путь
оно текло, –
и это лоно сберегло в себе его.

II

Рекой одной
любовный зной:
Двоих как нить
объединить.
Так Дух любви от Них течет,
Двоим – един,
Неразделим.

weiz du waz? nein.
is weiz sich selber aller meist.

III

Der drîer strik
hat tîfen schrik,
den selben reif
hî sin begreif:
hîr ist ein tûfe sunder grunt.
schach unde mat
zit, formen, stat!
der wunder rink
ist ein gesprink,
gâr unbewegit stêt sîn punt.

IV

Des puntez berk
stîg âne werk,
vorstenlichkeit!
der wek dich treit
in eine wûste wunderlich,
die breît, di wît,
unmêzik lît.
dî wûste hat
noch zît noch stat,
ir wîse dî ist sunderlich.

V

Daz wûste gût
nî vûzdruchwût,
geschaffen sîn
quam nî dâ hin:
us ist und weis doch nimant was.
us hî, / us dâ
us verre, / us nâ
us tîf, / us hô
us ist alsô,
daz us ist weder diz noch daz.

VI

Us lich, us clâr,
us vinster gâr,
us unbenant,
us unbekant,
beginnes und ouch endes vrî,
us stille stât,
blôs âne wât.
wer weiz sîn hûs?
der gê her ûz
und sage uns, welich sîn from sî.

VII

Wirt als ein kint
wirt toup, wirt blint!
dîn selbes icht
mûz werden nicht,
al icht, al nicht trîb uber hôr!
lâ stat, lâ zît!
ouch bilde mît!
genk âne wek
den smalen stek,
sô kums du an der wûst spôr

III

Трое одно
суть, и оно
себя само лишь познает.
Тройная связь
родит боязнь,
здесь глубина
не знает дна.

IV

К нему ж взойди,
о разум, ты себя забудь!
Ведет твой путь в пустыню чудную.
И в ней ни края нет, ни дней,
ни лег, нет меры в ней; –
и бытие, что подобает только ей.

V

И не познать,
не побывать там никогда
ничьим следам,
не быть там тварному уму.
Ни то оно, ни это, – но
и там и тут,
и высь и глубь,
и неизвестно никому.

VI

Светло оно,
совсем мрачно, свободно и
без имени, конца, начала лишено,
тихо оно,
обнажено,
не познано.
Где дом его?
Скажи же, кто постиг его!

VII

Стань как дитя,
пусть станет «я»
ничем твоё!
Прочь нечто все
и все ничто!
Будь глух и слеп,
мест, лет не чти,
беги картин и
без пути тропой иди,
тогда найдешь пустыни след.

VIII
Ô sèle mîn
genk ûz, got in!
sink al mîn icht
in gotis nicht,
sink in dî grundelôze vlût!
vlîch von dir,
du kumstzu mir.
vorlîs ich mich,
sô vind ich dich,
ô uberweselîches gût!

VIII
Душа моя,
покинь меня –
войди же Бог!
Пусть, как в поток,
в Его ничто я погружусь.
Бегу Тебя –
найдешь меня,
лишусь себя –
и лишь тогда в сверхсущем Благе растворюсь!

Сведения об авторе:

Петрусева Н.А. – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры (факультет Консерватория), член Всероссийской организации «Союз композиторов», руководитель Информационного центра современной музыки (ИЦСМ) г. Перми. E-mail: petruseva@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

About the author:

Petruseva N.A. – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Theory and History of Music at the Perm State Institute of Culture (Conservatory Faculty), member of the All-Russian organization “Union of Composers”, head of the Information Center for Contemporary Music (ICCM) in Perm (Russian Federation). E-mail: petruseva@yandex.ru

The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 01.09.2024;
одобрена после рецензирования 23.09.2024; принята к публикации 14.10.2025.
The article was submitted 01.09.2024;
approved after reviewing 23.09.2024; accepted for publication 14.10.2025.*

Научная статья

УДК 784.21

doi: 10.17223/22220836/60/10

ОТ ЦИТАТ К ТЕОЛОГИЧЕСКОМУ ПОСЛАНИЮ: ОРАТОРИЯ «ИЛИЯ» ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

Екатерина Игоревна Поризко

*Высшая школа музыки и драматического искусства г. Штутгарт,
Менхенгладбах, Германия*

*Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, eporizko@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются различные уровни цитат оратории «Илия» Ф. Мендельсона-Бартольди: отсылки к баховским произведениям, хоральности и хоралу как звуковому символу. Поставлен вопрос о том, какие пласты смысла зашифровывает композитор во множественных аллюзиях, и сделан вывод о том, что введение цитат создает отдельное теологическое послание Мендельсона слушателям. Ветхозаветный сюжет расширяется, и через Христорологию в Илие мы начинаем видеть предтечу Иисуса.

Ключевые слова: Мендельсон-Бартольди, оратория, «Илия», христорология, лютеранство, символика

Для цитирования: Поризко Е.И. От цитат к теологическому посланию: оратория «Илия» Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 91–100. doi: 10.17223/22220836/60/10

Original article

FROM REFERENCES TO THE SERMON: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS “ELIAS”

Ekaterina I. Porizko

*Higher School of Music and Dramatic Arts in Stuttgart, Stuttgart, Monchengladbach, Germany
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation,
eporizko@gmail.com*

Abstract. This article explores Felix Mendelssohn Bartholdy’s oratorio Elijah in the context of its dramatic expressiveness and rich symbolic layers. Although Mendelssohn did not leave behind any mature operas that satisfied his artistic ambitions, his musical thinking reveals a distinctly theatrical impulse. His approach to large-scale form reflects a search for inner architectonic structure – a kind of “centrifugal force” that draws the listener in and provides spatial and narrative coherence throughout the work.

The central focus lies on Mendelssohn’s use of musical quotations and stylistic allusions that permeate the oratorio’s fabric. He refers to Bach’s Passions, the organ tradition, and chorale idioms – not through direct quotation, but through harmonic, rhythmic, and melodic analogies. The article argues that this use of chorale-like material, even in the absence of explicit quotations, serves as a sign of inner conviction and theological rootedness. A key question arises: Why does Mendelssohn construct such a consistent web of musical references? The answer, proposed by the author, is that these signals form a deliberate theological message-one in which the Old Testament figure of Elijah is interpreted as a prefiguration of Christ.

Special attention is given to the role of chorale idiom in Elijah. By consciously avoiding direct quotations of well-known New Testament chorales, Mendelssohn creates musical structures that express steadfast faith while remaining faithful to the Old Testament narrative. In this way, a new theological dimension emerges—one that allows the light of the New Covenant to shine through the texture of the Old.

The theological perspective of the article aligns with the Christological framework developed by E.W. Hengstenberg and stands in contrast to the views of Friedrich Schleiermacher. The author emphasizes that, despite the complexity of his personal and cultural identity, Mendelssohn inherits the Lutheran tradition and treats music as a form of preaching – embodying in Elijah the idea of grace as a foundational concept in Protestant theology.

In conclusion, the article turns to the Christological horizon of the work. Mendelssohn appears as both a thoughtful and believing Lutheran, drawing on the theological legacy of J.S. Bach, Martin Luther, and Hengstenberg. Elijah becomes not merely a sacred drama, but a sonic sermon—an artistic meditation on divine grace as the sustaining power for the human soul in moments of weakness. It is grace that breaks through the Old Testament narrative and reveals Elijah not only as a prophet, but as a forerunner of the Messiah.

Keywords: Mendelssohn Bartholdy, Oratorium, „Elias“, Christologie, Lutherische Lehre, Symbolik

For citation: Porizko, E.I. (2025) From references to the sermon: Felix Mendelssohn Bartholdys “Elias”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 91–100. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/10

Феликс Мендельсон-Бартольди не оставил в своем наследии зрелых опер, удовлетворивших его самого, несмотря на активный поиск либретто. Сказать же, что композитору был чужд именно театр, напротив, невозможно. Образность, драматическая выразительность его программных увертюров «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине», «Морская тишь и счастливое плавание», музыка к комедии «Сон в летнюю ночь», к трагедиям «Антигона», «Король Эдип» и, разумеется, оратория «Илия» свидетельствуют о живом интересе к образному дыханию театра. Это стремление к драматической выразительности Мендельсон сознательно хотел привнести в жанр Оратории – по своей природе церковному произведению. «<...> Мендельсону хотелось создать ораторию об Илии, которая была бы выстроена как опера, то есть без рассказчика, с действием, разворачивающимся только в диалогах действующих героев»¹ [1. S. 201]. Наличие номеров со сквозным развитием, психологическое развитие образа главного героя, контраст между возвышенным, горним миром верующего Илии и буйного, архаичного язычества – всё это делает Ораторию динамичной и интересной для восприятия слушателя.

Помимо психологичности и театральности оратории, Мендельсон создаст уникальное по своей глубине произведение. Подобно «Игре в бисер» Германа Гессе, композитор вводит многократные отсылки к другим сочинениям, эпохам, композиторам. Романтизму присущи загадки и мистификации. Но если вышедшие из-под пера Эрнста Теодора Амадея Гофмана «музыкальные новеллы» или «сфинксы» Роберта Шумана кажутся нам ожидаемыми, то загадки и шифры от композитора-законодателя академического музыкального образования и создателя Лейпцигской консерватории обескураживают. Но играет ли Мендельсон с нами в игру ради игры, показывая свой музыкальный кругозор, или за этим скрывается более глубокая философская идея?

¹ „<...> schwebte Mendelssohn ein Oratorium zu Elias vor, das wie eine Oper ohne einen Erzähler auskommt und ganz von den Dialogen den beteiligten Personen lebt“.

Прежде чем ответить на этот вопрос, проанализируем, какие смысловые коды вплетает Мендельсон в Ораторию. Сфокусируем внимание на лишь музыкальных выразительных средствах, без анализа литературного текста произведения. В их числе отсылки:

- к Баху, особенно к «Страстям по Иоанну» и «Страстям по Матфею»;
- к хоральности без цитирования какого-либо знакового лютеранского хораля;
- к миру библейской символики¹.

Сосредоточимся на отсылках к творчеству И.С. Баха. В № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»]² во втором разделе формы имитационно разрабатываемая тема „*Er wird uns verfolgen bis er uns tötet*“ [«Он будет нас преследовать до тех пор, пока не убьет»] отсылает нас к хорам-turbae, хорам-действиям из баховских Страстей. В данном случае точного подражания какому-то одному номеру нет, Мендельсон обобщает эмоциональный тонус номеров, в которых участвует разъярённая толпа. Однако аналогом может служить № 27 b „*Lasset uns den nicht zerteilen*“ [«Не станем раздирать его»]³ [2] из «Страстей по Иоанну», в которых упорный монотонный бег восьмых и шестнадцатых периодически прерывается мотивом четвертей с пронзительными интонациями нисходящей квинты. У Мендельсона при этом интервалика темы более напряженная за счет использования последовательности из двух уменьшенных квинт.

Несмотря на то, что основные отсылки у Мендельсона ведут нас именно к баховским Страстям, в последней части № 5 „*Und tue Barmherzigkeit*“ [«И твори благодать»] (рис. 1) мы слышим аллюзию на Хорошо Темперированный Клавир. Нежный перебор звуков тонического трезвучия в C-Dur, тематическая отсылка к образу Бога-Отца – все это дарует слушателю островок спокойствия и милосердия.

Рис. 1. Оратория «Илия» № 5, последний раздел номера

Fig. 1. *Elijah*, Op. 70, No. 5 – final section of the number

¹ Оратория наполнена звукописью, риторическими фигурами и лейтмотивами. В дальнейших исследованиях мы планируем рассмотреть именно мир библейской символики Оратории подробнее.

² Перевод здесь и далее с немецкого и английского языков наш. – Е.П.

³ Евангелие от Иоанна 19:24.

Следующей отсылкой является конец речитатива № 6 „*Nach dem Wort deines Gottes*“ [«По слову Божию»], который не только выстраивает музыкальную арку к баховским Страстям, но создаёт в Ветхозаветном контексте ощущение евангелического рассказа, исполнения Божьего плана. Снова Мендельсон не даёт прямой цитаты на речитативы Страстей, но с помощью ритма и гармонического сопровождения становится узнаваем контекст, в который нас помещает композитор. Аналогию можно провести с № 61 е „*Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied*“ [«Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух»]¹ [2] из «Страстей по Матфею», у Баха это одно из самых драматичных по ритму и гармонии (минор, движение мелодии по уменьшенному септаккорду) мест в Страстях, а у Мендельсона это наставляющее, увещивающее, мягкое послание ангела.

Очень тонкий отголосок к баховскому органному наследию предстает также как один из самых романтических по звучанию номеров Оратории № 7 „*Denn er hat seinen Engeln*“ [«Так приказал он ангелам своим»]. Мендельсон использует звучание струнных, сопровождающее парящую кантилену хора, чтобы передать звук шелеста крыльев слетающихся ангелов, что создает тематическую арку к BWV 607 № 9 „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“ [«С небес спустились ангелы»] из Органной книжечки. Номер, исполняемый на восьмифутовом флейтовом регистре, как нельзя лучше передает шелест распекающих воздух ангельских крыльев.

Как намек на баховские хоры-действия (сквозное развитие, реакция на реплики солистов) можно интерпретировать также № 10. Особенно ярким кажется отсылка № 10 „*Du bist's Elias*“ [«Ты – Илия!»] к реплике хора „*Der rufet dem Elias!*“ [«Илию зовёт Он»]² [2] № 61 b d «Страстях по Матфею».

Восходящие и нисходящие, словно отблески огня, фразы хора „*Die Flamme fraß das Brandopfer*“ [«Пламя сжирает жертвоприношение»] из № 16 также создают параллель к № 50 d „*Sein Blut komme über uns und unsere Kinder*“ [«кровь Его на нас и на детях наших»]³ [2] из «Страстей по Матфею».

Сцена с хором № 23 „*Er muss sterben*“ [«Он должен умереть»] (рис. 2) резонируют со сценой общения Понтия Пилатуса и хора, требующего распять Христа „*lass ihn kreuzigen*“ [«да будет распят»]⁴ [2] № 45 b и 50 b из «Страстей по Матфею». Завершает Мендельсон номер фразой „*laßt uns ihm tun wie er getan hat*“ [«сделаем с ним то, что он сделал с нами»], чья интонация наиболее приближена к баховским речитативам.

В № 24 „*Wehe ihm!*“ [«Горе ему!»] вновь слышится эхо активности баховских хоров-действий, опознаваемое лишь на уровне мелодического и ритмического рисунков. Что же касается гармонической структуры, мотивно-тематического принципа, разработочности, то все это делает номер узнаваемо мендельсоновским.

Сразу две отсылки мы видим в № 26 „*Es ist genug*“ [«достаточно»], в котором Илия наиболее полно показывает своё выгорание. Первая связывается с нисходящей интонацией в соло виолы да гамбы № 30 „*Es ist vollbracht*“

¹ Евангелие от Матфея 27:50.

² Евангелие от Матфея 27:47.

³ Евангелие от Матфея 27:25.

⁴ Евангелие от Матфея 27:23.

[«совершилось!»]¹ [2] из «Страстей по Иоанну». Вторая – с финальным в этом номере тоном басового голоса, который образует параллель с исполнительской традицией Германии в № 33 из «Страстей по Матфею», когда после слов „*Aber Jesus schwieg stille*“ [«Иисус молчал»]² [2] принято исполнять басовый голос без аккорда, что подчёркивает застывшую тишину происходящего момента.

The image shows two systems of musical notation for a choral response. The first system is labeled 'Das Volk.' and 'CHOR.' and features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Er muß ster - ben, er muß / He shall pe - rish, he shall / Er muß ster - ben, er muß / He shall pe - rish, he shall'. The piano part includes the instruction 'Vollen Orch.' and 'do - - - f staccato'. The second system is labeled 'Recit.' and features the same four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: 'Er hat die Pro - / Hath he not do - / ster - - - ben, er muß ster - ben! / pe - - - rish, he shall pe - rish! / ster - - - ben, ster - - - ben, er muß ster - ben! / pe - - - rish, he shall pe - rish! / ster - - - ben, er muß ster - ben! / pe - - - rish, he shall pe - rish! / ster - - - ben, er muß ster - ben! / pe - - - rish, he shall pe - rish!'. The piano part includes the instruction 'ff' and 'Recit.'.

Рис. 2. Оратория «Илия» № 23, реплика хора

Fig. 2. *Elijah*, Op. 70, No. 23 – choral response

Кульминацией символики в Оратории можно считать арию Ильи № 37. Размер 6/4, мягкий, пасторальный характер тональности F-dur, постепенное восходящее движение мелодии и басовый тембр сольного голоса вызывают ассоциации с № 11. Речь идет о Евхаристическом каноне на словах „*trinket alle daraus*“ [«пейте из неё все»]³ [2] из «Страстей по Матфею». Илия взывает к Господу и его милости „*Ja, es sollen wohl Berge weichen*“ [«Да, горы должны расступиться»]. Иисус в «Страстях по Матфею» является вочеловеченной милостью Божией, дарует нам таинство причастия – прямое воплощение благодати.

¹ Евангелие от Иоанна 19:30.

² Евангелие от Матфея 26:63.

³ Евангелие от Матфея 26:27.

The image shows a page of a musical score for the arioso of Elijah, Op. 70, No. 37. The score is in 3/4 time and features Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Basso Solo, and Bassi. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The lyrics are in German: 'Ja, es sol - len wohl Ber - ge wei - chen. Ber - ge weichen und Hü - gel hin - fal - len, a - ber dei - ne Gna - de. a - ber dei - ne Gna - de, dei - ne'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, dim.), articulation (acc.), and phrasing slurs.

Рис. 3. Оратория «Илия» № 37, ариозо Илии

Fig. 3. *Elijah*, Op. 70, No. 37 – Elijah's arioso

Словно подтверждая то, что Ветхий Завет знаменует собой рассвет, предвещие солнца, предвосхищение пришествия Мессии, в № 38 в момент того, как Илию Бог живым забирает на небо „Er fuhr im Wetter gen Himmel“ [«и понесся Илия в вихре на небо»] (4 Цар 2:1, 9–11), Мендельсон цитирует фрагмент № 66 b „*ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen*“ [«после трёх дней воскресну»]¹ [2] из «Страстей по Матфею», подчёркивая преодоление смерти. Это поправление конечности бытия выражено по-разному: у пророка Илии ввиду того, что он был живым забран Господом, у Иисуса ввиду воскресения, а у верующего христианина благодаря обещанному чуду воскресения и милости Творца.

Сфокусируем далее внимание на особенностях введения хора в Ораторию. В органнх сонатах Op. 65, в Симфониях «Хвалебная песнь» и «Реформация», в Оратории «Павел» и во многих других церковных сочинениях Мендельсон активно использует цитаты известных лютеранских гимнов. Однако при работе над «Илией», основанной на текстах из Ветхого Завета, композитор сознательно избегает этого приема. Перед композитором встаёт дилемма: с одной стороны, он нуждается в протестантском хорале, символизирующем силу и незыблемость веры, с другой – не может найти тех хоральных композиций, оригинальный текст которых не был бы слишком известен слушателю, пробуждая воспоминания о Новозаветных образах.

Именно поэтому, подобно аллюзии на хорал² в Сонате № 5, Мендельсон использует уже отработанный в органнх сонатах приём введения сочиненных им хоралов:

• хорал „*Denn ich der Herr dein Gott*“ [«Ибо я твой Господь»] в среднем разделе № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»];

¹ Евангелие от Матфея 27:63.

² Роли хора в творчестве Мендельсона в целом и в его органнх сонатах, в частности, посвящено исследование [3].

- фраза ответа хора „*Da wollen wir sehen*“ [«тогда посмотрим»] на реплику пророка № 10 „*So war der Herr*“ [«Таким был Господь»];
- № 15 „*Wirf dein Anliegen auf den Herrn*“ [«Возложите свою тревогу на Господа»];
- патетичная фраза хора „*Der Herr ist Gott*“ в № 16 „*Der du deine Diener machst zu Geistern*“ [«Ты, превращающий рабов своих в духов»];
- последняя фраза „*Ich bin mit dir*“ [«Я с тобой»] в № 22 „*Fürchte dich nicht*“ [«Не бойся»] (рис. 4) (интересно, что это единственная аллюзия на существующий лютеранский хорал „*Ein' feste Burg*“ [«Господь наш меч, оплот и щит»]);



Рис. 4. Оратория «Илия» № 22, последняя фраза хора

Fig. 4. *Elijah*, Op. 70, No. 22 – final phrase of the chorus

- романтизированная форма хорала „*und in dem Säuseln*“ [«и в веянье тихого ветра»] во второй части № 34 „*Der Herr geht vorüber*“ («Господь прошел мимо»);
- осанна-возгласы в начале № 35 „*Heilig, heilig, heilig*“ («Свят, свят, свят») (рис. 5).

Рис. 5. Оратория «Илия» № 35, вступление хора

Fig. 5. Choral introduction (No. 35) – liturgical invocation in musical form

Такое пронизывающее всю ораторию вкрапление цитат баховского творчества и аллюзий на хорал, даже введенных очень приглушенно, мягко, словно предраассветное свечение неба, выбрано Мендельсоном не случайно. Ведь «Илия» – один из немногих Ветхозаветных сюжетов, привлечших внимание композитора, за исключением Псалтыря. Но самой значимой мыслью, отме-

ченной красной нитью повествования и разворачивающейся в символическом поле Оратории, является центральная фигура Мессии, Христа, являющаяся воплощением Божьей благодати, посланной нам во спасение.

Почему же Мендельсон зашифровывает в партитуре теологическое послание?

Семья Феликса Мендельсона-Бартольди была одним из очагов активной музыкальной, философской, литературной жизни Берлина. Родители Мендельсона не только дали своим детям блестящее образование, но и привлекали в свой дом выдающихся людей своего времени. Так, круг общения Феликса восхищает: его детские сочинения тут же исполнялись дома камерным составом лучших музыкантов Берлина, а окружение семьи Мендельсонов включало Шлейермахера, Хенгстенберга, братьев фон Хумбольд и Гёте. Примечательно, что последний не только с радостью общался с талантливым мальчиком-музыкантом, но и приглашал к себе в гости юношу с просьбой рассказывать ему все музыкальные и философские новинки.

Именно воспоминания о времени у Гёте (в том числе отраженные в письмах юного Феликса домой [4. Р. 6]¹) дают нам ключ, раскрывающий направление теологической мысли Мендельсона. «Сам Гете в своей переписке писал, что именно Мендельсон научил его Хенгстенбергу и Спонтини, познакомил с «Эстетикой» Гегеля и впервые открыл ему чудеса Бетховена»² [5]. Упомянуто имя Хенгстенберга [6], теолога и современника композитора, преподавателя Берлинского университета, автора книги «Христология Ветхого завета», но также человека, вхожего в дом Мендельсонов, продолжающего традицию ортодоксального лютеранства и противостоящего идеям Шлейермахера.

Понимание теологической глубины лютеранской веры отражается и в музыке, являясь для него своего рода «музыкальной проповедью»³ [7]. Именно так до сих пор все лютеранские церковные работники характеризуют особенности музыкального служения в церкви. Оратория «Илия» Ф. Мендельсона насыщена отсылками как к Библейским текстам, так и к баховскому наследию. Все эти разнообразные символы, цитаты и аллюзии помогают высветить в Ветхозаветной истории фигуру Христа и основополагающую для лютеранского учения идею благодати и милости Божией.

Подводя итоги проделанной работы, заметим, что отсылки к «Страстям по Матфею» и «Страстям по Иоанну» И.С. Баха демонстрируют не столько простой набор цитат, сколько целенаправленное проявление христологических воззрений Мендельсона. Композитор каждой введенной цитатой усиливает ощущение предрешённости жизни «Илии», которая уподобляется страстной истории Иисуса. Показывая нам фигуру «Илии», композитор проводит параллель с фигурой Христа. Отчаяние и человеческая подавленность «Илии» знакома и Иисусу, его молитва в Гефсиманском саду есть апогей сломленного человека. Однако если Божественная природа Иисуса помогает

¹ Письмо Мендельсона от 25 мая 1830 г. из Веймара о визите к Гете.

² „Goethe himself has recorded in his correspondence that it was Felix Mendelssohn who taught him of Hengstenberg and Spontini, introduced him to Hegel’s “Esthetics”, and revealed to him for the first time the wonders of Beethoven”.

³ В церковных музыкальных законах евангелических церквей Германии именно проповедь считается одним из центральных задач музыки: «Главной задачей церковной музыки является проповедь Евангелия и участие в восхвалениях Господа» [„Die Kirchenmusik hat den Auftrag, bei der Verkündigung des Evangeliums zum Lobpreis Gottes mitzuwirken“].

ему преодолеть эту человеческую слабость («Отче мой! Если возможно, да минует меня чаша сия; впрочем, не как я хочу, но как Ты»¹ [2]), то Илия таковой не обладает. Потому, показывая исход повествования жизни Илии единственное, на что уповает Пророк и что многократно в музыке подчеркивает Мендельсон, – это благодать Божья. «Непосредственно идея благодати как незаслуженной благосклонности Бога лежит в основе доктрины оправдания верой, которая обычно и по праву считается основой лютеранской Реформации в Германии»² [8. P. 89].

Список источников

1. Albertz R. Elias: Ein feuriger Kämpfer für Gott. Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt, 2015. 232 S.
2. Синаодальный перевод библии. URL: <https://bible.by/syn/> (дата обращения: 02.10.2025).
3. Koch A. Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy // Abhandlungen zur Musikgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. Band 12. 252 S.
4. Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland. Transl. by Lady Wallace. Boston : Oliver Ditson & Co ; New York : C. H. Ditson & Co, 1861. 360 p.
5. Литература онлайн. URL: <https://www.online-literature.com/elbert-hubbard/journeys-vol-fourteen/6/> (дата обращения: 02.10.2025).
6. Hengstenberg, Dr. Dr. E.W. Christology of the old Testament and a Commentary on the Messianic Predictions / Foreword by W.C. Kaiser. Grand Rapids, Michigan : Kregel Reprint Library, 1981. XVI + 699 p.
7. Kirchengesetz für den kirchenmusikalischen Dienst in der Evangelischen Kirche im Rheinland (Kirchenmusikgesetz – KiMuG). I. Präambel. URL: https://landessynode.ekir.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/12/LS2020_73-DS07-Kirchenmusikgesetz.pdf (accessed: 02.10.2025).
8. McGrath A.E. Reformation Thought. An Introduction. 2nd edition. Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell, 1993. 285 p.

References

1. Albertz, R. (2015) *Elias: Ein feuriger Kämpfer für Gott*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
2. *Sinodal'nyy perevod biblii* [Synodal Translation of the Bible]. [Online] Available from: <https://bible.by/syn/> (Accessed: 2nd October 2025).
3. Koch, A. (2003) Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy. In: *Abhandlungen zur Musikgeschichte*. Band 12. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
4. Bartholdy, FM. (1861) *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland*. Transl. by Lady Wallace. Boston: Oliver Ditson & Co; New York: C. H. Ditson & Co.
5. Hubbard, E. (n.d.) *Journeys*. [Online] Available from: <https://www.online-literature.com/elbert-hubbard/journeys-vol-fourteen/6/>
6. Hengstenberg, E.W. (1981) *Christology of the Old Testament and a Commentary on the Messianic Predictions*. Grand Rapids, Michigan: Kregel Reprint Library.
7. Germany. (2019) *Kirchengesetz für den kirchenmusikalischen Dienst in der Evangelischen Kirche im Rheinland (Kirchenmusikgesetz – KiMuG). I. Präambel*. [Online] Available from: https://landessynode.ekir.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/12/LS2020_73-DS07-Kirchenmusikgesetz.pdf (Accessed: 2nd October 2025).
8. McGrath, A.E. (1993) *Reformation Thought*. 2nd ed. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Сведения об авторе:

Поризко Е.И. – референт церковной музыки евангелической церкви земли Рейнланд, доцент высшей школы музыки и драматического искусства г. Штутгарт (Штутгарт, Менхен-

¹ Евангелие от Матфея 26:39.

² “It is the idea of grace as the unmerited favour of God which underlies the doctrine of justification by faith, generally and rightly regarded as underlying the origins of the Lutheran Reformation in Germany”.

гладбах, Германия); аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия) E-mail: eporizko@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Porizko E.I. – Referent of church music of the Evangelical Church of the Rhineland, associate professor of the Higher School of Music and Dramatic Arts in Stuttgart (Stuttgart, Monchengladbach, Germany); postgraduate student of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: eporizko@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.10.2025;
одобрена после рецензирования 13.10.2025; принята к публикации 31.10.2025.*

*The article was submitted 10.10.2025;
approved after reviewing 13.10.2025; accepted for publication 31.10.2025.*

Научная статья

УДК 78.035 (44)

doi: 10.17223/22220836/60/11

ВЛИЯНИЕ БАРОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ № 2 Й. ГАЙДНА

Лилия Шайхуловна Таштамирова

Независимый исследователь, Тюмень, Россия. gdxpaxegadro@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы музыкально-исполнительского анализа Концерта для виолончели с оркестром № 2 Й. Гайдна в ракурсе влияния на него барочного фигуративного и орнаментального тематизма, тембровой драматургии, принципов со-интонирования. Также рассмотрено влияние жанров трио-сонаты, бассоостинатных жанров на строение музыкальной фактуры Концерта Й. Гайдна. В статье рассмотрены изменения принципов строения фактуры под влиянием барочных жанров. Также рассмотрены принципы ансамблевого музицирования и тембровой драматургии в виолончельном концерте Й. Гайдна.

Ключевые слова: барокко, классицизм, виолончельный концерт Й. Гайдна

Для цитирования: Таштамирова Л.Ш. Влияние барочных музыкальных традиций на жанр концерта для виолончели с оркестром № 2 Й. Гайдна // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 101–110. doi: 10.17223/22220836/60/11

Original article

THE INFLUENCE OF BAROQUE MUSICAL TRADITIONS ON THE GENRE OF J. HAYDN'S CELLO CONCERTO NO. 2

Lilia Sh. Tashtamirova

Independent researcher, Tyumen, Russian Federation, gdxpaxegadro@mail.ru

Abstract. The instrumental concert of the Classical era was formed under the influence of musical and textual models of solo and ensemble music of the Baroque era. The principles of virtuoso concertation, the nomination of a soloist from the ensemble mass, characteristic of the genre of the instrumental concert of the period of Viennese classicism matured in the Baroque era. The point of intersection was the typed thematic-figurative formulas, the shapes of the parts of the concert. These issues have been studied in detail in the works of musicologists. The issues of continuity of the instrumental concert genre of the forms of ensemble music-making remained on the periphery of research. This aspect has been studied in the works of V.M. Akshentseva, F.B. Sidtikova, I.V. Alekseeva. Thus, I.V. Akshentseva notes that the genre of instrumental concerts of Y. Haydn was influenced by the “Baroque concerto grosso, concerto for solo instrument with basso continuo, concerto for chamber orchestra, as well as trio sonata” [1. P. 37].

The composition of the orchestra in the concert is far from the classical double composition of a large orchestra. However, it is typical for a large instrumental concert by J. Haydn. This is a double composition of stringed instruments and woodwinds (2 Oboen. 2 Hörner)[. The group of differentiated strings – Violin I, II, Viola, Violoncello, Kontrabaß. When considering the functional-orchestral mass according to the principle of subordination, we see that it is divided into two layers. The upper one is solo, the lower one is basso continuo. This is

clearly seen in the presentation of the main part of the tutti orchestra. At Violin I, II, the main theme is held. Woodwinds perform the function of sub-echoes or duplicating melodies. Violoncello, Kontrabaß perform the bass. the ostinate function. This sound is typical for the distribution of voice functions in a Baroque trio sonata.

In concerts of Y. Haydn reveals a situation in which the functions of ensemble music-making are constantly changing. Genetically, this phenomenon goes back to the type of Baroque instrumental dialogue, as well as to “the idea of organizing space through the contrast of different timbre and density of sound masses” [3. P. 39]. Such an organization of timbre drama is also characteristic of the genres of trio sonatas, chamber sonatas, concerto grosso. In Cello Concerto No. 2. Haydn can be found an even more ancient technique in timbre drama, dating back to the Middle Ages – colla parte, duplication in the score.

The application of the principles of Baroque ornamentation of thematism in the 2nd cello Concerto by J. Haydn. There is an intensive development of the melodic voice in the soloist’s part. During this period, several factors influenced the development of voices. The upper voice began to separate from the ostinate complex of voices, which symbolized the beginning of the development of the homophonic-harmonic style. The development of thematism made it possible to express emotions, affects, and movements. In instrumental music, there were repetitive turns decorating, ornamenting, and figuring the melody.

One of the methods of melodic ornamentation is associated with reference tones. The first one is aimed at preserving the reference tones. Melodic ornamentation does not change the essence of the basic tones. In the first part of the concert, there are various forms and types of figures and passages. The figurative movement organized by the trioles of the sixteenth is compared with the gamma-like movement of the thirty-second notes. The passages are organized in such a way that the upward movement begins with a return melodic turn. At the same time, the soloist must observe the smoothness of the bow movement, the unity of the melodic line.

Keywords: baroque, classicism, cello concerto by J. Haydn, figurative thematic

For citation: Tashtamirova, L.Sh. (2025) The influence of baroque musical traditions on the genre of J. Haydn’s cello concerto no. 2 *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 101–110. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/11

Инструментальный концерт эпохи классицизма складывался под влиянием музыкально-текстовых моделей сольной и ансамблевой музыки эпохи барокко. Принципы виртуозного концертирования, выдвижение солиста из ансамблевой массы, характерные для жанра инструментального концерта периода венского классицизма, созревали в эпоху барокко. Точкой пересечения стали типизированные тематическо-образные формулы, формы частей концерта. В работах музыковедов эти вопросы подробно изучены. Вопросы преемственности жанром инструментального концерта форм ансамблевого музицирования остался на периферии исследований. Этот аспект изучен в работах В.М. Акшенцевой, Ф.Б. Сидтиковой, И.В. Алексеевой. Так, В.М. Акшенцева отмечает, что жанр инструментальных концертов Й. Гайдна формировался под влиянием «барочного concerto grosso, концерта для солирующего инструмента с basso continuo, концерта для камерного оркестра, а также трио-сонатой» [2. С. 37].

Влияние барочных жанров на тембровую драматургию, применение принципов солирования и со-интонирования

Мы рассмотрим влияние двух жанров: трио-сонаты и бассоостинатных жанров. Большое влияние на развитие инструментальных жанров периода классицизма и барокко имела трио-соната [6]. Отличительной чертой жанра

трио-сонаты, по мнению Э.М. Прейсмана, становится то, что «концертирующие инструменты пространственно не отделяются от оркестровой массы. Они пребывают внутри неё, очерчивая тембрально драматургию развития образа во времени» [1. С. 61].

Не меньшее влияние оказали бассоостинатные жанры, повлиявшие на принцип строения и развития мелодического тематизма в инструментальном концерте. Для этих жанров характерно неизменное повторение нижнего остинатного пласта, в котором рельефно изложена линейная, остинатно повторяющаяся тема. В верхнем надостинатном пласте происходит мелодическое развитие, благодаря которому он становится выразительнее, зарождается разделение голосов согласно гомофонно-гармоническому принципу.

Состав оркестра в концерте далек от классического двойного состава большого оркестра. Однако он характерен для большого инструментального концерта Й. Гайдна. Это двойной состав струнных инструментов и деревянные духовые (2 Oboen. 2 Hörner) [7]. Группа дифференцированных струнных – Violin I, II, Viola, Violoncello, Kontrabaß. При рассмотрении функционально-оркестровой массы по принципу соподчинения мы видим, что она разделяется на два пласта. Верхний – солирующий, нижний – basso continuo. Это ярко видно при изложении главной партии у tutti оркестра. У Violin I, II проводится основная тема. Деревянные духовые выполняют функцию подголосков или дублирования мелодии. Violoncello, Kontrabaß выполняют басовую остинатную функцию. Такое звучание характерно для распределения функций голосов в барочной трио-сонате (пример 1).

Пример 1. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Проведение главной партии в оркестре, 1-я ч.

Example 1. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Conducting the main part in the orchestra for 1 p.

Подобное пространственное расположение голосов символически отражает строение храмового пространства, а также «представления барокко о Земном и Возвышенном» [2. С. 36].

Виолончель – тесситурно более низкий инструмент, чем скрипка, поэтому в концерте ситуация с распределением функций голосов меняется. К традиционной модели, где солирующий голос звучит в верхнем звуковом пласте, прибавляется модель, в которой функция *continuo* вверху, а соло внизу. Соло виолончели в первой части начинается с того, что инструмент ведет второй голос к партии Violin I. Такое же распределение функций инструментов, характерное для барочной трио-сонаты, повторяется при проведении побочной партии. Таким образом, в тексте есть сегменты, в которых солист выполняет иную роль, сливаясь со звучанием оркестровой массы. Солист находится в ситуации, когда он должен переключаться от функции солирования к аккомпанированию. Причем переключение функций происходит очень быстро – в течение одного-двух тактов (пример 2).

Пример 2. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Побочная партия, 1-я ч.

Example 2. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Side party, 1 p.

Партия солирующей виолончели тесситурно находится в первой октаве, в то время как скрипки и деревянные духовые играют во второй октаве (пример 3).

Пример 3. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Эпизод D, 3 ч.

Example 3. J. Haydn. Cello Concerto No. 2. Episode D, 3 p.

В концертах Й. Гайдна проявляется ситуация, в которой постоянно меняются функции ансамблевого музицирования. Генетически такое явление восходит к типу барочного инструментального диалога, а также к «идее организации пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс» [1. С. 39]. Такая организация тембровой драматургии также характерна для жанров трио-сонат, камерных сонат, concerto grosso. В виолончельном концерте № 2 Й. Гайдна можно встретить еще более древний прием в тембровой драматургии, восходящий к средним векам, – *colla parte*, дублировка в партитуре. В минорном эпизоде рондо, 3 части. Этот прием встречается достаточно часто, Violini II дублирует в октаву партию Violini I на фоне тянущихся нот continuo в партии Viola и деревянных духовых (пример 4).

Пример 4. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Эпизод Minore, 3-я ч.

Example 4. J. Haydn. Cello Concerto No. 2. Episode Minore, 3 p.

Для инструментальных концертов Й. Гайдна, Второго виолончельного концерта характерна ситуация, в которой солист попеременно попадает в условия солирования или со-интонирования. Композитор постоянно использует разные ансамблевые объединения, что характеризует ситуацию поиска различных звуковых эффектов, нестабильность оркестровых составов. В этой ситуации солисту необходимо находиться в постоянном диалоге с другими инструменталистами, соблюдая звуковой баланс произведения. Очень часто процесс со-интонирования проявляется во взаимозаменяемости, равнозначности инструментов. Вместе с тем их сопоставление, смена расположения создают новые тембровые контрасты.

Например, в репризе главной партии 1-й части Violini I со-интонируют проведению темы у виолончели (пример 5).

The image shows a musical score for a concert for cello and orchestra. The score includes parts for Oboe (Ob.), Horn in D (Hrn. in D), Violoncello Solo (Vc.-Solo), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Viola), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is in the first system, starting with a dynamic marking of *p*. The Violoncello Solo part features a prominent melodic line with a 'Solo' marking and a measure number of 34. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Пример 5. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Реприза, 1-я ч.

Example 5. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Reprise, 1 p.

Такое же распределение функций внутри инструментов находится в первых тактах 2-й и 3-й частей концерта. В репризе основной темы рондо цифра с 34-й по 43-й.

Применение принципов барочной орнаментации тематизма во 2 виолончельном концерте Й. Гайдна

В партии солиста происходит интенсивное развитие мелодического голоса. В этот период на развитие голосов влияли несколько факторов. Верхний голос начал отделяться от остигатного комплекса голосов, что символизировало начало развития гомофонно-гармонического стиля. Развитие тематизма позволяло выразить эмоции, аффекты, движения [10, 11]. В инструментальной музыке существовали повторяющиеся обороты, украшающие, орнаментирующие, фигурирующие мелодию.

Один из методов мелодической орнаментики связан с опорными тонами. Первый направлен на сохранение опорных тонов. Мелодическая орнаментика не изменяет сущности основных тонов. Например, в главной партии 1-й части в процесс фигурирования включены звуки доминанты, двойной доминанты, но не тоники.

Второй метод, наоборот, связан с изменением функции основных тонов. Так, во 2-й части переход из ля мажора (Т) в до мажор происходит через переосмысление звука ми. Из пятой ступени ля мажора он становится третьей ступенью до мажора. Возвращение основано на том же принципе. Поэтому солист должен чутко слышать и интонировать модуляционные переходы. Важно, несмотря на изобилие неаккордовых звуков, фигураций интонационно пребывать в тональности.

Развитие главной темы можно сравнить с вариациями на основную тему. В ней есть движение по звукам аккордов, их осмысление поможет их правильному воспроизведению. Так как здесь действует принцип, характерный для барочных жанров, – переведение вертикали в горизонталь. Также мы встречаем хроматические проходящие звуки. Все это сопряжено с прихотливым ритмическим рисунком – пунктиры, триоли шестнадцатых, восьмая две

шестнадцатых чередуются с идущими подряд четырьмя шестнадцатыми. В мелодии в изобилии встречаются различные типы украшений – трели, морденты, форшлагги, которые при воспроизведении исполнителя должны создавать единую мелодическую линию.

Вместе с этим для изложения темы характерно соблюдение ритмической пульсации, пребывание в форме классического периода, с характерными кадансовыми зонами. Солист должен ощущать метрическую пульсацию, которая в сочетании с интенсивным мотивным развитием создает напряженное развитие. Чем более точно солист придерживается «осевой» метрической пульсации, тем выразительней будет его игра.

Наиболее ярко и естественно принципы солирования проявляются в тематически развернутых пассажах и фигурациях. В пассажах наиболее ярко проявляются выразительные возможности виолончели – богатый тембр, разнообразное звучание в регистрах, гибкость звуковедения. Пассажи наилучшим образом отражают характер концертно-виртуозного стиля [12].

В первой части концерта встречаются разнообразные формы и виды фигураций и пассажей. Фигуративное движение, организованное триолями шестнадцатых, сопоставляется с гаммообразным движением тридцать вторых нот. Пассажи организованы таким образом, что движение вверх начинается с возвратного мелодического оборота. При этом солисту необходимо соблюдать плавность движения смычка, слитность мелодической линии.

В первой части от цифры 56 до цифры 68 встречаются самые разнообразные по технике исполнения и семантического значения пассажи и фигурации, требующие от солиста умения играть в разных техниках. Например, пассажи, состоящие не из гамм, а из движения по звукам аккорда, – вертикаль, преобразованная в горизонталь.

Есть пассажи, звучание которых как бы разбросаны по разным регистрам. Такие формы требуют техники бариолажа, особой гибкости правой руки.

Также здесь использован барочный стиль *concitato* – движение в динамике *f* по гаммообразным пассажирам и звукам уменьшенного септаккорда.

Фигурации, с использованием хроматических проходящих и вспомогательных звуков. Фигурации, орнаментика, пассажи направлены на создание ощущения мелодической свободы. Звук виолончели обладает глубиной, бархатистостью и проникновенностью. Виолончель обладает канительностью, способна к патетическим высказываниям. Вибрирующий звук инструмента способен долго длиться. Виолончель, как и скрипка, обладает способностью слитно артикулировать звук, с помощью плавного ведения смычка. В наиболее выгодном свете проявляются темброво-регистровые возможности виолончели в мелодическом развертывании, виртуозных пассажах и фигурациях. Создается впечатление гибкости, непредсказуемости, виртуозности игры виолончели.

Анализ исполнительской интерпретации виолончельного концерта № 2 Й. Гайдна

Концерт № 2 для виолончели с оркестром Й. Гайдна рассмотрен в исполнении великого виолончелиста современности Аннера Билсмы.

Аннер Билсма (1934–2019) – голландский виолончелист, один из первооткрывателей аутентичного исполнения. В 50-х гг. XX в. он с друзьями – Густавом Ленхардтом, Франсом Брюнгеном – создали то, что сейчас называется

Школой голландского барокко. Именно с нее берет начало аутентичное исполнительство. Среди записей его выступлений большую часть составляют музыка барокко и музыка раннего классицизма.

Основная страсть его жизни – музыка Баха, глубокое изучение партитур и источников. В своей практике он использовал аутентичные струны, также особые приемы артикуляции, с помощью которых он добивался исключительного звучания.

В записи Аннер Билсма выступает с оркестром барочной музыки Tafelmusik из Торонто. В исполнении этого концерта Аннер Билсма и оркестр Tafelmusik выступают в неразрывном единстве. Виолончелист в интервью своей дочери говорил, что «суть музыки не в том, чтобы правильно сыграть все ноты. Суть в том, чтобы понять, о чем эта музыка». В этом исполнении слышна преемственность традиций барочной музыки в концертах Гайдна [9, 12].

В оркестре слышен тембр облигатного клавесина. Хотя в партитуре Гайдна его нет. Барочная музыка была отчасти импровизационным искусством, часть текста могла не записываться. Согласно традициям генерал-баса либо переводению горизонтальной партии виолончели в аккордовую вертикаль, партия клавесина может быть воссоздана [13].

Кроме этого, в оркестре отчетливо слышно разделение на три функциональные группы – тянущиеся, либо мелодизированные басы, продолжающие традиции бассоостинатных жанров, звучащие партии струнных, либо партии деревянных духовых. В нотном примере виден тянущийся звук ре в партии Horni in D, в звучании оркестра звук динамически и артикуляционно подчеркнут.

Гармонические подголоски, чаще всего в партии деревянных духовых инструментов. Мелодическая линия у Violini I, II. Каждый новый мелодический, ритмический элемент динамически как бы выходит на первый план. Будь то октавно фигурированный басовый голос либо подголоски в ритме трех шестнадцатых, все они имеют выразительную фразировку, определенный динамический рисунок, неслучайную артикуляцию.

В эпизодах, когда виолончель играет второй голос в побочной партии 1-й части, Violini I аккомпанируют виолончели. В партии оркестра мы слышим все детали партитуры: диалоги с солистом, тончайшая смена оттенков в пределах одного такта. Крещендо и диминуэндо не только в пределах такта, но и пределах одного звука. Тембровые, регистровые переключки. Тщательная, скрупулёзная отделка каждого звука и приемов исполнения.

Партия виолончели сыграна с величайшим мастерством. Особого внимания заслуживает тембр виолончели, создаваемый аутентичными струнами – немного приглушенный, временами матовый, почти «белый», яркий и звонкий в пассажах и фигурациях. Поражает искусство Аннера Билсмы, открывающего в одном звуке не только смену динамики, но и глубину звука в пределах 1–2 секунд.

В его игре поражает точное следование «незвучающему континууму» – метрической пульсации. Все пассажи точно метрически выстроены. Классически точно, с ударением на сильную долю сыграны гаммообразные пассажи по звукам ре мажора.

Осмыслена их фигуративная орнаментальная семантика и происхождение. Особенно ярко это слышно в каденциях 1-й и 3-й частей. Ощущение му-

зыкальной импровизационности сочетается с глубоким осмыслением и высоким художественным мастерством. Вторая и третья части решены в танцевальном стиле. Вторая часть звучит как изысканный придворный танец – менуэт, с поклонами и реверансами, сменами, переходами фигур. С помощью фразировок, динамических оттенков оркестр и солист создают картину придворного танца. Третья часть сыграна в духе веселого народного танца. В этой части по замыслу композитора и исполнителей наиболее ярко слышен диалог между оркестром и солистом.

Несмотря на известность виолончельного концерта № 2 Й. Гайдна, его изучение открывает новые способы интерпретации, смысловые и исполнительские особенности. Й. Гайдн в известных образцах классической музыки показывает совершенное владение принципами барочного формообразования и семантической организации тематизма.

Список источников

1. *Казанцева Л.П.* Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учеб. пособие. 2-е изд., стереотипное. СПб. : Лань : Планета музыки, 2017. 192 с.
2. *Акиенцева В.М.* Текстовые модели ансамблевой музыки западноевропейского барокко в инструментальных концертах Гайдна // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается : сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 34–50.
3. *Сидтикова Ф.Б.* Роль фигурационного тематизма в организации и исполнении сольного скрипичного текста барокко // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается : сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 19–34.
4. *Раабен Л.Н.* Советский инструментальный концерт // Погружение в классику. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2017-08-01-43333> (дата обращения: 10.08.2025).
5. *Алексеева И.В.* Орнаментация в процессе формирования клавирного тематизма барокко // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается : сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 5–18.
6. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
7. *Дуков Е.* Концерт в истории западно-европейской музыки // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=2120> (дата обращения: 10.08.2025).
8. *Сафронов А.* Симфонии ре мажор // Музыкальная жизнь. URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-re-mazhor/> (дата обращения: 10.08.2025).
9. *Смирнов А.В.* Интерпретация в музыке: исторический аспект // Научные исследования: от теории к практике. 2015. Т. 1, № 4 (5). С. 75–78.
10. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 5-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. 320 с.
11. *Холопова В.Н.* Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20–42.
12. *Чередниченко Т.В.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Чередниченко Т. Избранное / сост. Т.С. Кюрегян. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 187–212.
13. *Чуприна И.В.* Новаторские тенденции в процессе эволюции жанра фортепианного концерта в XX столетии // Философско-культурологические исследования. URL: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/и-в-чуприна-новаторские-тенденции-в-п/> (дата обращения: 10.08.2025).

References

1. Kazantseva, L.P. (2017) *Soderzhanie muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste muzykal'noy zhizni* [The Content of a Musical Work in the Context of Musical Life]. 2nd ed. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki.

2. Akshentseva, V.M. (2019) Tekstovye modeli ansamblevoy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko v instrumental'nykh kontsertakh Gaydna [Text Models of Ensemble Music of Western European Baroque in Haydn's Instrumental Concertos]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 34–50.
3. Sidtikova, F.B. (2019) Rol' figuratsionnogo tematizma v organizatsii i ispolnenii solovogo skripichnogo teksta barokko [The Role of Figurative Thematism in the Organization and Performance of Solo Violin Baroque Text]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 19–34.
4. Raaben, L.N. (n.d.) *Sovetskiy instrumental'nyy kontsert* [Soviet Instrumental Concerto] [Online] Available from: <http://www.intoclassics.net/news/2017-08-01-43333> (Accessed: 10th August 2025).
5. Alekseeva, I.V. (2019) Ornamentatsiya v protsesse formirovaniya klavirnogo tematizma barokko [Ornamentation in the Process of Forming Baroque Clavier Thematism]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 5–18.
6. Aranovskiy, M.G. (1998) *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor.
7. Dukov, E. (n.d.) *Kontsert v istorii zapadno-evropeyskoy muzyki* [The Concerto in the History of Western European Music]. [Online] Available from: <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=2120> (Accessed: 10th August 2025).
8. Safronov, A. (n.d.) *Simfonii re mazhor* [Symphonies in D Major]. [Online] Available from: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-re-mazhor/> (Accessed: 10th August 2025).
9. Smirnov, A.V. (2015) Interpretatsiya v muzyke: istoricheskiy aspekt [Interpretation in Music: Historical Aspect]. *Nauchnye issledovaniya: ot teorii k praktike*. 1(4(5)). pp. 75–78.
10. Kholopova, V.N. (2014) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. 5th ed. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki.
11. Kholopova, V.N. (2014) Teorii muzykal'nogo sodержaniya, muzykal'noy germenевtiki, muzykal'noy semantiki: skhodstvo i razlichiya [Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics, Musical Semantics: Similarities and Differences]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 1(5). pp. 20–42.
12. Cherednichenko, T.V. (2012) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. pp. 187–212.
13. Chuprina, I.V. (n.d.) *Novatorskie tendentsii v protsesse evolyutsii zhanra fortepiannogo kontserta v XX stoletii* [Innovative Trends in the Evolution of the Piano Concerto Genre in the 20th Century] [Online] Available from: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/n-v-чуприна-новаторские-тенденции-в-п/> (Accessed: 10th August 2025).

Сведения об авторе:

Таштамирова Л.Ш. – председатель организационного комитета Международного центра поддержки творчества и талантов «ART VICTORY» (Тюмень, Россия). E-mail: gdxpaxegadro@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tashtamirova L.Sh. – Chairman of the Organizing Committee of the International Center for Creativity and Talent Support “ART VICTORY” (Tyumen, Russian Federation). E-mail: gdxpaxegadro@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.04.2022;
одобрена после рецензирования 22.08.2022; принята к публикации 15.08.2025.
The article was submitted 19.04.2022;
approved after reviewing 22.08.2022; accepted for publication 15.08.2025.*

Научная статья

УДК 378.096: 7

doi: 10.17223/22220836/60/12

«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ НА РЕЖИССЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВУЗА

Валерий Борисович Храмов

*Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма,
Краснодар, Россия, valery.khram@yandex.ru*

Аннотация. Актуальность темы обусловлена огромной и всевозрастающей ролью музыки в современном искусстве вообще и театральном в частности. В статье на основе логического анализа проблемы синтеза музыки и драмы выявляются и анализируются функции музыки в театральном искусстве. На этой основе обосновываются задачи образовательного курса «теории музыки», предлагается апробированная автором оптимальная для театрального вуза концепция методики его изучения, центральное звено которой – сочинение музыки как способ освоения её теории, выразительных средств и коммуникативных возможностей.

Ключевые слова: музыка, театральное искусство, творчество, теория музыки, семиотика музыки, методика обучения

Для цитирования: Храмов В.Б. «Теория музыки» как предмет изучения на режиссерском факультете вуза // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 111–120. doi: 10.17223/22220836/60/12

Original article

“MUSIC THEORY” AS A SUBJECT OF STUDY AT THE DIRECTING FACULTY OF THE UNIVERSITY

Valery B. Khramov

*Kuban State University of Physical Culture, Sports and Tourism,
Krasnodar, Russian Federation, valery.khram@yandex.ru*

Abstract. The relevance of the topic is due to the huge and ever-increasing role of music in modern art in general and theatrical art in particular. Based on the logical analysis of the problem of synthesis of music and drama, the article identifies and analyzes the functions of music in theatrical art. On this basis, the objectives of the educational course “theory of music” are substantiated, and the concept of the methodology of its study, tested by the author and optimal for a theater university, is proposed, the central link of which is composing music as a way of mastering its theory, expressive means and communicative capabilities.

In order to substantiate the need to study music at a theater university, the issue of its specifics is considered. It is shown that, unlike other types of art, music has no “subject-event” content. There is no plot in it, no reflection of real-life events, visible pictures of the world, or semantic specifics. The “subjectivity” of the musical image, created by the subject of perception, is the result of the listener’s creativity, which, in turn, makes it possible to associate the musical image with specific life events reflected in the theatrical production. Music, combining into a single whole with drama, is able to bring an additional expressive element to the theatrical action reflecting the reality of life, to enhance the emotionality that is present in the drama. The objective basis for the synthesis of music and drama is rhythm,

the main common property of architectonics and dramatic action. And in this sense, music is “waiting” for theatricalization, and theatrical production is “musicalizing”.

The main problem of studying music at a theater university is that music theory should begin with the study of the “basics”, but reach the understanding of architectonics, semiotics, expressive possibilities, i.e. issues directly related to the director’s work. A university teacher faces a serious problem: how quickly – during a semester – can you explain first “childish” and then complex things from the field of music theory to untrained people who are professionally engaged in theatrical art? The answer reasoned in the article is to study creatively, composing music, which is consistent with the super-task of organizing the educational process at a theater university: to create educational conditions that allow to promote the creative development of a student. The methodological approach to studying music proposed in the article allows you to quickly master its elementary theory and proceed to the main thing – the study of semiotics, the meaningful meanings of musical signs, which is advisable to fit into the context of the subject “music history”.

Keywords: music, theatrical art, creativity, music theory, semiotics of music, teaching methods.

For citation: Khramov, V.B. (2025) “Music theory” as a subject of study at the directing faculty of the university. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 111–120. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/12

У музыки и драматического искусства схожая историческая судьба: в Древней Греции они процветали, а в христианскую эпоху поначалу были отвергнуты категорически как греховные языческие забавы. Но прошло время, музыка и театр не только возродились [1. С. 60–72], но стали играть серьезную и всевозрастающую роль в христианской, а сегодня и в мировой культуре, взаимодействуя и сливаясь в единое синтетическое художественное событие, что, в частности, обуславливает актуальность темы предлагаемой статьи.

Но не только историческая судьба объединяет музыку и театральное искусство. Есть еще одно серьезное обстоятельство, которое позволяет выявить и объяснить особенности их взаимодействия: структуры музыки и театра обладают общим свойством, свидетельствующим об их изначальном органическом родстве, что служит объективным основанием синтеза, а синтез этот произошел давно – в момент возникновения театра в Древней Греции. Конечно, музыка существует и вне театра, а театр, драматический спектакль – в свою очередь – вполне способен обходиться и без музыки. Но синтез всегда возможен и даже «подразумевается», ибо музыка и театр суть искусства временные. В музыке время художественно организовано композитором, а ритм – важнейшее средство его организации. И в этом смысле музыка – в самом абстрактном ее определении – метроритмически звучащее время. Но ритмом называют любое регулярное повторение жестов, звуков, стихотворных строк, движений. Драма – и текст, и развертывающееся действие, и движение актеров на сцене – тоже ритмически организовано.

Философский анализ обнаруживает в составе искусства предметно-событийное, идейное, эмоционально-оценочное и эстетическое содержание [2. С. 82]. Специфика музыки – в одном из ее главных «непрограммных» модулей – состоит в том, что её содержание абстрагировано от жизненной реальности, смысловой конкретики слова. В ней нет сюжета, «предметного» содержания. Содержательная «предметность» рождается в сознании слушателя как некое сопровождение музыкального образа, поэтому – субъективна,

релятивна, вариативна. И в этой связи можно сказать, что музыка – не только результат творчества композитора, но и призыв к творчеству, адресованный и музыканту-исполнителю, и слушателю, и режиссеру, и актерам театрального спектакля. Отсутствие «объективной предметности» в составе музыкального художественного образа позволяет соединять, ассоциировать музыку с любым сюжетом, движением, мимикой, танцем, словом и пр., что используется режиссерами-постановщиками пьес, театрализованных представлений и даже спортивных номеров с элементами театрализации.

Музыка – непрограммная, чистая, свободная – «очищена» именно от предметно-смысловой конкретики, является примером «чистой красоты», как писал И. Кант, красоты формы [3. С. 112]. Но эмоционально-оценочная составляющая в ней предельно усилена, представлена во всем многообразии чувственности – человеческой и даже природной, как полагал русский философ Н.О. Лосский [4. С. 201–261]. Правда, чувства рождаются в душе композитора часто под воздействием конкретных реальных событий, идей. Звучав музыкой, они становятся эмоцией, звучащим чувством: типическим, охватывающим массы людей в единый порыв зрительского восторга, и личным – уникальным, неповторимым, субъективным. И не столь важно, какие события послужили композитору причиной рождения музыкального произведения, вдохновили его. Музыка, вплетенная в другое событие, обретает еще один новый содержательно-предметный смысл, новый «сюжет», не отменяя старый, создавая игру смыслов, сюжетов, зрительных ассоциаций. Она, соединившись с театральной пьесой, способна обогатить содержание спектакля тем необходимым элементом, который позволяет вводить новые выразительные художественные смыслы в уже известную постановку и усилить ту подчас скрытую эмоциональность, которая потенциально присутствует в тексте драмы.

Таким образом, музыка – важнейшее средство-«инструмент», обладающий замечательными художественными возможностями, но этим «инструментом» режиссеры и актеры должны уметь пользоваться. В основе умения лежит знание, т.е. создатели спектакля должны понимать, как музыка устроена, как создается, какими выразительными возможностями обладает. Учитывая сказанное, в образовательные программы театральных факультетов вузов страны вполне обоснованно включают учебные дисциплины, непосредственно с нею связанные – историю и теорию музыки, – которые изучаются с учетом основной образовательной задачи: подготовить режиссера и актера к дальнейшему послевузовскому служению искусству.

Вписать «историю музыку» в систему профессиональной подготовки актера и режиссера – задача не из трудных, ибо драма и музыка существуют в единстве с моментом возникновения театра как искусства синтетического, а студенты-театралы в той или степени знакомы с его историей. Таким образом, «история театральной музыки», являясь еще одним из аспектов истории театрального искусства, дополняет уже освоенную студентом систему знаний. Проблема возникает с изучением теории музыки. Теорию нужно изучать, начиная с азов, ведь многие студенты – будущие режиссеры и актеры – знают только то, что «ноты есть». «Азы-начала» музыки, т.е. ритм, мелодию, гармонию, форму, пропустить нельзя, ибо без их уяснения осмысление серьезных вопросов архитектоники музыки, выразительных её возможностей,

непосредственно связанных с творчеством режиссера, будет весьма ущербным. И придется ограничить содержание курса «слушанием музыки» и общими разговорами о музыкальном образе, об истории создания конкретного музыкального произведения (любимое занятие искусствоведов-дилетантов), что часто бывает в педагогической практике. Нисколько не приуменьшая значение подобного рода «просветительских бесед», расширяющих объем знания, поле фантазии будущих режиссеров и актеров, все же не могу не отметить: как говорил в подобных случаях философ В.С. Соловьев, данная практика – «факт, но не идеал». Учитывая огромную роль музыки в современном искусстве вообще и театре в частности существующая метода её изучения в театральном вузе должна быть дополнена серьезным изучением теории, раскрывающей «тайны» её архитектоники, сочинения, выразительных средств и семиотических возможностей.

Зачем режиссеру знать тайны музыкальной архитектоники? Дело в том, что еще в начале XX в. возникла интенция «омузыкаливания» («музыкализации»), как пишут чаще) всего искусства, теоретически обоснованная в начале XX в. в работах французского искусствоведа Ш. Лало [5]. Связь музыки с другими искусствами была всегда, но в то время обратили внимание именно на достижение-находки композиторов в области формы, на структурные особенности музыки. Художники, представляющие разные искусства, стали «омузыкаливать» свои творения, т.е. создавать с использованием сложных музыкальных структур. Структурные богатства, накопленные в процессе исторического развития музыки, стали своеобразным «вызовом», адресованным всем художникам. Вызов простимулировал «ответ»: вдохновенное творчество поэтов, писателей, живописцев, кинематографистов...

В живописи яркой и, пожалуй, самой известной картиной по теме является работа художника и композитора М. Чюрлениса (1875–1911) «Фуга». Если рассматривать ее слева направо, как нотный текст, то перед глазами будет разворачиваться строение фуги – сложнейшей полифонической формы (нарисованы ёлочки и пр. предметы, структурированные фугообразно).

В литературе пионером музыкальной организации текста стал лауреат Нобелевской премии писатель Томас Манн (1875–1955). В ранних повестях он строил сюжет, используя форму «сонатного аллегро». Его опыт произвел сильнейшее впечатление не только на литераторов, но и на представителей других искусств – в том числе и на режиссеров театра и кино. Примером может послужить фильм «Пианистка», созданный режиссером Михаэлем Ханеке по мотивам романа Э. Елинек, лауреата Нобелевской премии за «музыкальность прозы» – как написано в обосновании решения по её присуждению (по моему мнению, фильм лучше, чем роман).

В балете, который связан с музыкой прямо и непосредственно, в XX в. тоже возник интерес к архитектонике сопровождающего действие музыкального произведения. Танец в новом балете (движение, жестикация и мимика) стал не только отражением характера, образного смысла, ритма музыкального материала, но и его структуры. Данный процесс получил название «симфонизация балета» [7], за образец симфонизации взят способ разработки тематизма в музыки Бетховена и соответствующие этому способу структуры. Современные хореографы часто обращаются к музыке, казалось, не предназначенной для танца, для балета, – к частям сонат, симфоний, к полифониче-

ской музыке и пр. Хореограф Ратманский, например, попытался осуществить в Большом театре постановку на музыку «Искусства фуги» И.С. Баха. Впрочем, до премьеры балета дело так и не дошло.

Конечно, искусство «свободно от календаря», и в XX в., и сегодня режиссер может создать художественный шедевр, пользуясь традиционными способами организации сценического действия, которым обучают в театральных вузах, владеть которыми должен режиссер-профессионал. Но знание современных способов-технологий художественного творчества, несомненно, расширит спектр творческих возможностей режиссера, и в этом смысле знание архитектоники, выразительных средств музыки не будет лишним. Но для того чтобы теоретически освоить и творчески применить музыкальные структуры, нужна подготовка для их усвоения, нужно пройти весь курс музыкальной теоретической подготовки – от элементарной теории музыки до «формы», т.е. теории ее организации, которая вытекает из учения о «гармонии музыки», функционального смысла аккордов.

В нашей стране сложилась хорошо разработанная и обеспеченная соответствующей учебно-методической литературой академическая система музыкального образования. Теорию музыки учат, начиная с первого класса музыкальной школы, но учат долго – полтора десятка лет. Перед вузовским педагогом стоит серьезная проблема: как быстро объяснить сначала «детские», а потом уже вполне серьезные вещи из области музыкальной теории людям, профессионально занимающимся театральным искусством?

Профессии и режиссера, и актера являются творческими. Правда, их искусство обычно относят к «вторичному творчеству», имея в виду тот факт, что режиссер использует «продукты» творчества авторского – текст пьесы, сценарий и пр. Но эту «вторичность» ни в коем случае нельзя считать чем-то второсортным. Режиссер не только полноценный участник театрального представления, он один из главных его творцов. Он создает художественное событие и «управляет» им, а «над ним» только идеал «художественного целого» (музыка в составе этого целого – важнейшая часть!), которому он служит. Без творчества он ремесленник – не художник, не личность, а всего лишь «функция» в системе художественной жизни. Актер же – главный участник, создатель-творец конкретного, разворачивающегося на глазах у публики театрального события. Его творчество состоит не только в перевоплощении, его игра, как доказывал замечательный актер и режиссер М. Чехов, – творчество, точнее, импровизация на глазах у публики [7. С. 90–91].

Творчеству, конечно, научить невозможно. Но можно создать образовательные условия, позволяющие способствовать творческому развитию студента, становлению художника. Таковой видится «сверхзадача» организации учебного процесса в театральном вузе, в том числе и методики изучения музыки – даже ее «элементарной теории», хотя на элементарном уровне останавливаться, учитывая сказанное выше, не следует.

Специальные науки занимаются разработкой теории творчества почти два века, а философия – больше двух тысячелетий, начиная с Платона. На основе теории создаются методические рекомендации, которые подвергаются экспериментальной проверке, как правило, успешной, но лишь «поначалу». А потом создаются новые методики... Правда, есть одна рекомендация, которая принимается всеми всерьез в качестве эмпирически доказанной, логиче-

ски обоснованной и проверенной на практике: обилие и многообразие впечатлений дают простор для деятельности воображения, расширяя поле фантазии для комбинаций, благоприятно влияет на пробуждение и развитие творческого начала [8. С. 12]. И в этом смысле деятельное, активное изучение искусства вообще и музыки в частности – её истории и теории – будет тем «инструментом», который позволит перенастроить личные интенции учащегося с обучения, которое обычно относят к «репродуктивному творчеству», на творчество в собственном и высоком смысле, т.е. деятельности по созданию нового, художественно значимого произведения искусства, в данном конкретном случае спектакля, театрального представления.

Музыкальная педагогика пришла к выводу, что самая эффективная форма освоения музыки и развития художественного дарования – её создание, сочинение [9. С. 329–334]. Это правильно, но в нашем случае нужно добавить – необходима запись сочиненного, что существенно ускоряет процесс постижения музыки. В педагогической практике – для облегчения дела – используют подбор и запись популярных мелодий. Можно этот прием использовать со студентами, но не увлекаясь. Лучше им увлечься собственным сочинением. Лучше и для развития дарования, и для овладения «нотной грамотой», языком музыки, что даст новые импульсы художественному развитию. По моим наблюдениям, студенты театрального факультета, выполняя творческие задания, легко сочиняют мелодии, песенки. Сейчас у каждого есть возможность их записать (на смартфон) и воспроизводить. Возникает вопрос: зачем в современных условиях изучать нотную грамоту? Действительно, аудиофайл прекрасно сохраняет сочиненное. Но запись нот существует не только для того, чтобы сохранить текст. Когда мы записываем, мы продолжаем сочинять, совершенствовать сочиненное, что, в свою очередь, стимулирует образовательные усилия студента по постижению выразительных возможностей музыки.

Обучение сочинительству – творческий процесс, что предполагает педагогическую инициативу, индивидуальный подход, изобретательность. Тут нет места жестким методическим рекомендациям. Наверное, поэтому в книгах по методике обучения ограничиваются лишь общими пожеланиями: дабы развивать творческие задатки ученика, традиционная методика рекомендует педагогу постепенно приобщать его к сочинению музыки, поощряя подбор, импровизацию [10. С. 39]. Возможно, так и нужно работать с детьми, начинающими долгий путь музыкального образования. Со студентами, по понятным причинам, образовательный процесс нужно ускорить. И лучше к сочинительству приступать, начиная «с первого урока». Объясняя метроритм, просить сочинить-придумать и записать ритм стихов, которые стремятся стать мелодией; объясняя звуковысотную и ладотональную организацию – сочинить мелодии и записать; объясняя гармонию, аккорды и функциональную логику – гармонизовать сочиненные мелодии, объясняя конкретную форму – сочинить произведение в этой форме... Материал первого из названных упражнений – стихи (конечно, те, которые ещё не стали всем известной песней!). Стихотворные строки имеют специфический ритм, который поможет начинающему композитору организовать сочиняемую мелодию. Ритм необходимо записать, первоначально определившись с размером. Существует много ритмических вариантов музыкального оформления стиха,

поэтому творчество начинается уже на предварительном, «безмелодийном» этапе (изобретаются ритмические варианты, отбирается лучший и пр.). Когда ритм сочинен, записан и освоен, т.е. несколько раз произнесен со словами (стихи произнесены в ритме – точнее), когда поставлен размер, тогда мелодию сочинить-подобрать легко. Можно для начала держаться одной тональности, начиная и заканчивая мелодию тоникой – нотой «до», например. В качестве сопровождения можно использовать продолжающийся тонический звук, как в «монодиях» эпохи Средневековья. Студенты-театралы, как правило, сочиняют мелодию сразу по прочтении стихов. Проблема – ее записать, продолжив творчество, но проблема эта решается даже первоклассниками. Записанная мелодия станет, в свою очередь, «вызовом» к дальнейшему освоению музыки: гармонии, ибо мелодия «ждет» сопровождения, формы, ибо функциональное определение аккордов суть вызов к созданию структуры, к постижению законов архитектоники как важнейшего элемента и музыки, и театральной постановки.

Творческое овладение азами музыки – ритмом, мелодикой, гармонией, формой – дает возможность перейти к изучению семиотики, выразительных возможностей, специфических характеристик музыки, позволяющей ей существенно дополнять то богатейшее содержание, которое есть в театральном искусстве, т.е. вопросов, непосредственно связанных с задачами профессиональной подготовки режиссеров и актеров.

Осмысление семиотики музыки целесообразно соединить с изучением её истории. Семиотика исследует язык музыки: сумму материальных эстетических знаков (выразительных средств), за которыми в общественном сознании закреплено определенное духовное содержание-значение. Художественный язык является средством художественного мышления и средством общения, т.е. средством, связующим автора художественного произведения с обществом, с публикой. Композитор, сочиняя, использует язык, который сформировался в истории искусства в качестве средства выражения вовне душевно-духовного содержания, что позволяет осуществиться художественной коммуникации. Музыкальный язык, как и язык других видов искусства, суть сложная развивающаяся система, ибо новое произведение искусства в той или иной степени его обогащает.

В системе музыкального языка выявляют три уровня. Первый – элементарный, его составляют простейшие знаки, тот материал, из которого строится форма музыкального произведения. Элементарный состав музыки и богат, и разнообразен, и выразителен. Его составляют тембры, регистры и лады. В художественной культуре даже за элементарными знаками музыкального языка закреплены содержательные ассоциации-значения. Этот вопрос на занятиях должен быть рассмотрен конкретно, с привлечением иллюстраций из истории музыки, например, по следующему «сценарию»:

«Тембры гобоя и кларнета, имеющий сходный диапазон, могут заменять друг друга. Когда композитор выбирает между ними, он руководствуется исключительно соображениями нужной тембральной окраски. Тембр гобоя теплый, чувственный, даже знойный и эротичный. Прекрасно звучит гобой в квартете Моцарта К. 370/368b. Кларнет чуть холодноват, но сказочно-фантастичен. Его тембром «говорит» о себе северная природа, например, в музыке. Н.А. Римского-Корсакова. Кларнет незабываемо солирует у того же

Моцарта в квинтете ля мажор K581 (музыка использована в знаменитой постановке „Безумный день, или Женитьба Фигаро“, осуществлённой „Театром сатиры“). Кларнет лучше смешивается с оркестром. Гобой часто солирует, его тембр хорошо прослушивается, пробиваясь сквозь звуковую массу оркестра».

Второй уровень системы музыкального языка образуют «семантические единицы» – интонации, типы мелодий (лирический, драматический и т.д.), жанры (жанровые признаки). Музыкальные интонации генетически восходят к интонациям выразительной речи. Интонация – материализованное в звуках чувство, связанное в речи с «предметным содержанием» слов и словосочетаний. Музыкальная интонация суть материализованное чувство, утратившее предметную конкретность. Но музыкальная интонация, ее чувственный, эмоциональный смысл может быть обозначен словом: мы говорим об интонациях скорби и радости, жалобы и недоумения, вопроса и ответа, т.е. «предметность» может быть привнесена в музыкальную интонацию и не только словом – изобразительный путь также возможен в музыке и часто осуществим (звукоподражание). Самая известная концепция музыки объясняет природу музыки «интонационно»: музыка возникла из выразительной речи, из потребности передать чувство другому человеку. Поэтому музыка родственна театральному искусству.

Многообразные формы-композиции составляет третий уровень художественного языка. Являясь семиотическим знаком, художественная конструкция способна указать на определенное предметное, эмоционально-оценочное, даже идейное содержание, выраженное в музыкальном произведении. Так, структура «пассионов», использованная Бетховеном в финале 31-й фортепианной сонаты, является семиотическим знаком, вполне ясно указывающим на содержательные смыслы произведения, конечно, музыкально образованному слушателю.

Понятно, что прослушивание музыки, в том числе указанных выше музыкальных произведений, – обязательный элемент данной образовательной методы.

Будущему режиссеру нужно учитывать, что музыка не только позволяет засверкать спектаклю новыми яркими эмоциональными красками, не только позволяет воссоздавать мироощущение ушедшей культуры, показать эстетическую прелесть возрожденного прошлого, как в балете П.И. Чайковского «Спящая красавица», музыка, взаимодействуя с остальными элементами театрального представления (сюжетом, игрой актеров, задуманными режиссером мизансценами и конкретными его же постановочными эффектами), сама обретает новый содержательный смысл. Режиссер-постановщик и артисты продолжают творчество композитора, часто представляя музыку «в новом свете». И если «опыт удался», т.е. режиссеру и постановочной группе удалось достичь серьезного художественного результата, критик и просвещенный театральный зритель смогут услышать и по достоинству оценить сделанное. Об этой особенности художественного синтеза ярко свидетельствуют следующие примеры. Так, Адажиетта из Пятой симфонии Г. Малера, благодаря фильму режиссера Л. Висконти, стала «музыкой из фильма «Смерть в Венеции»; «Адажио» из Второй сонаты Бетховена стало после фильма А. Ромма «Адажио из «Гранатового браслета»; хоральная прелюдия Баха «Ich

ruf zu dir, Herr Jesu Christ» («Я взываю к тебе Господь, Иисус Христос»), благодаря фильму режиссера А. Тарковского, стала «прелюдией из Соляриса»; фрагменты из упомянутого выше квинтета (с кларнетом) Моцарта, благодаря знаменитому спектаклю театра «Сатиры» с Андреем Мироновым в роли Фигаро, стали музыкой из спектакля «Безумный день, или Женитьба Фигаро», хотя к опере великого австрийского композитора они не имеют никакого отношения. Таким образом, музыка не только несет некие утвердившиеся в культуре смыслы, не только может в той или иной степени усилить эмоциональную составляющую спектакля, она суть призыв к сотворчеству, она «ждет» обретения новых семантических смыслов. Поэтому талантливый и образованный режиссер не только думает об устоявшихся семантических смыслах используемой музыки, но и творит новые.

Заключая, еще раз подчеркну: предложенный в статье методический подход изучения музыки позволяет быстро освоить элементарную ее теорию и приступить к главному – к изучению семиотики, содержательных смыслов музыкальных знаков. Но главное – он позволяет включить учащегося в творческую работу с музыкальным материалом, что в высшей степени полезно и режиссеру, и актеру, а в современном театре является обязательным профессиональным требованием.

Список источников

1. Вёрман К. Европейское искусство средних веков // Вёрман К. История искусства всех времен и народов : в 3 т. М. : АСТ. 2000. Т. 2. 944 с.
2. Малышев И.В. Эстетика: курс лекций. М. : РАМ, 1994. 186 с.
3. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч. : в 6 т. М. : Искусство, 1966. Т. 5. 564 с.
4. Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М. : Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
5. Лало Ш. Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм. М. : Труд, 1915. 254 с.
6. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. 173 с.
7. Чехов М.А. Путь актера: Жизнь и встречи. М. : АСТ, 2007. 456 с.
8. Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. М. : Республика, 1999. 399 с.
9. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 336 с.
10. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М. : Музыка, 1971. 278 с.

References

1. Vërman, K. (2000) *Istoriya iskusstva vseh vremen i narodov* [History of Art of All Times and Peoples]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: AST.
2. Malyshev, I.V. (1994) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: RAM.
3. Kant, I. (1966) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo.
4. Losskiy, N.O. (1998) *Mir kak osushchestvlenie krasoty. Osnovy estetiki* [The World as the Realization of Beauty: Fundamentals of Aesthetics]. Moscow: Progress-Traditsiya.
5. Lalo, Ch. (1915) *Vvedenie v estetiku. Metody estetiki. Prekrasnoe v prirode i iskusstve. Impressionizm* [Introduction to Aesthetics: Methods of Aesthetics, Beauty in Nature and Art, Impressionism]. Moscow: Trud.
6. Lopukhov, F. (1925) *Puti baletmeystera* [The Choreographer's Paths]. Berlin: Petropolis.
7. Chekhov, M.A. (2007) *Put' aktera: Zhizn' i vstrechi* [The Actor's Path: Life and Encounters]. Moscow: AST.
8. Lapshin, I.I. (1999) *Filosofiya izobreteniya i izobretenie v filosofii: Vvedenie v istoriyu filosofii* [The Philosophy of Invention and Invention in Philosophy: Introduction to the History of Philosophy]. Moscow: Respublika.

9. Barenbojm, L.A. (1974) *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Music Pedagogy and Performance]. Leningrad: Muzyka.

10. Alekseev, A.D. (1971) *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methods of Teaching Piano Playing]. Moscow: Muzyka.

Сведения об авторе:

Храмов В.Б. – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин и спортивной режиссуры Кубанского государственного университета физической культуры, спорта и туризма (Краснодар, Россия). E-mail: valery.khram@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Khramov V.B. – Doctor of Philosophy, Professor, Professor in the Department of Humanities and Sports Directing at the Kuban State University of Physical Education, Sports, and Tourism (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: valery.khram@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 29.01.2025;
одобрена после рецензирования 11.09.2025; принята к публикации 15.10.2025.
The article was submitted 29.01.2025;
approved after reviewing 11.09.2025; accepted for publication 15.10.2025.*

Научная статья

УДК 008: 78.071.2: 616-001.3

doi: 10.17223/22220836/60/13

ПРОБЛЕМАТИЗИРУЯ НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СУДЬБЫ Ф.И. ШАЛЯПИНА

Елена Людвиговна Яковлева

*Казанский инновационный университет имени В.Г. Тимирязова, Казань, Россия,
mifoigra@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются возможные причины гениальности Фёдора Ивановича Шаляпина. Считается, что появлению значимого в искусстве способствует внутренний и внешний конфликт творца. Пересечение в базе архетипических черт Аполлона и Диониса благоприятствовало его конфликтности. Выдвинута гипотеза, что увеличению конфликта способствовал удар по голове юного артиста. В результате он приобрел синдром саванта, а на определенном этапе в Ф.И. Шаляпине проявился титанизм фаустовского типа личности.

Ключевые слова: гений, Фёдор Иванович Шаляпин, конфликт, аполлонический архетип, дионисийский архетип, синдром саванта, фаустовский тип личности, русский Фауст, титанизм, романтик

Для цитирования: Яковлева Е.Л. Проблематизируя некоторые аспекты судьбы Ф.И. Шаляпина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 121–133. doi: 10.17223/22220836/60/13

Original article

PROBLEMATIZING SOME ASPECTS OF THE FATE OF F.I. CHALIAPIN

Elena L. Iakovleva

*Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov, Kazan, Russian Federation,
mifoigra@mail.ru*

Abstract. The optics of attention turned out to be the question of the genius of the Russian bass Fyodor Ivanovich Chaliapin. The problem is investigated on the basis of biographical and analytical methods. It is believed that the appearance of significant things in art is facilitated by the internal and external conflict of the creator. Conflict was the essence of Chaliapin's nature. Internal conflict, defining the external conflict of the bass's relationship with the world, contributed to creative daring. The basis of the conflict was the confrontation in the personality of F.I. Chaliapin of the features of two opposite archetypes – Apollonian and Dionysian. It is hypothesized that the trigger that increased the internal and external conflict of the bass was a blow to the head, as a result of which he acquired Savant syndrome. This contributed to the overlap of two archetypal personality traits (Apollonian and Dionysian) and caused intensive functioning of both hemispheres of the brain. As a result, Fyodor Ivanovich began to develop intelligence effectively, which manifested itself in extraordinary abilities for art and contributed to an increase in memory capacity. Chaliapin easily mastered the knowledge related to art, showed attention to detail, memorizing life situations in nuances, which allowed him to create stage images realistically and emotionally. At a certain stage, these factors triggered the process of forming a Faustian personality type. Each of the archetypes, acting as a forerunner of the Faustian principle, when combined, contributed to the release of powerful Faustian energy in creativity. At the same time, the Faustian personality type turns out to be a romantic. For him, the standard is

art, natural as life itself, and he wants to transform the world around him on the basis of an ideal. The titanism of the Faustian personality type, manifested in Fyodor Ivanovich Chaliapin, made it possible to interpret stage images in a new way and achieve world-class results. But by the end of life, the tragedy of the Faustian personality type is growing. Chaliapin realized the impossibility of harmonizing the conflicting principles of his soul (Apollonian and Dionysian, rational and emotional) and the impracticability of many desires. **Keywords:** genius, Fyodor Ivanovich Chaliapin, conflict, Apollonian archetype, Dionysian archetype, Savant syndrome, Faustian personality type, Russian Faust, titanism, romantic

For citation: Iakovleva, E.L. (2025) Problematizing some aspects of the fate of F.I. Chaliapin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 121–133. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/13

Человечество на протяжении столетий пытается понять природу гения. Но исследования проблемы не привели к созданию всеобъемлющего его портрета. Выдающийся индивид уникален и не вписывается в рамки существующих в обществе стандартов. Причиной тому выступают его непохожесть на среднестатистического человека и даже патологичность, оригинальность субъективного восприятия мира и креативность, развитое воображение и творческая интуиция. Судьба художника носит невероятный и непредсказуемый характер. Существование гения характеризуется нестабильностью, сопровождаясь неожиданными ситуациями / событиями, повышенной эмоциональностью и страстностью. Экзистенциальные кризисы художника играют роль расколов, меняя течение жизни.

Завесу тайн судьбы художника способно приоткрыть его творческое, эпистолярное и автобиографическое наследие. И в каждом конкретном случае при анализе жизни и процесса создания произведений искусства мы можем обнаружить занимательные детали, высвечивающие не только экзистенциальные состояния творца (его вдохновения, одержимость, упаднические настроения, отрешенность и пр.), но и истоки гениальности. Перечисленное инициирует анализ определенной личности, что позволит расширить теоретическую базу, связанную с проблемой феноменального творчества.

В нашей работе мы избираем объектом исследования Фёдора Ивановича Шаляпина (1873–1938). Цель статьи – выяснить (возможные) истоки гениальности в его судьбе. Анализ проблемы осуществляется через призму шаляпинской автобиографической прозы – книг «Страницы из моей жизни» (1916), «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» (1932). В них артист описал собственный экзистенциальный опыт, знаковые ситуации, изменившие ход его жизни и демонстрирующие решимость Фёдора Ивановича в осуществлении задуманного. Помимо этого, мы опираемся на биографическое произведение о творчестве баса В. Дмитриевского, философские идеи о русской ментальности Н.А. Бердяева, психоаналитические исследования об архетипах личности Д.Ш. Болен, философско-культурологические размышления о фаустовском типе личности О. Шпенглера, Д. Харви и А.А. Степановой, медицинские статьи о синдроме саванта Е.А. Макаровой и Е.Б. Абросимовой, феномене гениальности С.В. Чернова и гениального мозга Д. Трефферта и Д. Кристинсена, О.В. Гуторович и В.Н. Гуторовича. Методы исследования – биографический и аналитический.

Личность Шаляпина грандиозна и противоречива. От спонтанного проявления музыкальных способностей и интуитивного тяготения к искусству

через осознание своего таланта и постепенное восхождение к славе он прошел сложный путь. Считается, что «великие достижения случаются во множестве именно в те времена, которые... можно назвать... переходными периодами», и «такие достижения... возникают из динамики конфликта между канонами нисходящих более старых слоев и канонами восходящих более новых» [1. С. 16]. В данном положении Н. Элиаса принципиально важен акцент на конфликтности состояний творца, имеющих одновременно внутренний / субъективный и внешний / объективный модус, что приводит к появлению значимого в искусстве. Подобно своему современнику Н.А. Бердяеву, Фёдор Иванович относился «к тому типу людей и той небольшой части поколения конца XIX в. и начала XX в., в которой достиг необычайной остроты и напряженности конфликт личности»: Шаляпин «мог быть несчастен от очень тяжелых событий жизни и в то же время испытывать подъем и радость творческой мысли» [2. С. 490, 336]. Более того, конфликт баса усугубляла русская ментальность, для которой характерна *жуткая противоречивость* (Н.А. Бердяев). «Высокая степень добра и крайний размах зла постоянно сопровождают русского человека, способного внушать к себе такие же противоположные чувства: сильную любовь и сильную ненависть» [3]. Известно, Фёдор Иванович производил неоднозначное впечатление на окружающих его людей: им восхищались и одновременно недолюбливали.

Вследствие внутренней противоречивости Шаляпин относился к числу непредсказуемых личностей. Противоположные черты, накладываясь друг на друга, делали его одиноким, тоскующим, «исполненным жалости», «душевно надломленным» и бунтующим, «гневно протестующим, воинствующим в борьбе идей, вызывающим, способным к дерзновению» [2. С. 93]. Постоянное нахождение в пространстве (внутренних и внешних) конфликтов стало одновременно истоком шаляпинской расколотости [4] и гениальности как *высшего состояния человеческого духа, уловившим смысл бытия и бесконечное в конечном* (С.В. Чернов), и умения создавать на основе интеллектуального и творческого потенциала высокохудожественные образцы оперного вокального исполнительства. Согласимся с Ф. Шеллингом, подчеркивающим, что гениальность «всегда исходит из чувства бесконечного противоречия», а художник-гений «творит под воздействием противоречия, но такого, которое заключено в глубине его собственной природы» [5. С. 478–479]. Конфликт (внутренний / внешний) составлял суть шаляпинской природы, став мощным импульсом для проявлений его титанических свершений на сцене. Встает вопрос: в чем же заключался внутренний конфликт шаляпинской природы, обусловивший его внешнюю конфликтность и ставший истоком феноменального творчества?

Читая автобиографическую прозу Фёдора Ивановича, понимаешь, что в его жизни пересекались рациональный и эмоциональный подходы к бытию. Это способствовало внутреннему расколу баса. Объясняется данная ситуация пересечением в нем архетипических черт Аполлона и Диониса.

Управляющий жизнью мужчины *аполлонический архетип* основывается на принципах «познай самого себя» и «ничего лишнего» (они были начертаны на храме в Дельфах). Как считал Ф. Ницше, аполлоническое начало есть «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога» [6. С. 451]. Согласно Д.Ш. Болен, Аполлон воплощает «маску-

линную склонность наблюдать и действовать с расстояния», «обозревая картину жизни в целом и примечая отдельные детали», предпочитая «отстраненность близости, объективную оценку субъективным интуитивным решениям» [7. С. 170, 176]. Обнаруживая в детстве талант, такой тип личности сосредоточивается на нем и начинает развивать. Шаляпин как натура рефлексирующая довольно рано осознал собственную чувствительность к музыкальным звукам и тягу к театру. Его музыкальная одаренность частично была наследственной чертой. Известно, что его родители обладали врожденным музыкальным слухом. Как простая русская женщина-крестьянка мать пела во время беременности и после того, как родила сына. Пение было средством успокоить ребенка, развлечь его или уложить спать. Данный факт послужил основанием для проявления музыкального таланта сына и его высокой музыкальной чувствительности. Без преувеличений можно заключить, музыкальные стимулы будущий артист впитал с молоком матери: они сопровождали его в пренатальный период, в бессознательной, а позже сознательной жизни.

Мужчина-Аполлон с детства имеет представление о должном и уверенно стремится к его воплощению, руководствуясь логическим складом ума. Сортируя хаос случаев и событий, будущий бас начал отдавать предпочтение всему, что связано с искусством (особенно с музыкой и театром). Юный Фёдор Иванович прилагал к осуществлению своей мечты об артистической карьере сознательное волевое усилие. Такой тип мужчины «обладает врожденной способностью сосредоточиваться на задаче» и «заинтересованностью в результате», стремясь «к совершенству в своем деле» [7. С. 188]. Мужчина-Аполлон за свой успех напряженно борется. Несмотря на то, что его родители не поддерживали тягу сына к искусству, тем не менее, будущий артист оказался непреклонным в выборе, связанном с художественным творчеством. Он чувствовал прилив счастья, погружаясь в атмосферу искусства, что делало его сильным в своем противостоянии семье.

Склонный к музыке «Аполлон ценит чистоту ноты и прозрачность звука», а его исполнение основывается на «гармонии и мере, поднимая человеческий дух» [7. С. 178]. Аполлонический тип мужчины стремится к идеалу и совершенству в музыкальном искусстве, что и проявлял великий бас, тщательно прорабатывая роль и выверяя все мелочи в сценическом образе. В итоге аполлонические качества «способствуют обретению признания в обществе» [7. С. 177]. В музыкальном искусстве русский бас достигнет совершенства, что свидетельствует о проявлении архетипа Аполлона, управляющего его жизнью.

Но наряду с ним в шаляпинской натуре обнаруживается беспокойная стихия *дионисийского архетипа*, склонного к экстатическим празднествам. Дионис – эксцентрик, «глубоко и страстно погружающийся в то, что увлекает его» [7. С. 330]. Уже в детстве «его чарует музыка» и «театр бесконечно увлекает его» [7. С. 338]. Он одержим слиянием с музыкой, в чем обнаруживается сходство с аполлоническим типом личности. Настроения Диониса-мужчины непостоянны: они меняются, переходя от отчаяния к радости, от экстаза к буйству, от восторга к отчуждению. Бас обладал ужасающей нервозностью и душевной трепетностью. Небольшая деталь, недобросовестное отношение к работе могли вывести его из равновесия, становясь источником конфликтов, эскалацию которых поддерживали СМИ.

Для личности с чертами дионисийского архетипа характерен протест против господства и контроля разума, что рождает конфликт с аполлоническим прототипом. Дионис – бунтарь, разрушающий традиции и выступающий за обновление жизни. Шаляпин на сцене ломал каноны вокального исполнительства и вводил новые приемы подачи образов, что постепенно возведет его в разряд певцов мирового уровня. Дионисийский человек свободлюбив, ему чужды организованность и порядок. Вспомним, поддавшись впечатлениям и эмоциям, Фёдор Иванович терял чувство меры и времени, нередко пускаясь в разгул. Не случайно учитель пения Д.А. Усатов советовал ему изменить образ жизни.

Из приведенного описания можно заключить: Аполлон и Дионис как мужские архетипы, проявившие себя в шаляпинской натуре, не только противоположны, но и дополняют друг друга. Аполлон как воплощение рационального начала свидетельствует об активном функционировании левого полушария мозга, а эмоционально-иррациональный Дионис – о функционировании правого полушария головного мозга. Событийность жизни Шаляпин воспринимал эмоционально и интеллектуально, что способствовало пониманию бытия и его широкому видению, обогащая опыт. Фёдор Иванович обладал «гениальной чуткостью в множественности пережитого и наблюдаемого» [8. С. 121]. Все видимое и случаемое с ним проходило через сердце, затрагивая струны души, осмысливалось разумом и анализировалось, а позже – воплощалось в сценических образах. Жизнь впечатляла его событийностью, заставляя сопереживать происходящему и обдумывать его. В бытийных ситуациях, порою непростых и драматических, формировалась личность великого артиста. Извлекая жизненные уроки и получая опыт, Фёдор Иванович познавал себя и раскрывал свои возможности. В поворотные моменты жизни он был полностью поглощен субъективным восприятием происходящего и рефлексированием над ним. Находясь в круговороте (личных и исторических) событий, бас через конфликтность своей натуры активно постигал *искусство жить*, внедряя результаты экзистенциального опыта на сцене. В творчестве Фёдор Иванович убедительно продемонстрировал не только субъективное понимание бытия, но и выразил общечеловеческое и универсальное.

Из-за двойственности натуры в Шаляпине и его жизни никогда не было гармонии. Каждому его мужественному бунту и творческому дерзновению предшествовали периоды созерцательности бытия и размышлений. Сочетание в Ф.И. Шаляпине аполлонического и дионисийского архетипов дало поразительные результаты. В личности русского баса их конфликтное столкновение стало истоком его феноменального оперного исполнительства.

Можно предположить, что наложению двух мужских архетипов и интенсивному функционированию обоих полушарий головного мозга способствовал один эпизод из жизни юного Ф.И. Шаляпина, запомнившийся ему и названный *странным случаем*. В возрасте восьми лет (в 1881 г.), обучаясь в казанском четвертом приходском училище, по дороге на учебу он *от рослого детины* получил сильный удар палкой по затылку. Мальчик «поохал, прикладывая к ране снег, и пошел дальше», но «рана начала гноиться», что раскрылось при наказании *щипать рябчиком* (учитель брал «большим и указательным пальцами клочок волос... на затылке и, крепко сжав их, с силой дергал снизу вверх»): «из трещины на затылке хлынула кровь» [9. С. 42]. Согласно медицинским иссле-

дованиям, физический удар по голове с рваной раной при насильственных действиях влечет за собой изменения в мозговой ткани и дисфункцию мозга, что способствует перестройке во взаимодействии между его участками.

Возможно, у Фёдора Ивановича Шаляпина в результате травмы головы проявилась приобретенная форма синдрома одаренности или *синдрома саванта* (термин Джона Лэнгдона Дауна, введенный в конце XIX в. и образованный от французского слова *savant*, т.е. ученый). Подчеркнем, мы только допускаем его наличие у великого русского баса на основе автобиографической прозы и экзистенциальных проявлений.

На сегодняшний день синдрому саванта посвящено небольшое количество научных исследований, потому что его относят к числу редко встречаемых. Официально признанными называют довольно малое число людей с симптомами заболевания, а выявление структурных аномалий в результате картирования головного мозга и создания его трехмерных анатомических моделей считается делом будущего. Как определяют Е.А. Макарова и Е.Б. Абросимова, «савант – это человек, обладающий исключительными навыками в определенной области, такой как искусство, литература или математика» [10. С. 99]. В медицинских исследованиях по проблеме встречаем выводы о том, что подавление некоторых зон головного мозга в результате удара способствует открыванию сферы подсознательного и имеющихся в ней данных / знаний, а также к развитию скрытых феноменальных (интеллектуальных и художественных) способностей. Черепно-мозговая травма способствует перестройке функционирования головного мозга, что позволяет быстро обрабатывать «данные до невообразимого уровня» [10. С. 99] и в мельчайших деталях «извлекать нужный факт из недр своей бездонной памяти» [11. С. 30]. Как считают исследователи, «поразительная возможность запоминать информацию» [11. С. 30] – это «способность, присущая всем савантам»: человек с синдромом саванта удивительным образом «сохраняет все, что видит или слышит, все, что его интересует, и умеет безошибочно воспроизводить это по памяти» [10. С. 100–101]. Запоминание способствует проявлению ассоциативного творческого мышления. Ученые Д. Трефферт и Д. Кристинсен заключают: «творческое осмысление информации, хранящейся в закоулках памяти, можно сравнить с музыкальной импровизацией», рождающей замысловатые ассоциации [11. С. 30].

Савант своими мыслями значительно опережает время. Помимо хорошей памяти, у саванта проявляются и иные признаки: навязчивая сосредоточенность на мелочах / деталях, «интенсивный интерес и озабоченность конкретными областями знаний; основанные на правилах жесткие и высокоструктурированные навыки, не имеющие критических аспектов креативность и когнитивная гибкость; сохраненная неврологическая способность обрабатывать информацию, относящуюся к конкретным навыкам» [10. С. 101].

Как мы считаем, в результате удара в головном мозге юного Шаляпина произошли патологические изменения, и он приобрел способность интенсивного развития музыкальных задатков и художественно-театральных талантов без специального обучения, что позволило ему стать гением. Согласно биографическим данным, после неприятного события 1881 г. в 1882 г. будущий великий артист быстро «осваивает нотную грамоту, учится играть на скрипке», начинает петь в церковном хоре, а после первой встречи с театром в

1883 г. у него появляется мечта об актерском ремесле [12. С. 522]. Все помыслы подростка были сосредоточены вокруг искусства. Как подчеркивал бас, театр свел его с ума, сделав неменяемым: он «ударил по всему моему существу», подтвердив «смутное предчувствие, что жизнь может быть иною – более прекрасной, более благородной» [13. С. 233].

Судя по приведенным данным, вследствие удара по голове у мальчика стал функционировать характерный для саванта *остров гениальности* (Д. Трефферт). Он связан с проявлением позитивно-изобретательного ума «с атрибутами парадоксальности, универсальности, вневременности», «умеющим прозревать в самом видимом невидимое высшее духовное начало» и «создавать новые духовные миры», «реализуя смысл человеческого бытия» [14].

При этом окружающая юного артиста среда была довольно неблагоприятной и не способствующей творческому развитию. Среди отрицательных факторов назовем бедность семьи, средний интеллектуальный потенциал родителей (его отец и мать были крестьянами), отсутствие качественного образования и систематического воспитания (из-за того, что родители были заняты поисками дохода и работали по многу часов), неполноценное питание и постоянно испытываемый голод. Более того, в казанской среде, где жила семья Шаляпиных, распространенным явлением был алкоголизм, и отец будущего певца пил. Перечисленное свидетельствует о том, что у юного Фёдора Ивановича (первоначально) был невысокий уровень общего интеллекта, который он впоследствии (после удара по голове) компенсирует, приобретя потрясающую тягу к знаниям и желание учиться искусству. Согласно медицинским исследованиям, рост личного интеллекта возможен до двадцати шести лет. И будущий великий бас выполнил многие лакуны в собственном образовании, повысив уровень знаний и культуры в юности. Постепенно приобщаясь к искусству, Шаляпин много читал, посещал театральные постановки, интенсивно занимался интеллектуальной деятельностью, связанной с творчеством. Фёдор Иванович мгновенно впитывал в себя знания в беседах и немногочисленных занятиях с людьми искусства, начав с 1896 г., в возрасте двадцати трех лет, блистать в мамонтовской Частной опере. Усатовские уроки вокала, рахманиновские занятия по теории музыки и гармонии, беседы с художниками, актерами и музыкантами оказались благодатной почвой для певца. Шаляпинское ученичество можно сравнить с *духовным голодом* (Н.А. Бердяев). Постоянно повышая уровень культуры, Шаляпин продемонстрировал, как можно посредством самообразования и тяги к знаниям достигнуть небывалых высот.

В результате мозговой травмы у русского баса был запущен механизм функционирования художественных способностей (к музыке, театральному мастерству, изобразительному искусству) и сверхпамяти, позволяющей в деталях запоминать события жизни. При этом не только великолепная память, но и интенсивная заинтересованность в определенной области (в нашем примере – в искусстве) способствовали развитию художественных навыков и довольно быстрой обучаемости. Как мы отмечали, юный Фёдор Иванович интуитивно тянулся к музыке, чувствуя, что она отвечает его экзистенциальным потребностям и связана со смыслом жизни. Его можно отнести к типу личности, рано «осознавшей свое предназначение, призванной к его исполнению и, безусловно исполняющей его» [14]. Согласно автобиографической прозе, Фёдор Иванович быстро схватывал с детства знания, связанные с ис-

кусством, а целенаправленное обучение ремеслам (сапожному, токарному, столярному) не принесло никаких результатов. С юности артисту не представляло никакого труда быстро выучить (художественно-литературный или музыкальный) текст любой сложности.

Для людей с синдромом саванта характерно объединение обоих полушарий головного мозга, в результате чего он работает как единое целое, совмещая разделенные функции полушарий. Объясняется данный факт в том числе отсутствием мозолистого тела, расположенного в теменно-затылочной части между полушариями головного мозга и отвечающего за передачу информации между ними. В случае с Ф.И. Шаляпиным, получившим удар в затылочную часть, можно предположить деформацию мозолистого тела, что привело к разрушению асимметрии головного мозга. Мы допускаем, что у великого баса в равной степени функционировали и проявляли себя правое и левое полушария головного мозга, и для гениев подобная ситуация является типичной. «Мозг гения неповторим и уникален», позволяя осуществлять разнонаправленную деятельность (даже в периоды отдыха) [15]. Об активном функционировании правого полушария мозга свидетельствуют гиперэмоциональность баса, «интуиция, воображение, образное, творческое и нестандартное мышление», целостное восприятие происходящего и объединение разнородного [4]. Показателями развитости левого полушария головного мозга были фокусировка внимания на деталях, умение абстрагироваться и осуществлять анализ разнообразных текстов, выстраивание концепта сценической постановки и образа [4]. Оба полушария интенсивно функционировали. Благодаря перечисленному у Фёдора Ивановича сформировалось *дивергентное мышление*, способствующее созданию нового.

Мы считаем, что у Шаляпина не только равноценно функционировали оба полушария основного органа центральной нервной системы, но и произошло совмещение двух противоположных мужских архетипов – аполлонического и дионисийского, начавших интенсивно проявлять себя. При этом «конфликт аполлонического и дионисийского рассматривается как модус реализации фаустовской темы» [16]. Каждый из архетипов, выступая в качестве предтечи фаустовского начала, имеет свои преимущества и недостатки, но их совмещение, рождая внутренний / внешний конфликт, способствует на определенном этапе жизни индивида выходу мощной фаустовской энергии и творческого духа. Они возрастают при проявлении синдрома одаренности. «Фаустовский человек является *неким Я* как самостоятельной силой, которая в последней инстанции принимает решения в отношении бесконечного» [17. С. 301].

Как известно, *фаустовский тип личности* олицетворяет постоянное «движение и развитие, обновление сознания и желание постоянных перемен, жажду познания и выход за пределы, переоценку ценностей и игнорирование старого / традиционного, бесконечное стремление к новому и волю к собственному могуществу» [18]. Фаустовский тип личности, совмещая в себе аполлонический и дионисийский архетипы, целенаправленно реализует волю к власти (в нашем контексте – это шаляпинская воля к власти в мире искусства). Фёдор Иванович, неся в себе фаустовское начало, разрушал оперные традиции и рационально вводил новшества, преподнося их эмоционально и ярко.

Фаустовский тип личности – фигура трагически одинокая. О. Шпенглер, характеризуя гетевского «Фауста», пишет, что это «трагедия, резюмирующая

целый исторический кризис в одном характере» [17. С. 216–217]. В Фаусте заключен глобальный внутренний конфликт (в нашем исследовании – аполлонического и дионисийского), имеющий свое продолжение во внешнем конфликте при взаимодействии с окружающим миром. Трагизм вносит *созидательное разрушение* Фауста (Д. Харви). Он желает «построить дивный новый мир из руин старого», принуждая к этому не только себя, но и окружающих [19. С. 66]. По О. Шпенглеру, фаустовский тип личности сосредоточен на движении *ввысь, вширь, вглубь, что расширяет его возможности и пространства проявлений*. Создаваемое им произведение должно представлять собой *возвышенное духовное достижение* (Д. Харви). Противостоя миру в своем желании преобразовать его, Фауст олицетворяет человека, несущего новые ценности и смыслы. Но их распространение вступает в противоречие с устоявшимися ценностями, рождая конфликт Фауста со временем, эпохой и окружающими людьми. Отметим, фаустовский тип личности осознает двойственность своего созидательного разрушения в бытии, что доставляет ему страдания и делает одиноким. Но он остается непреклонным в своем действии. «Взору фаустовского человека весь его мир предстает как совокупное движение к некой цели», и он «сам *живет* в этих условиях»: «жить значит для него бороться, преодолевать, добиваться» [17. С. 524–525].

Данные рассуждения созвучны шаляпинской натуре. Жизнь баса, приобретшего синдром саванта и черты фаустовского типа личности, была сложной и непростой. Фёдор Иванович Шаляпин нес в себе конфликт рационально-аполлонического и стихийно-дионисийского начал, являя модус *русского Фауста* (А.А. Степанова). Для него характерны рефлексивность и смысло-жизненный поиск, могущество разума и высокий интеллектуализм, желание познания и гамлетизм, воля и целеустремленность, деятельно-творческая энергия и борьба с косным, гиперэмоциональность и душевность, тоска по идеальному и динамика человеческого духа. Проявление перечисленных черт способствовало установлению нового порядка в искусстве, свидетельствуя о шаляпинской воле к власти в нем. На оперной и концертной сцене бас демонстрировал новые трактовки классических образов. Первоначально подобные сценические интерпретации ставили Фёдора Ивановича в положение аутсайдера, что доставляло ему дискомфорт. Но постепенно певец заставил публику не только привыкнуть к его трактовкам, но и восхищаться ими.

Безусловно, данный процесс имел оборотную сторону: шаляпинский дух заключал в себе тенденции «к саморазвитию и саморазрушению», что обнажило «его катастрофическую природу и внутренний трагизм» [20]. Проявляя *волю к власти* в сценическом искусстве, бас нередко был одинок, не находя поддержки у коллег. Он «бытийствовал с *само*-сознанием *само*-значимости и волей к власти» [18], задевая этим окружающих людей. В фаустовском начале лежал корень многочисленных конфликтов и скандалов, связанных с Фёдором Ивановичем. Конфликты в творческой среде можно отнести скорее к норме, чем исключению. Но на русской почве они были довольно болезненными, доставляя страдания ранимой душе великого баса. Подобно Н.А. Бердяеву, бас замечал: «русские очень легко задевают личность другого человека, говорят вещи обидные, бывают неделикатны» [2. С. 429]. Тем не менее знание этого не облегчало страданий Шаляпина.

Благодаря фаустовской энергии, рождающейся из синдрома саванта и конфликта аполлонического и дионисийского, Шаляпин стал *титаном* оперной сцены. Его *титанизм* обусловлен стремлением к абсолютам и идеалам в искусстве, потребностью выйти за общепринятые границы в музыкальном исполнительстве. Не случайно он смог проявить себя как реформатор оперной сцены, нарушив существовавшие каноны. Благодаря совмещению аполлонического и дионисийского Шаляпин не только рационально подходил к своим оперным / концертным образам, но и вкладывал при их подаче всю накопленную в опыте чувственность, демонстрируя большую палитру человеческих эмоций. На пути к концептуальной трактовке образа он проявлял себя как натура, находящаяся всегда в поиске. Разрушение общепринятого оперного канона было оборотной стороной созидательного шаляпинского титанизма. Ради идеального воплощения образа бас шел на жертвы, конфликтовал не только с собой, но и со всеми не согласными с ним или не желающими подчиниться его творческой воле.

Обратим внимание еще на один факт, вносящий вклад в титанизм русского Фауста. В большей степени фаустовский тип личности – *романтик*. Он мечтает о преображении окружающего мира, стремясь к идеалу во всем. Эталоном для него является *искусство, естественное как сама жизнь*. Свою жизнь романтик выстраивает как искусство, живя страстями, созерцанием и активной деятельностью. Имея собственное видение красоты и добра, он пытается жить по этим эталонам. Но романтик одинок. Его система (духовных и эстетических) ценностей не совпадает с ценностями реального мира и окружающих людей, что рождает (внутренний и внешний) конфликт. К концу жизни трагедия романтика нарастает, что связано с пониманием невозможности достижения идеала в реальности и отсутствием гармонии во внутреннем мире.

Шаляпин был романтиком. Переполненная множеством разнообразных событий шаляпинская жизнь поддерживала его страстность, неуравновешенность и эмоциональность. Фёдор Иванович жил искусством, сформировав его идеальное понимание. Ради идеала артист ломал сценические стереотипы и нарушал правила, демонстрируя свою бунтарскую натуру. Он не дистанцировался от своих персонажей, преподнося их реалистично, через призму собственного опыта. Несмотря на сопротивления со стороны администрации и коллег по цеху (певцов, музыкантов, дирижеров), артист отстаивал свою трактовку образов, вступая в конфликты и противостояния.

Согласно шаляпинской автобиографической прозе, всю жизнь бас был деятелен и креативен. Двигателями его жизни, начиная с осмысленного возраста, можно назвать тягу к искусству и искание в нем абсолютов, что стало источником (внутренней / внешней) конфликтности. Как справедливо заметил Н.А. Бердяев, «творческий акт есть наступление конца этого мира, начало иного мира» [2. С. 331]. Провозглашение новации на основе традиционного и устойчивого вызывает сопротивление. Только мучительные усилия, направленные на преодоление конфликтной ситуации, способствуют развитию. Нельзя создавать новое, «если нет „незаконной“ любви, внутренних сомнений и противоречий, нет всего того, что представляется допустимым с точки зрения „закона“» [2. С. 333]. Любая новация, «нарушая границы существующего канона художественного вкуса», «изначально снижает шансы встретить отклик со стороны публики» [1. С. 152], но постепенно происходит

привыкание к необычному, и артиста начинают признавать. Необходимо подчеркнуть, шаляпинское влияние на оперной сцене ощутимо и в смещении интереса в сторону баса. Дело в том, что обычно оперная публика в качестве любимцев избирала теноров, которые были *владыками сцены*. Фёдор Иванович подорвал эту традицию, сделав привилегированным и положение баса. И в этом заключается титанизм русского Фауста сцены.

Трагедия Фауста обнажилась в последние годы жизни великого артиста. Несмотря на победы мирового масштаба на оперной сцене, к концу жизни Ф.И. Шаляпин пришел опустошенным и надломленным. Он не смог гармонизировать между собой конфликтующие начала его души (аполлоническое и дионисийское, рациональное и эмоциональное). Окружающая действительность не совпадала с его мировидением. И если на оперной / концертной сцене он смог изменить каноны, совершив творческий подвиг, то реальность заставляла его страдать от неосуществимости многих желаний. Шаляпин не реализовал мечту о своей оперной школе, не смог вернуться на родину. Остро ощущая свое экзистенциально-творческое одиночество и разрыв с Россией, он нес в себе трагедию фаустовского типа личности и расколотость души.

В заключение отметим следующие моменты. Фёдор Иванович Шаляпин был гением, а значит, натурой патологической и конфликтной, что выступало стимулом к его творческим исканиям. Истоком шаляпинской феноменальности является детство, в котором произошло формирование аполлонического и дионисийского типов личности и их наложение вследствие удара по голове. Последнее послужило приобретению синдрома саванта, что обусловило интенсивное функционирование обоих полушарий мозга, раскрыло колоссальные возможности памяти, пробудило интерес к искусству и стало стимулом к самообразованию. Перечисленное, усилив внутренний конфликт аполлонического и дионисийского начал, способствовало становлению Шаляпина как артиста мирового уровня. Он взрастил в себе духовно развитую личность с собственной палитрой ценностей, где особое место занимали художественно-эстетические идеалы. В итоге на определенном этапе Фёдор Иванович заявил о себе как русский Фауст, титанизм усилий которого сделал его царем среди басов и владыкой мирового оперного театра. В своих оперных и концертных персонажах бас в деталях передал внутренний мир человека, его противоречивую палитру эмоций и чувствований, истоком чего был собственный экзистенциальный опыт. Конфликтность певца оказалась судьбоносной, и в этом заключались счастье и трагедия Фёдора Ивановича Шаляпина как творческой личности.

Список источников

1. Элиас Н. Моцарт. К социологии одного гения. М.: НЛЮ, 2022. 184 с.
2. Бердяев Н. Самопознание. М.: Эксмо, 2021. 544 с.
3. Мухамеджанова Н.М. «Расколотая личность» как феномен пограничной цивилизации // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 7 (168). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/raskolotaya-lichnost-kak-fenomen-pogranichnoy-tsivilizatsii/viewer> (дата обращения: 21.11.2023).
4. Яковлева Е.Л. Расколотость души Ф.И. Шаляпина как ключ к гениальности // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2023. Т. 12, № 2 (43). С. 153–157. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54145241_27885415.pdf (дата обращения: 21.11.2023).
5. Шеллинг Ф.В.И. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 639 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Минск: Харвест, 2007. С. 447–572.

7. Болен Д.Ш. Боги в каждом мужчине. Архетипы, управляющие жизнью мужчин. М.: София, 2008. 400 с.
8. Фёдор Иванович Шалапин. Т. 3: Статьи и высказывания. М.: Искусство, 1979. 392 с.
9. Шалапин Ф.И. Страницы из моей жизни // Шалапин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990. С. 25–221.
10. Макарова Е.А., Абросимова Е.Б. Синдром саванта: прошлое, настоящее, будущее // Вестник Таганрогского института управления и экономики. 2021. № 2 (34). С. 99–103.
11. Трефферт Д., Кристинсен Д. Феноменальный мозг // Аутизм и нарушения развития. 2010. Т. 8, № 1 (28). С. 30–37.
12. Дмитриевский В. Шалапин. М.: Молодая гвардия, 2014. 543 с.
13. Шалапин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах // Шалапин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990. С. 222–431.
14. Чернов С.В. Проблема гениальности в контексте философской антропологии // Философия и культура. 2013. № 12. С. 1757–1769. <https://www.institutnpo.ru/science/publikatsii/articles/89-problema-genialnosti-v-kontekste-filosofskoj-antropologii> (дата обращения: 29.05.2024).
15. Гуторович О.В., Гуторович В.Н. Феномен гениальности: сущность и проблема возникновения // Вестник Челябинского государственного университета. 2019. № 12 (434). С. 80–88. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42330860_56937386.pdf (дата обращения: 21.11.2023).
16. Степанова А.А. Аполлоническое / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Евгения Замятина «Мы» // Уральский филологический вестник. 2016. № 3. С. 181–191. URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/16009/1/ufv-2016-03-16.pdf> (дата обращения: 21.11.2023).
17. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. 663 с.
18. Яковлева Е.Л. Электронный кочевник как трансформированный фаустовский тип личности // Достоинство человека: основания, перспективы, угрозы: Всероссийская научная конференция с международным участием. Нижний Новгород: Изд-во Приволжского исследовательского мед. ун-та, 2021. С. 217–225. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46502378> (дата обращения: 21.11.2023).
19. Харви Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. 576 с.
20. Степанова А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры. URL: <https://iknigi.net/avtor-anna-stepanova/100619-zakat-evropy-osvalda-shpenglera-i-literaturnyy-process-19201930-h-gg-poetologiya-faustovskoy-kultury-anna-stepanova/read/page-9.html> (дата обращения: 21.11.2023).

References

1. Elias, N. (2022) *Motsart. K sotsiologii odnogo geniya* [Mozart: Towards a Sociology of a Genius]. Translated from English. Moscow: NLO.
2. Berdyayev, N. (2021) *Samopoznanie* [Self-Knowledge]. Moscow: Eksmo.
3. Mukhamedzhanova, N.M. (2014) “Raskolotaya lichnost’” kak fenomen pogrannichnoy tsivilizatsii [“Split Personality” as a Phenomenon of Borderline Civilization]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. 7(168). pp. 76–81.
4. Yakovleva, E.L. (2023) Raskolotost' dushi F.I. Shalyapina kak klyuch k genial'nosti [F.I. Chaliapin's split soul as a key to his genius]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya*. 12(2(43)). pp. 153–157.
5. Shelling, F.W.J. (1987) *Sochineniya v dvukh tomakh* [Works in 2 Vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: Mysl'.
6. Nietzsche, F. (2007) *Tak govoril Zarathustra. Rozhdenie tragedii. Volya k vlasti. Posmertnye aforizmy* [Thus Spoke Zarathustra. The Birth of Tragedy. The Will to Power. Posthumous Aphorisms]. Translated from German. Minsk: Kharvest. pp. 447–572.
7. Bolen, J.Sh. (2008) *Bogi v kazhdom muzhchine. Arkhetipy, upravlyayushchie zhiznyu muzhchin* [Gods in Every Man: Archetypes that Rule Men's Lives]. Translated from English. Moscow: Sofiya.
8. Grosheva, E.A. (ed.) (1979) *Fedor I. Chaliapin*. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
9. Chalyapin, F.I. (1990a) *Stranitsy iz moyey zhizni. Maska i dusha* [Pages from My Life. Mask and Soul]. Moscow: Kn. palata. pp. 25–221.

10. Makarova, E.A. & Abrosimova, E.B. (2021) Sindrom savanta: proshloe, nastoyashchee, budushchee [Savant Syndrome: Past, Present, Future]. *Vestnik Taganrogskego instituta upravleniya i ekonomiki*. 2(34). pp. 99–103.
11. Treffert, D. & Christinsen, D. (2010) Fenomenal'nyy mozg [The Phenomenal Brain]. *Autizm i narusheniya razvitiya*. 8(1(28)). pp. 30–37.
12. Dmitrievskiy, V. (2014) *Shalyapin* [Chaliapin]. Moscow: Molodaya gvardiya.
13. Chaliapin, F.I. (1990b) *Stranitsy iz moyey zhizni. Maska i dusha* [Pages from My Life. Mask and Soul]. Moscow: Kn. palata. pp. 222–431.
14. Chernov, S.V. (2013) Problema genial'nosti v kontekste filosofskoy antropologii [The Problem of Genius in the Context of Philosophical Anthropology]. *Filosofiya i kul'tura*. 12. pp. 1757–1769. [Online] Available from: <https://www.institutnpo.ru/science/publikatsii/articles/89-problema-genialnosti-v-kontekste-filosofskoy-antropologii> (Accessed: 29th May 2024).
15. Gutorovich, O.V. & Gutorovich, V.N. (2019) Fenomen genial'nosti: sushchnost' i problema vozniknoveniya [The phenomenon of genius: essence and the problem of its emergence]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12(434). pp. 80–88.
16. Stepanova, A.A. (2016) Apollonicheskoe/dionisiyskoe kak faustovskaya antinomiya v romane Evgeniya Zamyatina “My” [Apollonian/Dionysian as Faustian Antinomy in Yevgeny Zamyatin's Novel “We”]. *Uralskiy filologicheskiy Vestnik*. 3. pp. 181–191.
17. Spengler, O. (1993) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. 1. Geshtalt' i deystvitel'nost'* [The Decline of the West. Outlines of a Morphology of World History. 1. Form and Actuality]. Translated from German. Moscow: Mysl'.
18. Yakovleva, E.L. (2021) Elektronnyy kochevnik kak transformirovanny faustovskiy tip lichnosti [Electronic nomad as a transformed Faustian type of personality]. *Dostoinstvo cheloveka: osnovaniya, perspektivy, ugrozy* [Human Dignity: Foundations, Prospects, Threats]. All-Russian Conference with International Participation. Nizhniy Novgorod: Privolzhsky Research Medical University. pp. 217–225.
19. Harvey, D. (2021) *Sostoyanie postmoderna: Issledovanie istokov kul'turnykh izmeneniy* [The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change]. Translated from English. Moscow: HSE.
20. Stepanova, A. (2015) “Zakat Evropy” *Osvval'da Shpenglera i literaturnyy protsess 1920–1930-kh gg. Poetologiya faustovskoy kul'tury* [“The Decline of the West” by Oswald Spengler and the Literary Process of the 1920s–1930s. Poetics of Faustian Culture]. [Online] Available from: <https://iknigi.net/avtor-anna-stepanova/100619-zakat-evropy-osvalda-shpenglera-i-literaturnyy-process-19201930-h-gg-poetologiya-faustovskoy-kul'tury-anna-stepanova/read/page-9.html> (Accessed: 21st November 2023).

Сведения об авторе:

Яковлева Е.Л. – доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой философии и социально-политических дисциплин Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирязова (Казань, Россия). E-mail: mifoigra@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Iakovleva E.L. – Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov (Kazan, Russian Federation). E-mail: mifoigra@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.12.2023;
одобрена после рецензирования 22.08.2025; принята к публикации 15.10.2025.
The article was submitted 10.12.2023;
approved after reviewing 22.08.2025; accepted for publication 15.10.2025.

Научная статья

УДК: 784

doi: 10.17223/22220836/60/14

ОБРАЗ ДОКТОРА МАЛАТЕСТЫ В ОПЕРЕ Г. ДОНИЦЕТТИ «ДОН ПАСКУАЛЕ»: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ян Тэн

*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия,
herr_yangteng@foxmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается оперная партия Малатесты из оперы «Дон Паскуале» Г. Доницетти. В современном музыковедении часто остаются недостаточно исследованными аспекты исполнительского искусства в оперном жанре, в частности, подходы к вокальной интерпретации ролей, основанных на классических принципах belcanto. Несмотря на мировую популярность оперы «Дон Паскуале» и ее присутствие в репертуаре многих оперных театров, до недавнего времени не проводилось специализированных исследований, посвященных детальному анализу вокальных партий с точки зрения исполнительской интерпретации характеров. Проанализировав образ доктора Малатесты, автор предлагаемой работы рассматривает особенности реализации вокального стиля belcanto и жанровые характеристики оперы buffa.

Ключевые слова: Г. Доницетти, итальянская опера, дон Паскуале, вокальная партия, доктор Малатеста, баритон, комическая опера

Для цитирования: Тэн Ян. Образ доктора Малатесты в опере Г. Доницетти «Дон Паскуале»: К вопросу об исполнительской интерпретации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 134–145. doi: 10.17223/22220836/60/14

Original article

THE IMAGE OF DR. MALATESTA IN G. DONIZETTI'S OPERA “DON PASQUALE”: ON THE ISSUE OF PERFORMANCE INTERPRETATION

Yang Teng

*Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russian Federation,
herr_yangteng@foxmail.com*

Abstract. This article provides a detailed musicological analysis of the character of Dr. Malatesta in Gaetano Donizetti's comic opera Don Pasquale. The study focuses on the musical means through which the multifaceted image of the doctor – a key figure in the opera's plot – is constructed and developed. The research methodology is based on a comprehensive examination of Malatesta's vocal parts across various numbers, including his solo romance, duets, trios, and the final quartet, with particular attention to melodic structure, harmony, rhythm, tempo, and performance instructions.

The characterization of Dr. Malatesta is revealed primarily through ensemble numbers. The article analyzes his two duets with Don Pasquale, the quartet, and a trio, all of which are complex, multi-sectional structures typical of opera buffa finales. These numbers are characterized by frequent tempo changes, shifts between lyrical and comic episodes, and a variety of thematic material. A key challenge for the performer is to demonstrate flexibility

in interacting with other ensemble members, agility in navigating these transitions, and the stamina required for these lengthy scenes.

Malatesta's solo expression is most fully presented in the romance from the large first-act duet. This section highlights the character's lyrical side, requiring a cantabile singing style and virtuosic technique rooted in the bel canto tradition. The vocal line is distinguished by its grace, ascending scales, chromaticisms, and precise intonation, culminating in virtuosic passages that include scale movements, arpeggios, and fermata pauses.

However, the dominant aspect of Malatesta's musical portrait is the buffo element. This is especially evident in rapid parlando sections and buffopatter songs, often built on the repetition of a single pitch or specific melodic figures like octave leaps, fifths, thirds, and circumflex motifs. A prime example is the duet "Cheti, cheti, immantinente" (No. 11), where a tongue-twisting passage of sixteenth notes repeated on the same pitch for eight bars creates a striking comic effect. The orchestration, featuring sudden trills, staccato chords, and march-like fanfares, further enhances the humorous and sometimes satirical tone.

The study concludes that the musical characterization of Dr. Malatesta in Don Pasquale is multifaceted and masterfully crafted. Donizetti synthesizes the lyrical bel canto style with the traditional comic devices of opera buffa. This synthesis results in a dynamic, intelligent, and engaging character whose music demands from the performer not only technical proficiency in coloratura and diction but also a strong dramatic sense to navigate the swift changes in mood and situation. The image of Malatesta is therefore integral to the opera's comic drive and structural integrity, serving as both a plot engine and a source of musical richness.

The analysis draws on a range of musicological literature dedicated to Donizetti's operatic style, bel canto traditions, and the specifics of comic opera, contextualizing the findings within broader scholarly discourse.

Keywords: G. Donizetti, Italian opera, Don Pasquale, vocal part, Dr. Malatesta, baritone, comic opera

For citation: Yang Teng (2025) The image of Dr. Malatesta in G. Donizetti's opera "Don Pasquale": on the issue of performance interpretation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 134–145. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/14

Опера «Дон Паскуале» известного итальянского композитора Гаэтано Доницетти (1797–1848), впервые поставленная 3 января 1843 г. в Париже, написана в трех актах и пяти картинах на либретто Микеле Аккурси (псевдоним Джакомо Руффини) и самого Доницетти. Ее создание пришлось на годы, когда творчество композитора находилось на пике своей популярности. В 1840-е гг. оперы Доницетти ставились на сценах всех оперных театров Европы; с ним сотрудничали лучшие итальянские и французские либреттисты.

«Дон Паскуале» – типичная опера buffa, в которой композитором блестяще представлены герои, характерные для этого жанра. При прослушивании оперы целиком в первую очередь становится очевидным ее мелодическое богатство, наличие многочисленных эффектных арий и ансамблевых номеров.

Экспозиция образа доктора Малатесты представлена в номере первом, в Интродукции первого акта оперы. Доктор появляется на сцене после декламационных реплик своего пациента и друга, богатого нелюдимого старика дон Паскуале, и начинается дуэт двух героев. В дуэте можно выделить два раздела. В первом разделе Allegro moderato ведущая роль отводится Малатесте. Сначала герои обмениваются репликами в соль мажоре, и вокальная партия Малатесты строится на утвердительных интонациях, включающих восходящие кварты, секунды и нисходящие квинты и представленных простыми ритмами восьмых, четвертей. Далее вокальная партия Малатесты делится на короткие мотивы, разделенные паузами, которые требуют исполнения на

staccato. Здесь вводятся и ритм короткого пунктира, нисходящие ходы на сексту. Дон Паскуале повторяет мелодию доктора почти буквально также на staccato, что с точки зрения трактовки музыкального языка свидетельствует о том, что собеседник прислушивается к речи Малатесты и доверяет ему.

В первом разделе дуэта звучит романс доктора Малатесты «Bella siccome un angelo» («Ангел сравниться мог бы с ней»). В романсе доктор представляет дону Паскуале образ некой прекрасной и добродетельной невесты, своей, как он сообщает, сестры, сравнивая ее с ангелом. В тексте романса говорится, что невеста чиста душой, скромна, она – из достойной семьи. Смена тональности на ре-бемоль мажор и темпа обособляют романс в отдельный самостоятельный номер.

Романс написан в куплетной форме, и два куплета разделены репликами дона Паскуале, который выражает свои впечатления от созданного Малатестой портрета невесты. Каждый куплет написан в простой двухчастной форме.

Рассмотрим первый куплет (см. нотный пример 1). В медленном темпе *Larghetto cantabile* в партии доктора звучит певучая мелодия. От V ступени лада разворачивается поступенное восходящее движение к тонике, после чего следует выразительный оборот со скачками на сексту и терцию, обыгрывающий тоническое трезвучие ре-бемоль мажора.

Нотный пример 1. Романс Малатесты
Musical example 1. The Romance of Malatesta

Такой оборот требует от исполнителя подчеркивания каждого звука. Следующая фраза связана с автентическим оборотом, начало которого подчеркнуто ходом на квинту, где верхний звук является терпким задержанием к доминанте (V ступень лада). Авторская ремарка – *con entusiasmo* («с энтузиазмом») указывает на необходимость выявления певцом импульса, связанного с восходящим движением мелодии, с активными интонациями. Пульсирующее сопровождение оркестра (аккордовая фактура) помогает показать всю красоту мелодии партии Малатесты.

Второе предложение периода имеет повторное строение, однако первая фраза связана с отклонением в си-бемоль минор, поэтому ее завершающий оборот связан с нисходящим ходом от VII ступени к III, и восходящим скачком к VIII ступени. Изменения во второй фразе выражаются введением триольного ритма. Завершается первый раздел двухчастной формы модуляций в тональность доминанты – ля-бемоль мажор.

На протяжении всего первого раздела мелодическая линия вокальной партии Малатесты должна исполняться на *legato*. Лишь некоторые мелодические обороты, указанные выше, требуют подчеркивания акцентами, сообщающих (так?) всей линии экспрессию выражения.

Первое предложение второй части двухчастной формы – развивающего типа. Вокальная партия здесь продолжает свое развитие, связанное с экспрессией выражения. Автентический оборот с отклонением в тональность си-бемоль минор включает выразительное задержание к квинтовому тону доминанты, которое берется скачком на сексту (см. нотный пример 2). Данное задержание требует от исполнителя мягкого подчеркивания. В следующей фразе красиво звучит гармонический оборот, когда после минорной субдоминанты в тональности си-бемоль минор вводится доминанта к ля-бемоль мажору (т.е. сопоставляются краски ми-бемоль минора и ми-бемоль мажора). На этот раз задержание в мелодии Малатесты дается в момент разрешения в тоническое трезвучие ля-бемоль мажора к терцовому тону. Нота c^1 задерживается на фермате, и плавный мелодический ход от нее к ноте *as* приводит предложение-реприза двухчастной формы.



Нотный пример 2. Романс Малатесты
Musical example 2. The Romance of Malatesta

Реприза начинается с первоначальной мелодии. Но в этот раз в первую фразу влетает ритм триоли, который обыгрывает I ступень ре-бемоль мажора, а после этого дается яркий оборот по звукам двойной доминанты: сначала нисходящий ход от I ступени ко II, а затем восходящий скачок к VI ступени. При этом в данном обороте I и II ступени требуют выделения на *staccato*, а VI ступень вокалист должен подчеркнуть акцентом.

Последняя фраза репризы должна быть исполнена мягко (авторская ремарка – *dolce*), она начинается с затакта, содержит скачок на сексту и поступенное движение. Остановка в заключительной каденции на доминанте сопровождается выключением оркестрового сопровождения, что способствует более рельефному проведению партии вокалиста. В ней содержится хроматический ход (V повышенная ступень), нисходящий скачок на малую септиму (от VI к VII ступени), задержание к терцовому тону доминантового нонаккорда, которое подчеркнуто ферматой.

Второй куплет начинается в первоначальном темпе *Larghetto cantabile*. В первом предложении первого раздела мелодия вокальной партии Малатесты повторяется, меняются лишь некоторые акценты. Во втором предложении в каденции в партии вокалиста добавляется орнаментация: от терцового тона доминантового септаккорда вводится восходящее движение по гамме в объеме септимы, исполнение его требует ровности звуковедения.

В первом предложении второго раздела композитором предлагается начало мелодии не с ноты *f*, а на квинту выше с ноты c^1 , при этом принцип мелодического движения с нижним вспомогательным хроматическим звуком сохраняется.

Если первый куплет завершается на тонике ре-бемоль мажора, то в конце второго куплета в заключительной каденции вместо ожидаемого разрешения в ре-бемоль неожиданно вводится ре-бекар, и точность данного перехода зависит только от вокалиста, так как у оркестра в этом фрагменте проставлены

паузы. Одновременно с тональной неустойчивостью вводится *accelerando* (постепенное ускорение темпа), и партии обоих участников дуэта наполняются мелкими длительностями (шестнадцатыми), переходя в декламационные реплики.

Ярким эмоциональным всплеском звучит фраза Малатесты «*per far beato un sog*» («сделать сердце счастливым») по восходящей гамме до ноты *fes*¹, которая сопровождается оркестровым *crescendo* к *fortissimo* и подкрепляется возгласом «Ах!» в партии дона Паскуале на ноте *des*¹. Дальнейшее модуляционное движение совершается в партии Малатесты, и от исполнителя требуется интонационная точность (вводятся хроматизмы до-бемоль, си-дубль-бемоль, соль-бекар и др.). После этого в течение трех тактов в партии Малатесты звучат виртуозные пассажи, включающие гаммообразное движение с хроматизмами, движение по звукам аккордов, которое требует от вокалиста ровного звуковедения и выверенности по ритму. А последующие задержания и ломаное мелодическое движение должны исполняться более свободно, включая остановки на фермате. Такая виртуозная техника указывает на традиции, свойственные стилю бельканто. Данный продолжительный пассаж совершает переход ко второму разделу дуэта.

В номере четвертом, который является финалом второго действия, содержится дуэт «*Pronta io son*» («Да, я готова»), в котором участвуют доктор Малатеста и молодая вдова Норина. Здесь Малатеста успокаивает Норину и раскрывает ей свой план, заключающийся в том, чтобы выдать вдове, которая должна сыграть роль сестры доктора, замуж за дона Паскуале. Между участниками дуэта разыгрывается веселая игра, которая увлекает обоих участников (см. нотный пример 3).

Так как дуэт представляет одновременно финал второго действия, то по установившимся традициям выстраивания финалов композитор обращается к структуре из нескольких разделов, между которыми делает сквозные переходы. Открывается дуэт большим речитативным разделом вступительного плана. После приветствующих реплик Малатеста зачитывает письмо от Эрнесто, племянника дона Паскуале, что представлено в опере разговорным эпизодом. Вслед за этим речь доктора также построена на декламации, приближенной к скороговорке за счет ритмизации мелодии ровным движением шестнадцатых или восьмых. Нередко декламация Малатесты звучит без сопровождения оркестра или на фоне выдержанных звуков в оркестре. Такой речитатив доктора требует от певца рельефного проведения мелодических линий. Допускается свобода изложения, свойственная естественной речи героя. Партия доктора имеет узкий диапазон, только в ключевых моментах встречаются скачки, в частности, ходы на октаву.

Первый раздел дуэта, «*Prontaioson*», имеет решительный, уверенный характер, на что указывает темповая ремарка *Maestoso*. Участники поют поочередно, их партии имеют виртуозный характер. После фанфары в оркестре, представляющей тоническое трезвучие фа мажора, вступает со своей партией Норина. Мелодия начинается с вершины источника, с половинной длительности, содержит ритм острого пунктира, что сообщает ей необходимый характер. Лишь постепенно в мелодическую линию вплетаются триоли и другие ритмические и мелодические сложности. После продолжительного ариозного высказывания Норины вступает с самостоятельной темой доктор.

Вокальная партия Малатесты начинается с небольшого вступительного раздела, с декламационных реплик, которые чередуются с фанфарами оркестра. Первая фраза представлена движением на одном звуке (нота *a* малой октавы). В основе последующих фраз – нисходящее движение в объеме квинты (сначала от ноты *d¹*, а затем от ноты *h*) с ритмом короткого пунктира. Затем в вокальную партию доктора вводятся короткие пассажи, изложенные тридцать вторыми длительностями, они включают ломаное мелодическое движение. Наконец, начинается мелодическое развитие партии доктора, которое теперь поддерживается развитым сопровождением у оркестра. Вокальная партия Малатесты характеризуется мотивами опевания, которые изложены в триольном ритме в соль мажоре.

Нотный пример 3. Дуэт Норины и Малатесты
Musical example 3. The duet of Norina and Malatesta

Изложение мелодии мелкими длительностями требует от вокалиста хорошей артикуляции. Развитие мелодии строится на ее варианном изложении. Сначала мотивы опевания переходят в терцовые обороты, а затем в движение по звукам аккордов. При этом мотивы, основанные на повторении одной ноты, чередуются с введением скачков на октаву. В условиях быстрого темпа скачки на октавы в триольных группах, изложенных шестнадцатыми, требуют особого внимания при проучивании.

Исполнительские задачи при воспроизведении триольных ритмов усложняются за счет наличия распевов и чередования штрихов *staccato* и *legato*. Используются также акценты и агогические замедления, благодаря которым выделяются отдельные такты. Вокалисту необходимо точно отображать все детали нотного текста, делать при необходимости *rallentando* и точно входить в первоначальный темп после замедления.

В завершении сольного высказывания Малатесты в его партии вводятся гаммообразные пассажи. Требуется выдерживание первого звука в пассаже на фермате, уместным является и введение ферматы перед разрешением в тонику: на доминантовую гармонию следует взять фермату на задержании к V ступени до мажора, послу чего следует скачок к I ступени лада. Такая исполнительская манера типична для вокального стиля эпохи романтизма.

В заключении после кратковременного введения более быстрого темпа (*rosso più*) ненадолго вновь возвращается первоначальный темп (*pochissimo ritenuto*), после чего участникам дуэта необходимо сделать *stringendo* (сжатие), подведя музыку к финальной точке. Заключительная каденция строится на повторении в вокальной партии одних и тех же интонаций, что типично для финалов оперы *buffa*. Таким образом, сложность дуэта доктора Малатесты и Норины заключается в его многосоставности, что связано с тем, что он выполняет функцию финала.

Во втором акте имеется терцет доктора Малатесты, Норины и дона Паскуале «Va, da brava» («Ну, смелее») (№ 6). В терцете краткие речитативные реплики мужских персонажей, которые объясняются с мнимой скромницей, противопоставляются виртуозным пассажам Норины, являющим истинную натуру героини.

Первый раздел терцета в ми мажоре звучит в медленном темпе *Larghetto*. Он открывается энергичными репликами доктора, представленными нисходящей квартой, которые обращены к Норине. При обращении к дону Паскуале партия доктора выстраивается на речитативе, фактически связанном с повторением одной ноты. Довольно быстро партии всех участников дуэта соединяются, при этом у каждого героя – свой текст и своя мелодическая линия. Как было указано выше, партии доктора Малатесты и дона Паскуале схожи, в их основе – короткие мотивы с секундовыми, терцовыми, квартовыми интонациями. Мотивы разделяются паузами и требуют исполнения на *non legato*. Ведущая мелодическая линия поручена Норине.

Два раздела терцета соединяются более оживленным эпизодом (*piu allegro*), в котором все герои обмениваются короткими репликами.

Второй раздел терцета (*tempo primo*) связан с новым тематизмом в партии Норины. А партии доктора и дона Паскуале продолжают развивать движение мелодии по терциям, мотивы, основанные на повторении одной ноты. Выразителен момент, когда дон Паскуале и Малатеста поют в терцию, но с разными текстами, при этом партия Норины представлена выразительной декламацией и виртуозными пассажами. В завершении терцета после переключек между партиями доктора и дона Паскуале следует пассаж в партии Норины и совместное заключение (автентический оборот с предъемом).

Финал второго действия представлен квартетом всех персонажей «*Fra da una parte et cetera*» («Это невеста и т.д.») (№ 7). По сюжету здесь подписывается брачный контракт.

Ведущая роль в квартете отводится эффектной виртуозной партии доктора Малатесты. Рассмотрим все разделы квартета подробно.

Открывается седьмой номер речитативом. Доктор Малатеста обращается к Норине, его вокальная партия подвижна. Появляется дон Паскуале, который также включается в разговор. Поэтому отдельные реплики доктора оказываются обращены к Норине, а другие – к дону Паскуале. Имеются и фразы доктора, обращенные к самому себе, – рассуждения героя. Умеренный темп *moderato* способствует созданию спокойного движения.

Раздел речитатива с темпа *allegro* начинается со слов дона Паскуале «*Misericordia!*» («Милосердие!»). Герой обеспокоен и выражает свое недовольство по поводу поведения невесты. Доктор пытается успокоить собеседника, и его фраза-ответ дону Паскуале строится на спокойном поступенном движении. Следующая реплика Малатесты обращена к Норине: в темпе *andante* следуют его мягкие фразы, которыми он пытается успокоить героиню. Каждый из героев остается при своем мнении, но в итоге доктор все равно зовет нотариуса, после чего непосредственно и начинается квартет.

Первый раздел квартета в темпе *moderato* открывается небольшим оркестровым вступлением, которое построено на фанфахах. Однако затем устанавливается жизнерадостная атмосфера, связанная с легким аккомпанементом на *pizzicato* у низких струнных, а певучая диатоническая мелодия в до

мажоре поручается первым скрипкам. Доктор Малатеста как комментатор всего происходящего действия начинает квартет с декламации: на ноте *g* малой октавы сначала дается размеренное движение восьмыми, а затем шестнадцатыми. При обращениях к нотариусу в партии доктора появляются ходы на кварты, терции. Ответы нотариуса лаконичны. При включении в ансамбль дона Паскуале партия Малатесты становится более мелодизированной, в нее проникает движение по звукам аккордов. Отдельные ноты подчеркиваются штрихами *staccato*, акцентами, некоторые мотивы соединяются на *legato*. Такое сочетание штрихов сообщает партии доктора игривое настроение. Трели в оркестре также способствуют созданию атмосферы веселой игры.

После небольшого диалога дона Паскуале с доктором в ансамбль включается и Норина. Фразы, обращенные к ней доктором, полны нежности.

Раздел *allegro* связан с непосредственным подписанием брачного контракта. Здесь происходит объяснение Малатесты с Эрнесто и Нориной. Доктор старается успокоить влюбленных. Когда Эрнесто пытается сблизиться с возлюбленной, Малатеста его останавливает: «*indietro, Ernesto, puo tutto rovinar*» («Назад, Эрнесто, это может все испортить!»). Данную фразу необходимо выделить артикуляционно: устремленное мелодическое движение по восходящей гамме требует подчеркивания сильной доли акцентом, после чего последующие ноты певцу стоит спеть на *staccato*. Данное восклицание выделяется по сравнению с соседствующим тематическим материалом с помощью штрихов и мелодического движения.

Когда музыка ансамбля модулирует в ля мажор, в партии Норины появляется певучая мелодия «*Oh tutto veramente...*», и контрапунктом ей отвечает мелодия на тот же текст у Малатесты (см. нотный пример 3). В основе мелодических линий обоих героев – мягкие ходы на терции и кварты, терпкие задержания, спокойное движение восьмыми длительностями с остановками на половинных длительностях, которые оказываются на сильной доле. При этом партия Эрнесто, основанная на выдержанных нотах, составляет контрапункт к образовавшемуся дуэту.

Переходный эпизод *roso piu* (цифра 15 партитуры) открывается партией Эрнесто, ее мнимая серьезность разоблачается аккомпанементом оркестра, в котором господствуют трели и *staccato*.

Новый раздел *moderato mosso* (цифра 16 партитуры) открывается страстной мелодией в партии Малатесты, которая обращена к Эрнесто. Virtuозная мелодия «*Ah! Figliuol, nonmifarscene*» («Ах! Сынок, не устраивай сцену!») строится на мотивах кружения (вокруг I ступени соль мажор) и оборотах со вспомогательными нотами, которые изложены шестнадцатыми длительностями. При этом шестнадцатые группируются в распевах по две ноты и многие мотивы требуют подчеркивания акцентами. Форшлагги на каждую долю у флейт в оркестре подчеркивают патетический и одновременно комический характер музыки. Данные пассажи шестнадцатыми длительностями сохраняются в партии Малатесты на протяжении четырнадцати тактов, т.е. почти всего раздела, что требует от исполнителя хорошей артикуляции и выдержки. При этом расширяется диапазон мелодической линии партии доктора. Именно в этом разделе к партии Малатесты присоединяются и все другие участники ансамбля и впервые звучит полноценный квартет. При ведущей линии партии Малатесты другим участникам поручаются короткие мотивы: мотив,

основанный на повторении одной ноты, и отдельные восьмые, разделенные паузами. В заключительной каденции раздела все герои исполняют аккордовую фактуру.

Новая смена тематизма значится с цифры 21 партитуры: в медленном темпе *andante* певучая мелодия поручается первым скрипкам, ее первый двутакт дублируется доктором Малатестой, а второй двутакт – Нориной и Эрнесто, в чем усматривается ловкий ход Доницетти в организации фактуры. Возвращается размер 4/4, однако волнообразная мелодия широкого диапазона включает группы с триолями, что сообщает ей особое изящество. Начинается мелодия с восходящего движения от III к V ступени ми мажора, после чего следует нисходящее движение, в котором помимо звуков тонического трезвучия захватывается VI ступень лада. Во второй фразе мелодия охватывает выразительные скачки на сексту и октаву. У донна Паскуале следуют вопросительные реплики. Вскоре мелодия переходит в Малатесте и Эрнесто. На краткое мгновение мелодия охватывает всех участников квартета, после чего отдельные мотивы темы проходят в партиях разных героев. В заключении данного раздела между этими партиями имитируются мотивы затактового строения с интонацией малой секунды, их подчеркивание разными инструментами оркестра обостряет интонации.

Новый раздел квартета связан с ускорением темпа – *allegro moderato*. Раздел связан с декламационными репликами героев, которые высказываются в основном поочередно. Ведущая роль принадлежит Норине. А в партии доктора Малатесты много вопросительных интонаций. Ускорение темпа (*ritu*) и последующее сжатие движения (*stringendo*) сообщают коротким репликам героев возбуждение, страстность. Так, партия Норины должна исполняться со все нарастающей яростью (авторская ремарка – *confuria crescente*), партия донна Паскуале требует разгоряченного характера (*riscaldato*), а реплики доктора представлены достаточно отстраненно, так призваны выражать его растерянность. В результате партия донна Паскуале переходит в речитацию на одной ноте, так как герой «все время пыхтит, не может говорить от гнева» (авторская ремарка – «*sbuffando sempre, senza poter parlare dalla rabbia*»). А партии Норины, Эрнесто и Малатесты связаны с восклицательными интонациями, с мелодикой декламационного плана.

Заключительный раздел квартета звучит в стремительном темпе *vivace* с последующим ускорением *ritu presto*, здесь представлена многообразная буффонная скороговорка всех участников квартета.

Во втором действии содержится дуэт донна Паскуале и Малатесты «*Cheti, cheti, immantimente*» («Тихо, тихо, но тотчас же») (№ 11). Данный номер открывается речитативом доктора и Эрнесто, затем доктор остается один, и композитор представляет его речитатив без сопровождения оркестра. С приходом донна Паскуале следует новый речитативный диалог. Герои испытывают разные эмоции, поэтому все речитативные линии должны быть рельефными и выразительными, отражающими тонкие изменения настроения героев, происходящие в процессе диалога.

Дуэт «*Cheti, cheti, immantimente*» открывается короткими триольными мотивами у струнных в темпе *moderato*, настраивающими внимание слушателей. Основная мелодия дуэта исполняется сольно доном Паскуале, она основана на широких интервалах (на сексту, октаву, септиму), которые произво-

дят комическое впечатление в сочетании с маршевым ритмом короткого пунктира. В партии дона Паскуале особенно выделяется многократное повторение октавных скачков и оборота опевания. Маршевое движение дополняется фанфарами оркестра, которые звучат на *piano*. Внезапные трели с динамическими акцентами, аккорды на *staccato* также способствуют созданию несерьезного тона.

Доктор Малатеста вступает в дуэте с той же самой мелодией, которая была представлена у дона Паскуале. Такое поочередное проведение одной музыкальной темы у разных героев усиливает комический эффект.

Новая выразительная тема появляется в дуэте с цифры 22 партитуры в темпе *moderato mosso*. Задорная тема звучит в фа мажоре в размере 6/8 на *staccato*. Ее мелодия начинается с хода на квинту от V ступени к I ступени, после чего следует поступенное движение к III ступени и обратно (см. нотный пример 3). При этом III ступень украшается форшлагом и подчеркивается акцентом. Тема опирается на плагальный оборот. От исполнителя требуется легкое, острое звукоизвлечение. Данная тема проводится сначала в партии дона Паскуале, а затем в партии доктора Малатесты. Доницетти использует интересный фактурный прием. После того как тема проходит поочередно в партиях обоих участников дуэта, композитор передает ее развитие в оркестр, а в партии Малатесты звучит буффонная скороговорка – нота *c'* повторяется шестнадцатыми длительностями в течение восьми тактов! Этот фрагмент требует от исполнителя выдержки и хорошей артикуляции, ритмической ровности и четкости. Виртуозно исполненная скороговорка производит в дуэте потрясающий комический эффект. После окончания скороговорки в партии доктора вновь исполняется изящная тема, и на этот раз она звучит не на *piano*, а на *forte*, представляя собой яркий образ.

Завершение дуэта построено на возгласах «Ах! Ах!», которые делаются участниками дуэта на каждую восьмую. При этом мелодические линии представлены гаммообразными пассажами и ходами на терции, квинты.

Таким образом, весь дуэт оказывается очень энергичным, действенным. В нем много комизма, и даже изящная тема выходит связанной с буффонным тематизмом.

Таким образом, характеристика образа доктора Малатесты дается в ансамблевых номерах: это два дуэта Малатесты с доном Паскуале, квартет и трио с участием доктора, а также речитативные сцены. Один дуэт открывает оперу, а другой и квартет являются одновременно финалами первого и второго действий, поэтому данные ансамблевые номера отличаются многосоставностью, они построены на чередовании разнотемповых и разнохарактерных эпизодов. Перед исполнителем партии Малатесты встает несколько задач:

- гибкого взаимодействия с другими участниками ансамблевых номеров;
- мобильности в темповых переходах;
- отражения разного характера музыки, связанного со сменой тематизма, штрихов, динамики и других средств выразительности;
- от певца требуются выдержка и выносливость, так как ансамблевые номера, в которых задействован доктор Малатеста, очень продолжительны.

Сольный номер Малатесты дается в рамках большого дуэта из первого действия, первый раздел которого содержит романс героя. Здесь наиболее полно представлены лирическая сторона образа доктора Малатесты и связан-

ное с ней кантиленное пение, а также виртуозность, идущая от принципов стиля бельканто.

Дальнейшая музыкальная характеристика доктора Малатесты решена в опере в основном в буффонном плане. Она включает много моментов, связанных с традиционной буффонной скороговоркой, которая создается на основе повторения одного звука и определенных мелодических оборотов, в роли которых чаще всего выступают ходы на октавы, квинты, терции, обороты опевания. Комические черты образ доктора получает в ансамблевых номерах, что продиктовано сюжетом оперы.

Таким образом, музыкальная характеристика доктора Малатесты в опере «Дон Паскуале» представлена многопланово. Она включает владение принципами бельканто, традиционным вокальным стилем, связанным с комическими персонажами оперы buffo.

Список источников

1. Бурлака П.И. Драматургические особенности сцены сумасшествия Лючии ди Ламмермур из одноименной оперы Г. Доницетти // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов XVIII Междунар. науч.-практ. конференции (Санкт-Петербург, 23 дек. 2022 г.) / ред.-сост. Н.И. Верба ; науч. ред. Р.Г. Шитикова. СПб. : Астерион, 2023. С. 20–23.
2. Драч И.С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.
3. Егоров Н. Философия комического в позднем образце бельканто Доницетти // Музыка и время. 2008. № 3. С. 62–64.
4. Кенигсберг А.К. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка. СПб. : СПбГПУ, 2012. 277 с.
5. Черемная Е.А. Оперный стиль Г. Доницетти 1830-х годов // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: материалы V Всерос. науч.-практ. конференции (Петрозаводск, 27–28 апр. 2021 г.) / науч. ред. и сост. Е.Г. Окунева. Петрозаводск : VPPrint, 2021. С. 102–111.
6. Черемная Е.А., Купец Л.А. Формирование мелодического стиля Г. Доницетти на примере опер 30 годов XIX века // Проблемы теории и практики постановки голоса : материалы VII Междунар. науч.-практ. конференции (Саратов, 5–6 нояб. 2020 г.) / под общ. ред. А.В. Филиппова, Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. Саратов : Саратовский источник, 2020. С. 181–186.

References

1. Burlaka, P.I. (2023) Dramaturgicheskie osobennosti stseny sumasshestviya Lyuchii di Lammermur iz odnoimennoy opery G. Donitsetti [Dramaturgical Features of the Mad Scene in Lucia di Lammermoor from the Eponymous Opera by G. Donizetti]. In: Verba, N.I. & Shitikova, R.G. (eds) *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical Culture Through the Eyes of Young Scientists]. St. Petersburg: Asterion. pp. 20–23.
2. Drach, I.S. (2010) Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya ["Opera of the Classical Bel Canto: Paradoxes of Comprehension"]. *Ars inter Culturas*. 1. pp. 107–120.
3. Egorov, N. (2008) Filosofiya komicheskogo v pozdnem obraztse bel'kanto Donitsetti [The Philosophy of the Comic in a Late Example of Donizetti's Bel Canto]. *Muzyka i vremya*. 3. pp. 62–64.
4. Kenigsberg, A.K. (2012) *Rossini, Bellini, Donitsetti: 24 ital'yanskie opery pervoy poloviny XIX veka. Istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka* [Rossini, Bellini, Donizetti: 24 Italian Operas of the First Half of the 19th Century. History of Creation, Plot, Music]. St. Petersburg: SPbGPU.
5. Cheremnaya, E.A. (2021) Opernyy stil' G. Donitsetti 1830-kh godov [Operatic Style of G. Donizetti in the 1830s]. In: Okuneva, E.G. (ed.) *Muzykal'noe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki* [Musical Art: Problems of Theory, History and Pedagogy]. Petrozavodsk: VPPrint. pp. 102–111.
6. Cheremnaya, E.A. & Kupets, L.A. (2020) Formirovanie melodicheskogo stil'a G. Donitsetti na primere oper 30 godov XIX veka [Formation of G. Donizetti's melodic style on the example of operas from the 1830s]. In: Filippov, A.V., Andreeva, Yu.Yu. & Rakhimbaeva, I.E. (eds) *Problemy teorii i*

praktiki postanovki golosa [Problems of Theory and Practice of Voice Production]. Saratov: Saratovskiy istochnik. pp. 181–186.

Сведения об авторе:

Ян Тен – аспирант-выпускник кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, Россия). E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Yang Teng – graduate student departments of History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy of Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, (Saratov, Russian Federation). E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.02.2025;
одобрена после рецензирования 10.04.2025; принята к публикации 16.10.2025.
The article was submitted 27.02.2025;
approved after reviewing 10.04.2025; accepted for publication 16.10.2025.*

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В АКТУАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Научная статья

УДК 130.2+ 7.067

doi: 10.17223/22220836/60/15

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ В КУЛЬТУРНО-ЛАНДШАФТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭКСКУРСИОННОГО МАРШРУТА «МАЛЫЙ ИЕРУСАЛИМ» В ЕВПАТОРИИ КАК СПОСОБ СТАБИЛИЗАЦИИ ДУХОВНЫХ ПРОЦЕССОВ РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Елена Ивановна Балакина¹,
Татьяна Витальевна Пойдина²

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия,

¹ *balakina2002@mail.ru*

² *tatiana.870@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуется проблема построения межкультурного диалога в культурно-ландшафтном комплексе «Малый Иерусалим» в Евпатории. Семиотическая насыщенность маршрута «Малый Иерусалим» позволяет трансформировать рекреационный интерес в формы познавательных, художественно-эстетических и аксиологических устремлений, формировать у участников установку на диалог как единственный способ бесконфликтного взаимодействия, к которому духовно «приговорено» человечество ради будущего Бытия и культуры (М.С. Каган).

Ключевые слова: диалог культур, культурный ландшафт, маршрут «Малый Иерусалим»

Для цитирования: Балакина Е.И., Пойдина Т.В. Диалогические контакты в культурно-ландшафтном пространстве экскурсионного маршрута «Малый Иерусалим» в Евпатории как способ стабилизации духовных процессов рубежа тысячелетий // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 146–161. doi: 10.17223/22220836/60/15

MODERN CONTEXTS OF CULTURAL HERITAGE

Original article

DIALOGICAL CONTACTS IN THE CULTURAL AND LANDSCAPE SPACE OF THE EXCURSION ROUTE “LITTLE JERUSALEM” IN YEVPATORIA AS A WAY TO STABILIZE THE SPIRITUAL PROCESSES OF THE TURN OF THE MILLENNIUM

Elena I. Balakina¹, Tatiana V. Poydina²

Altai State University, Barnaul, Russian Federation

¹ balakina2002@mail.ru

² tatiana.870@mail.ru

Abstract. The problem of intercultural interactions remains the center of practical and research interests today. The most active interactions take place at the points of contact of cultures: on the border of regions, ethnic cultures, at the intersections of diverse spiritual processes or artistic traditions. The most illustrative example is the cultural and landscape complex “Little Jerusalem” in the historical center of Yevpatoria, on the basis of which a single tourist route is being built today. The tourist and Educational Complex “Little Jerusalem” has a unique cultural value and opens up the opportunity for visitors to endlessly generate their own unique spiritual meanings. It unites religious sites of different faiths (Jewish, Karaite, Muslim, Orthodox and Armenian religious buildings) and other architectural landmarks. The multi-confessional historical, architectural, spiritual and artistic landscape of “Little Jerusalem” is a symbol in itself, embracing spiritual and natural values, and the confessional diversity of religious buildings and the infinitely expanding inner semiosphere formed in the process of dialogical interaction with them make it a unique culturally motivated space. Religious buildings are organically integrated into the natural environment, and act as the spiritual quintessence of the cultural landscape. Semiotic layers of cultural meanings, “objectified” in the guise of unique creations of the human spirit, create an energy of attraction, a kind of “centers of attraction” for residents of Yevpatoria and tourist groups. Due to the semiotic saturation of the cultural landscape of the “Little Jerusalem”, the recreational interest that arises on the basis of resort and climatic preferences is transformed into deeper forms of cognitive, artistic, aesthetic and axiological aspirations. The study of other peoples’ cultures forms an understanding of the uniqueness and uniqueness of each of them, leads to an awareness of the fundamental cultural equality of peoples and provides a basis for respect for cooperation partners as equivalent subjects of interaction. This is the main condition for forming a position of dialogue at all levels of interaction in the culture of modern humanity.

Keywords: dialogue of cultures, cultural landscape, Little Jerusalem route

For citation: Balakina, E.I. & Poydina, T.V. (2025) Dialogical contacts in the cultural and landscape space of the excursion route “little jerusalem” in yevpatoria as a way to stabilize the spiritual processes of the turn of the millennium. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 146–161. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/15

Введение

Решение проблем диалога – это решение проблем человеческого бытия.

Генрих Буш

Рубеж тысячелетий, в который хронологически, социально и духовно вписано современное человечество, – это особая историческая «веха», переходный период глобального масштаба. Слово «веха», конечно, мыслится

здесь в самом широком аспекте макроистории Бытия. В реальном же воплощении эта «веха» растянулась уже более чем на столетие – подготовительными процессами всего XX в. и проявившимися более тридцати лет назад глубинными изменениями на разных уровнях системы культуры и природы. В культурологии и философии такие переходные состояния получили название кризиса. «И в судьбе личности, и в истории культуры кризисы внутренне присущи движению системы как необходимое средство ее прогресса и обновления. Любой переход из одного состояния в другое несёт в себе семантику кризиса. Современная наука снова пришла к осознанию того, что кризис является нормальным и даже необходимым состоянием, обеспечивающим эволюцию системы» [1. С. 26].

Проблематика кризиса, перехода в XX в. активно разрабатывалась в российской и мировой науке. Весьма показательно, что первыми «грозовые тучи» кризиса почувствовали именно художники и писатели: А. Белый (писавший о «трагических ужасах разлада»: «Где оно – наше прошлое? Почему земля заколебалась под нами?»¹), В. Вейдле (характеризующий столетие как «неуклюжий, тяжелодумный век, без молодости, без веры, без надежды, без целостного знания о жизни и душе»²), П. Валери (видевший в кризисе отражение онтологической диалектики «хаоса» и «порядка»³), Н.К. Рерих («Предстали перед человечеством события космического величия...»⁴). Чуть позже их научно поддержали философы, учёные-гуманитарии: Н.А. Бердяев («Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах»⁵), Й. Хёйзинга («В настоящее время осознание того, что мы переживаем острый, гибельный кризис культуры, проникло в самые широкие слои общества»⁶), А. Печчеи, («...все перемены, в сущности, касаются именно изменившегося положения самого человека на Земле»⁷), О. Шпенглер («Мы переживаем коренную ломку научного мировоззрения, происходящую в течение жизни ныне живых поколений»⁸) и др.

Во второй половине XX в. кризисные оценки мировой культуры зазвучали и в работах физиков, представителей точных и естественных наук: И.Р. Пригожина и И. Стенгерс («Ныне мы повсюду видим, сколь важную роль играют необратимые процессы, флуктуации»⁹), С.П. Курдюмова и Е.Н. Князевой («Как особенность современного развития, возникла новая наука – термодинамика режимов с обострением. Как мы проходим этот кри-

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 244.

² Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937. С. 72.

³ Валери П. Кризис духа // Об искусстве. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/valeri/ob_isik.php (дата обращения: 15.12.2023).

⁴ Рерих Н.К. Врата в будущее // О Вечном... / сост., примеч. и словарь Д.Н. Попова. М. : Республика, 1994. 462 с.

⁵ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М. : СП Интерпринт, 1990. С. 3.

⁶ Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М. : Изд. группа «Прогресс» : Прогресс-Академия, 1992. С. 247.

⁷ Печчеи А. Человеческие качества. М. : Прогресс, 1985. С. 37.

⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск : ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. С. 38.

⁹ Пригожин И.Р. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М. : Прогресс, 1986. 432 с.

зис? Что будет после него?»¹, В.С. Стёпина, В.П. Полеванова, А.В. Щербакова и многих других. Как предельно неустойчивое оценивают современное состояние мировой и отечественной культуры В.П. Полеванов, А.В. Щербаков: «Мир, как и Россия, вступил в период турбулентности и неопределённости. Именно в данный момент, а конкретно в ближайшие годы, будет решаться судьба человечества» [2. С. 10].

В каждой позиции доминирует одна из особенностей кризиса, но вместе они формируют целостное емкое представление о его длительной временной протяженности, глобальной значимости и неотложности решения задач стабилизации культуры. Сквозь конкретику образных аналогий и научных оценок в них читается общая идея: в стратегическом азарте глобальных трансформаций, в смелых экспериментах с культурными традициями человечество сегодня подошло к грани, когда фундаментальные вопросы его исторических перспектив поставлены под серьезное сомнение.

На системном уровне данная проблема была исследована М.С. Каганом. Он заявляет о потребности современного мирового сообщества в новом человеке и: мир оказался «в той радикально отличной от недавнего прошлого культурной ситуации, которая опрокидывает сложившиеся на протяжении нескольких веков устои Бытия и требует формирования человека нового типа, способного успешно решать небывалые задачи, встающие сейчас перед человечеством. <...> Впервые в истории рода людского человек оказался на грани самоуничтожения» [3. С. 669]. Для успешного решения проблемы выживания важно понять её природу, смысловые истоки.

Моисей Самойлович Каган сам же и выявляет эту специфику, так как проблема построения стратегии нелинейного вероятностного саморазвития культуры была центром его научных поисков. В «Философской теории ценности» он определяет её так: «Невиданная ещё мера сложности той ситуации, с которой на рубеже тысячелетий столкнулось ныне человечество, состоит в том, что оно достигло неизвестной ни природе, ни своему собственному прошлому степени личностного разнообразия в пределах общей жизни человеческого рода, и одновременно сознания необходимости его объединения, материального и духовного, экономического и культурного, организационного и психологического. Ибо порождаемый обретенной свободой личности хаос превосходит тот, который известен синергетикам по анализу термодинамических процессов, и выявленная в них роль случайности перерастает в жизни общества в мощную центробежную энергию свободы самоутверждения суверенной личности, но в этом хаосе на наших глазах начинает выкристаллизовываться новая, самая высокая из известных истории форма упорядоченности социального бытия в масштабе жизни всего человечества как единой целостной системы» [4. С. 476–477]. И направляют эту «упорядоченность» духовные ценности, формирующие «вектор» устремлений человека.

На ведущее значение духовных ценностей в определении целей развития и принятии стратегических решений указывает и В.С. Стёпин: «Нужно менять стратегию развития, поскольку человечеству угрожает обострение глобальных кризисов. Но возникает вопрос: что означает изменение стратегии развития? Обычно, отвечая на него, говорят об изменении целей. Но за каж-

¹ Курдюмов С.П. Новые тенденции в научном мировоззрении // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. 2004. № 1. С. 82–91.

дым набором целей стоят ценности. Ценности определяют тот или иной тип деятельности и присущие ему цели. И тогда вопрос о стратегии развития современной цивилизации трансформируется в проблему ценностей и их изменений» [5].

Главная идея, создающая узел напряжений современной культуры, может быть определена как кризис взаимодействий. В бытии человека и культуры различные формы контактов играют основополагающую роль, а неповторимость культурных процессов и явлений позволяет интерпретировать моменты встреч как межкультурные взаимодействия.

Проблема межкультурных взаимодействий во все времена остаётся центром практических и исследовательских интересов. Самые активные взаимодействия происходят в точках соприкосновения культур: на границе регионов, этнических культур, в местах концентрации разнородных духовных процессов или художественных традиций.

С позиций интенсивности межкультурных контактов в России особую перспективу имеет Республика Крым. Крымский полуостров также является поликонфессиональным, полиэтническим и поликультурным образованием. В силу уникальных природных условий, эти земли стали обитаемыми с глубокой древности и за две с половиной тысячи лет пережили активные миграции различных этнических групп. Образ Крыма как перекрёстка культур является традиционным для исследований последних лет: «Уникальность крымской культурной ойкумены составляет синтез языков, традиций, теософских воззрений, привнесённых каждым из этносов в период их миграции» [6. С. 338].

Справочные издания отмечают, что в Крыму жили тавры и киммерийцы, скифы и греки, сарматы и римляне, готы, гунны, армяне, болгары, хазары, восточные славяне, печенеги, половцы, карaimы, крымчаки, монголы, крымские татары, итальянцы и турки¹. Земли Крымского полуострова, в силу их природной и культурной привлекательности, представляют собой древний ареал пересечения интересов многих этносов и народов. Как это свойственно границе, они всегда были пространством активных межкультурных взаимодействий и остаются такими сегодня: «Крым представляет собой межконфессиональное и поликультурное пространство, поэтому тема межкультурного диалога является определяющим фактором развития культуры Крыма» [7. С. 137]. Уникальное сочетание теплого морского климата, красоты и разнообразия ландшафта, богатства культурных форм и духовных традиций обеспечили Крыму статус одного из самых популярных туристических регионов, что в ещё большей степени расширяет спектр встречающихся здесь культур.

Ускоренное развитие сферы рекреации, обогащение её видов и форм, создание новых ресурсов делает её планетарным явлением, чем и объясняется интерес к рекреационной проблематике, охватывающий разные формы туризма. «Одним из главных мест средоточия рекреационно-туристической деятельности являются именно горные территории. Актуальность приобретает исследование архитектоники Места с учётом природных и культурно-

¹ Евпатория... От Керкинитиды до наших дней. История города-курорта. URL: <http://история-евпатории.рф/history/01-begin/index.php> (дата обращения: 11.01.2024).

исторических ценностей территории, которые влияют на аттрактивные свойства ландшафта» [8. С. 1214].

На территории Крыма сосредоточено множество историко-архитектурных ландшафтов, природно-культурных комплексов, обладающих высокой культурно-исторической и духовно-эстетической ценностью. Они представляют уникальную форму организации целостного, системно сформированного пространства, в котором природа, история, культура, духовные традиции и человек связываются воедино отношениями их взаимовлияний.

В современной науке концепт культурного ландшафта активно обсуждается в ответ на потребность исследовать взаимовлияние природных и культурных компонентов. Исследования культурного ландшафта требуют уточнения методологических подходов к изучению его морфологии и системных связей. В гуманитарной науке эта проблема остаётся дискуссионной. Наблюдается противоречивость исследовательских подходов и практик к изучению культурного ландшафта, что обусловлено сложностью самого феномена. В то же время современные геокультурные процессы в регионах во многом зависят от выбора новой идентичности и концептуальных моделей исследования ландшафта.

В научной мысли вопросы взаимодействия культуры и природы имеют исключительное значение, что получило отражение в трудах зарубежных и отечественных исследователей: А. фон Гумбольдта, П.П. Семёнова-Тян-Шанского, К. Риттера, Л.С. Берга, В.В. Докучаева, В.И. Вернадского. Становление термина «культурный ландшафт» связано с исследованиями О. Шлютера, который заложил исходный смысл его понимания как «единства природных и культурных объектов», и К. Зауэра (1920-е гг.), рассматривавшего «культурный ландшафт» как пространственное отражение накопленных наслоений культур в определённой местности, как своеобразную проекцию культур на природный ландшафт¹. Дж. Джексон² видит в культурном ландшафте ещё и символический ресурс, источник и хранилище культурных смыслов, где взаимно интегрируются природа и человеческая организация пространства и времени.

Подходы О. Шлютера и К. Зауэра к понятию «культурный ландшафт» определили вектор развития этого направления на протяжении всего XX в. В российский научный оборот это понятие ввёл Л.С. Берг³. Активизация научного интереса к культурным аспектам ландшафта приходится на 90-е гг. XX в.: в работах Ю.А. Веденина⁴, В.Л. Каганского⁵, Р.Ф. Туровского⁶. В качестве наиболее существенных критериев концепта «культурный ландшафт» они называют **гармоничное сочетание природной среды и культурного наследия**, сопряжённость традиционной и современной культур в **целостной совокупности** природных и социально-культурных явлений.

¹ Sauer K. The Morphology of Landscape. California, 1925. 53 p.

² Jackson J.B. The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays edited with D.W. Meinig, 1979.

³ Берг Л.С. Предмет и задачи географии // Известия ИРГО. 1915. Т. 51, № 9. С. 463–475.

⁴ Веденин Ю.А. Базовые принципы культурно-ландшафтного подхода к изучению и сохранению наследия // Наследие и современность. 2020. № 2. С. 7–20.

⁵ Каганский В.Л. Исследование российского культурного ландшафта как целого и некоторые его результаты // Международный научный журнал исследований культуры. 2011. № 4–5. С. 26–40.

⁶ Туровский Р.Ф. Культурные ландшафты России. М.: Рос. НИИ культ. и природ. наслед, 1998. 208 с.

В культурологии XX в. отношения культуры и природы тоже сформировали одно из важнейших исследовательских направлений: «Д.С. Лихачёв неоднократно высказывал мысль о взаимосвязи природы и культуры и о роли человека в этом сложном сплетении. Вслед за В.И. Вернадским, создавшим теорию „ноосферы“, Д.С. Лихачёв выдвинул термин „гомосфера“ – сфера влияния и воздействия на окружающий мир человеческой деятельности. <...> О „сопряжении“ культуры и природы писали и другие выдающиеся мыслители: М.С. Каган, утверждавший соотношение двух аспектов в этом единстве – „утилитарного и эстетического“, Л.М. Мосолова, обратившаяся к анализу культурной регионалистики, Г.Д. Гачев, выдвинувший термин „космо-психологос“, характеризующий неисчерпаемую глубину и единство человека и мира, логоса и космоса, Ю.М. Лотман, создавший концепцию „семиосферы“ – культурного пространства, и другие» [9. С. 4].

Дополнительными смыслами обогатилось понятие «культурный ландшафт» в результате введения В.Л. Глазычевым понятия «место» в категориальный статус как интегративного критерия в культурологическом исследовании городского пространства¹. Это «дало импульс для разработки в научных исследованиях концептуальной сущности „Места-явления“ как совокупности природных, социальных и культурных проявлений, где в роли „местообразующих“ элементов могут выступать естественные или искусственные ландшафты, локальные природные или культурные феномены. Место становится существенной темой в научном дискурсе, при этом концепция Места относится не просто к географической локализации, но акцентирует отношения между окружающей средой и нарративами человеческих отношений» [8. С. 1213].

В данном аспекте природно-культурные комплексы становятся архитектурными центрами концентрации и сохранения духовных традиций, а также живым и подвижным пространством непрерывно развивающихся межкультурных взаимодействий. Для построения диалогических отношений в практике культуры важно соблюсти особые условия, о чём будет сказано ниже.

Крымский полуостров, в силу глубочайшей древности своей истории и природно-географических особенностей, на десятки столетий стал одним из значимых центров межкультурных взаимодействий. В исследованиях Д.С. Берестовской обосновывается тезис о Крыме как уникальном автономном культурном ландшафте, в системе которого развиваются и взаимно обогащают друг друга многочисленные этнические культуры, дуализм сущности Крыма как места (топоса) и внутреннего смысла (логоса), в среде которого существует множество культурных текстов².

Но и в живом подвижном пространстве культуры Крыма есть точки особой концентрации разнородных феноменов, создающих локальные сферы взаимодействий особой интенсивности. Наиболее показательным примером интенсивных межкультурных контактов является культурно-ландшафтный комплекс «Малый Иерусалим» в Евпатории.

¹ Глазычев В.Л. Дух Места // Освобождение духа. М., 1991. С. 138–168.

² См.: Котляр Е.Р. Культурный текст орнамента в декоративно-прикладном искусстве крымских татар, караимов и крымчаков как отражение древнетюркской картины мира // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 6А. С. 337–346.

Евпатория – одно из древнейших поселений на территории Крыма. «Город существует более 25 веков и трижды переименовывался: в античное время назывался Керкинитида, в средние века – Кезлев (Гезлёв), в новое время – Евпатория» [10. С. 4]. Образован в пределах бывшей крепости Гезлёва, и включает горный и морской природный ландшафт, культовые комплексы, уникальные архитектурные памятники и исторические достопримечательности.

Евпаторию активно посещают туристы и паломники, исследуют представители науки и культуры. Её статус уникального природно-культурного центра поддерживается развитием курортно-оздоровительного и рекреационно-туристического направлений.

В культурном ландшафте Евпатории межкультурный диалог начинают воспевающие свой город писатели. Они поэтически воссоздают многоликий образ Евпатории, истоки которого уходят в туманные дали веков. Стремясь интуитивно уловить незримый дух этой древней земли, хранящей следы кентавров, вакханок, гармоничную размеренность Античного полиса и страстную силу Востока, они окружают образ города шлейфом романтической мистичности: «В поэзии Крыма Евпатория – это город, существующий вне привычных понятий о времени и пространстве. Это – город-сказка с хронотопом, в котором переплетаются реальные и мифологические черты. Евпаторийское пространство в большинстве произведений – это средоточие признаков древних топосов: античной Керкинитиды, средневекового Гезлёва, Евпатории времён Екатерины Великой, Николая Второго и т.д.» [11. С. 112]. Тем самым напоминают читателям, что в Крыму, где проживает более ста пятидесяти этносов, проблема гармонизации межкультурных отношений и построения взаимодействий на принципах диалога особенно остра.

Диалог предполагает взаимную открытость позиций, духовную работу участников взаимодействия, направленную на понимание, принятие особенностей, уникальности и значимости каждой из культур, поиск сходных ценностей, процессов, дающих основу для гармоничного взаимодействия. В сфере рекреационно-познавательного туризма в построении экскурсионных программ важно направлять внимание участников групп на эмоционально-эстетическое «вчувствование» в образ, рождаемый памятником культуры, личное проживание новых смыслов.

Один из основателей культурно-ландшафтного подхода Ю.А. Веденин подчёркивает первостепенную значимость духовных контактов: «Нематериальная составляющая объекта наследия – это, прежде всего, знания, ассоциации, мифы и легенды, информация о традиционных формах природопользования, хозяйственной, социальной и культурной деятельности, в том числе местная топонимия. Почему мы придаём особенно большое значение именно нематериальной составляющей наследия? Фактически только через нематериальные характеристики объекта можно определить его ценность и придать ему статус наследия. Включение нематериальной составляющей в представление об объекте наследия позволяет значительно расширить его содержание и раскрыть её ценность» [12. С. 11]. Комплекс «Малый Иерусалим» в данном контексте представляет собой уникальное историческое и культурное явление, хранящее многообразные и многовековые духовно-религиозные и культурно-художественные наслоения.

В статье, посвящённой вопросам планирования курортно-туристического пространства Евпатории, сообщается о намеченной и частично реализованной системной реконструкции комплекса «Малый Иерусалим». Обладая непреходящей исторической ценностью, именно сегодня он приобрёл особый культурный и духовный смысл: «10 лет назад в городе был создан уникальный Туристическо-Познавательный Комплекс на основе экскурсионного маршрута “Малый Иерусалим”. Сегодня комплекс расширяется территориально за счёт реконструкции прилегающих кварталов Средневекового Гезлёва во взаимосвязи с благоустройством прилегающей территории» [13. С. 67]. Культурная метафора «Малый Иерусалим» прямо отсылает внимание к одному из величайших сакральных центров мира – Иерусалимскому храму в Израиле, изначально воплощавшему идею многоконфессиональности. И это не единственный подобный пример.

Как оказалось, для России создание поликонфессиональных центров, символически связанных с образом «Иерусалима», стало типичным именно в период обострения кризиса культуры на рубеже веков и тысячелетий. «В XXI в. Иерусалим остаётся универсальной культурно-исторической матрицей сакрального пространства, которая активно используется в поиске визуально-семиотических концепций российских городов. С начала 2000-х гг. на территории России происходит конструирование собственных Иерусалимов: „сибирских“ (Каинск, Енисейск), „забайкальских“ (Баргузин), „дальневосточных“ (Албазино, Благовещенск, Биробиджан), „северных“ (Валаам), „волжских“ (Самара), „русских“ (Задонск) и др. Отдельное место в этом списке занимает „Малый Иерусалим“ в Евпатории. Созданный как туристический маршрут, сегодня этот конструкт представляет собой ключевую семиотическую идею города» [14. С. 57]. Именно этот маршрут называют визитной карточкой Евпатории.

Идея создания особого культурного пространства «Малого Иерусалима» вызревала в культурном поле Евпатории постепенно¹. Т.П. Назарова отмечает, что в публицистическом и научном дискурсах метафора «Малого Иерусалима» закрепились в отношении Евпатории со значением «город межконфессионального единства» [15. С. 305]. В то же время идея «Малого Иерусалима» на сегодняшний день пока не приобрела законченную форму, что придаёт дополнительную актуальность заявленной в статье проблеме.

Популярный маршрут «Малый Иерусалим» объединяет культовые здания разных конфессий (иудейские, караимские, мусульманские, православные и армянские) и иные архитектурные достопримечательности. Он насыщен южными природными красотами, богатством архитектурных форм, разнообразием и оригинальностью национальных традиций, чистотой и силой веры, строгостью духовных канонов.

Концепт маршрута «Малый Иерусалим» разрабатывался группой краеведов и специалистов туристического направления. Глава Евпатории А.П. Даниленко поддержал идею и подчеркнул, что она действительно соотносится с образом Иерусалима в Израиле, но имеет и ярко выраженное своеобразие: «В Евпатории есть всё, как и в Старом Иерусалиме, кроме

¹ Горелов М.В. Архитектурно-стилевые особенности в контексте этнокультурного феномена «малого Иерусалима» // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология : сб. статей по материалам XXXV Междунар. науч.-практ. конференции. М. : ООО «Интернаука», 2020. С. 5–14.

конфликта» [14. С. 59]. В настоящее время в Евпатории реализуется муниципальная программа (2023 г.) «Развитие культуры и укрепление межнационального согласия на территории городского округа Евпатория Республики Крым»¹, в рамках которой создаётся «Музей межнационального согласия народов»².

Пешеходный туристический маршрут «Малый Иерусалим» в Евпатории гармонично вписывается в культурные программы города. Высокий уровень сохранности объектов и их уникальная культурно-историческая значимость определили его заслуженное место в списке туристических маршрутов «ЮНЕСКО».

Маршрут «Малый Иерусалим» объединяет культовые здания и памятники многих народов: Восточные ворота крепости Гезлёв (метафорически отсылают к знаменитым воротам Иерусалима в Израиле, через которые, по мусульманским преданиям, Бог ежедневно посылает в Иерусалим 70 ангелов для пения «Аллилуйя»), мусульманский монастырь Текие дервишей (XV–XVII вв.) и этнографический музей традиционной культуры крымских татар XVIII–XX вв.; армянская церковь св. Николая (середина XIX в.), греческая церковь Святого Пророка Илии (1911–1916 гг.), главный православный храм Евпатории – Собор Святого Николая Чудотворца (А. Бернардацци, 1893–1899 гг.), мечеть Джума-Джами (Хан-Джами, XVI в.), мечеть Тахталы-Джами, купеческая синагога и синагога Егие-Капай, храмовый комплекс крымских караимов Караимские Кенасы (памятник архитектуры XIX в.), Турецкие бани (по ул. Красноармейской и по ул. Караимской)³. Уже простой перечень храмовых и музейных комплексов маршрута представляет многообразие встречающихся в Евпатории культур: русской, турецкой, крымских татар, еврейской, армянской, крымских караимов и множества других.

Системное объединение культурных традиций в единый туристический маршрут благодаря их историческому родству и наличию сферы пересечения интересов позволяет увидеть в данном культурном ландшафте локальную модель глобальных явлений: и мультикультурализм мировой культуры, и поликультурную природу России и Крыма, их пограничный характер. На примере «Малого Иерусалима» открывается важная роль культурно-ландшафтных комплексов в гармонизации межкультурных отношений, которая способна реализоваться при соблюдении исключительных, но обязательных условий.

Памятники маршрута «Малый Иерусалим», даже взятые отдельно, также могут выступать основой построения межкультурного диалога: при правильно организованном экскурсионном сопровождении, направленном на духовно-эстетическое общение с ними участников маршрута. Необходимо направлять внимание туристов не только на конкретику культурно-исторических фактов (т.е. на восприятие памятника как объекта культуры), но и настраивать их на эмоциональное межсубъектное взаимодействие с храмом как с текстом, который важнее «прочесть», понять на уровне смыслов и духовно-

¹ Администрация города Евпатории Республики Крым. URL: <https://my-evp.ru/upload/iblock/4c0/p5o05zcevz4yq11xbs4c9guoqst7h4qy/602-п.pdf> (дата обращения: 25.12.2023).

² См.: *Хорошко П.Г.* Евпатория с любовью. Евпатория : Крымский Афон, 2007. 38 с.

³ *Яковенко И.М., Епихин Д.В.* Туристско-рекреационный паспорт городского округа Евпатория Республики Крым. Туризм // Туристско-рекреационные паспорта городских округов и районов Республики Крым и города Севастополя. Симферополь : Ариал, 2017. С. 61–72.

эстетически пережить как уникальную личную непреходящую духовную ценность (в соответствии с основным тезисом М. Бахтина: «Текст живёт, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад, и вперёд, приобщающий данный текст к диалогу»¹). Двенадцать памятников культуры, объединённые в маршрут «Малый Иерусалим» в уникальном городском ландшафте Евпатории, формируют широкий спектр дополнительных внешних и внутренних контекстов, порождая тем самым новые смыслы и новые ценности, перенося акцент с отдельных культур на их взаимодействие.

На типологическом уровне в философии культуры выделяются два способа межкультурных взаимодействий: коммуникация и диалог. Они широко и всесторонне изучены (Г. Риккерт, М. Бубер, М. Хайдеггер, Ж. Деррида, Н. Бор, Л.М. Баткин, М.М. Бахтин, В.С. Библер, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, С.Х. Раппопорт), так что сегодня уже есть необходимая и достаточная теоретическая база для работы с диалогом, хотя, безусловно, окончательную точку в познании диалога невозможно будет поставить никогда.

Начало развитию диалогического мышления положил в 1920-х гг. М.М. Бахтин. Он рассматривал диалог на уровне прочтения художественных текстов и как модель построения отношений в культуре в целом: «Диалогические отношения <...> – это почти универсальное явление, принижающее всю человеческую речь, все отношения и проявления человеческой жизни. Вообще всё, что имеет смысл и значение. <...> Где начинается сознание, там <...> начинается и диалог» [15. С. 71]. М. Бахтин нацеливает человека на понимание каждой культуры, каждого её явления как субъекта, как одного из активных равноправных участников взаимодействия по «последним вопросам человеческого бытия». Именно ситуацию принципиального **равенства** всех культур и религиозных конфессий создает объединение памятников Евпатории в единый туристический маршрут, закладывая тем самым первое и важнейшее условие для формирования единственного типа бесконфликтных взаимодействий – диалога. Но диалог может сложиться лишь в том случае, если равенство будет выражаться ценностно, подчёркивая равновеликую значимость каждой культуры и памятника для истории Крыма, России, для каждого участника маршрута.

В диалогически построенном экскурсионном сопровождении участники маршрута «Малый Иерусалим» получают возможность открыть, понять и прожить новые духовные смыслы. Межкультурное взаимодействие – это бесконечное «вопрошающе-отвечающе-вопрошающее» (В.С. Библер²) общение человека с явлениями культуры, общение его с самим собой через эти явления культуры. В результате человек меняется сам и активно участвует в бесконечно длящемся и изменяющемся Бытии культуры. И архитектурные комплексы религиозных и светских памятников «Малого Иерусалима», утверждающие своими очертаниями торжество вертикали в культурном пространстве города, можно интерпретировать как своего рода художественный (культурный) ответ могучему древнему духовному порыву природы, окаменевшему в форме горных пиков на морском побережье. И духовные смыслы каждой религиозной конфессии, при всём их глубоком

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Худ. литература, 1979. С. 373.

² Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М. : Прогресс, 1991. 169 с.

различии и специфике, также направлены на утверждение вертикали – в системе культуры, в духовном мире человека и в логике разрешения современной кризисной ситуации (позитивный выход из кризиса возможен только вверх – Д.С. Лихачёв¹).

М.С. Каган определяет диалог как тип межсубъектного взаимодействия, как процесс обретения общности, а не формальный обмен сообщениями: «В диалоге каждое сообщение (послание) рассчитано на его интерпретацию собеседником и возвращение в таком преломлённом, обогащённом, интерпретированном виде для дальнейшей аналогичной обработки другим партнёром и т.д.» [16. С. 148].

Каждый феномен культуры при диалогическом взаимодействии с ним человека предстаёт как носитель духовной, исторической и художественной ценности. Благодаря этому в единой системной духовно-материальной среде культурного ландшафта создаются условия для пробуждения художественно-эстетического, ценностного отношения человека к миру.

Каждый феномен культурного ландшафта отличается многослойностью смысловых контекстов: он одновременно является частью материальной и духовной культуры, носителем элементов природного ландшафта и этнических, религиозных, региональных культурных традиций, несёт в себе комплекс исторических ценностей многих эпох, имеет особую культурно-историческую и художественно-эстетическую, познавательную, воспитательную, развивающую, материальную ценности для современной культуры, обладает качествами традиционности и новизны. В результате в рамках целостного комплекса культурного ландшафта «Малый Иерусалим» формируется бесконечно расширяющаяся семиосфера, внутренняя системная семиотическая среда, вовлекающая в духовное взаимодействие с ним участников экскурсионного маршрута. Она направляет внимание туристов на осмысление своей и иных культур, на поиск их духовных пересечений при ярко выраженном своеобразии и неповторимости каждой.

В концепции «культурного ландшафта», или «места» как духовно-материальной целостности включение памятников в контекст единого экскурсионного маршрута рождает добавочные смыслы и перспективы: «Место всегда идентично. Понятие духа Места как совокупности свойств и качеств определённого фрагмента природной или архитектурной среды, отвечающих за его идентичность, воспринимается на интуитивно-чувственном уровне и тесно связано с менталитетом» [8. Р. 1213]. Уже сама установка на восприятие нескольких культурных объектов в едином смысловом пространстве «места» задаёт принцип их равенства в логике саморазвития туристического маршрута.

Поликонфессиональный историко-архитектурный и духовно-художественный ландшафт «Малый Иерусалим» содержит ценности, символы и различные компоненты духовного и природного характера, однако именно различие культовых зданий по конфессиональному признаку и символическим значениям делает его уникальным многослойным культурно-мотивированным пространством. Для построения диалогических отношений в системе маршрута «Малый Иерусалим» в Евпатории требуется соблюдение комплек-

¹ Лихачёв Д.С. Прошлое – будущему. Л.: Наука, 1985. С. 66.

са обязательных условий. Они исходят из сущностных особенностей диалога, сформулированных в исследовании Е.И. Балакиной: «Диалог – это уникальный тип добровольного равноправного межсубъектного взаимодействия, направленный на достижение общей цели, единства, в процессе которого участники создают новую информацию и постоянно качественно изменяются, сохраняя свою суверенность и индивидуальность» [1. С. 60]. Диалог предполагает взаимную открытость и «вчувствование» (М.М. Бахтин), личное понимание и проживание новых смыслов. В момент движения по маршруту важно учитывать природные условия, количество человек в группе, возрастной, этноконфессиональный состав участников, их настроение и состояние здоровья – в построении диалога мелочей не бывает, важен каждый нюанс.

Перед началом экскурсионного маршрута «Малый Иерусалим» принципиально важно дать группе установку на уникальность и одновременно равнозначность каждого памятника предстоящего маршрута, чтобы снять возможные ценностные и этнокультурные противоречия. Диалог словно призывает стороны увидеть, услышать друг друга, понять, удивиться, восхищаться друг другом, на новом уровне пережить ценность своей и иных культур и получить в итоге новое ощущение самого себя как равноправного, равнозначного, уникального и неповторимого участника вечно длящегося на земле процесса созидания и саморазвития культуры, в котором исчезновение каждого элемента пробивает невосстановимую брешь. И в этом смысле каждый человек, народ и создаваемые ими явления, процессы, духовные смыслы обретают первостепенную значимость и ценность в общей системе мировой культуры.

По мнению М.С. Кагана, «материальные средства опредмечивания духовного содержания становятся знаками, тем самым утрачивая свои чисто материальное бытие и функционирование. Так духовная культура обретает семиотический аспект» [17. С. 177]. Культовые здания органично вписаны в природную среду и выступают духовной квинтэссенцией культурного ландшафта. Семиотические пласты культурных смыслов, «опредмеченные» в облике уникальных творений человеческого духа, создают энергию аттрактивности, своего рода «центры притяжения» для жителей Евпатории и туристов.

Благодаря семиотической насыщенности культурного ландшафта «Малого Иерусалима» рекреационный интерес, первоначально возникающий на основе курортно-климатических предпочтений, может трансформироваться в более глубокие формы познавательных, художественно-эстетических и аксиологических устремлений.

В заключительной главе своей книги «Метаморфозы бытия и небытия» М.С. Каган обращает внимание на формирование в начале XXI в. и третьего тысячелетия нового типа цивилизации, выживание которой может обеспечить формирование нового диалогического типа мышления: «Я готов заключить, что обретение понятием „диалог“ статуса категории в культурологических, социальных и гуманитарных науках, а вслед за ними и в самой философии, отражает процесс формирования на наших глазах нового типа мышления, типа человеческих отношений и взаимоотношений культур, государств, политических партий; это новое состояние цивилизации и следовало

бы назвать диалогическим – такое определение выражает его сущность точнее, чем вошедшие в обиход понятия «постиндустриальная», «постмодернистская» или даже «информационная» или «информационное». Если человек, по образному выражению Сартра, «приговорён к свободе», то в наше время человечество «приговорено к диалогу» и на политико-дипломатическом уровне, и на уровне культуры» [18. С. 383].

Знание собственной истории и культуры, своих духовных ценностей формирует высокое самосознание народа и уважение к своей культуре. Знание культур других народов формирует понимание принципиального культурного равенства народов и даёт основание для уважения партнёров по сотрудничеству. Это главное условие диалога и равноправного общения на всех уровнях Бытия и культуры современного человечества.

Список источников

1. Балакина Е.И. Метаморфозы диалога в системе культуры и искусства (Теория и практика созидательных путей культурогенеза). Барнаул : Алтайский дом печати, 2014. 276 с.
2. Полеванов В.П., Щербаков А.В. Хроника квантового перехода / Институт социально-экономического прогнозирования им. Д.И. Менделеева, Сретенский клуб им. С.П. Курдюмова. М. : Грифон, 2022. 100 с.
3. Каган М.С. Российская школа на рубеже веков // Избранные труды : в VII т. Т. III: Труды по проблемам теории культуры. СПб. : ИД «Петрополис», 2006. С. 667–677.
4. Каган М.С. Философская теория ценности // Избранные труды : в VII т. Т. II: Теоретические проблемы философии. СПб. : ИД «Петрополис», 2006. С. 327–500.
5. Стёпин В.С. Перелом в цивилизационном развитии. Точки роста новых ценностей // Россия 2045 (Сайт). URL: http://www.2045.ru/scientific_council/31462.html (дата обращения: 23.12.2023).
6. Котляр Е.Р. Культурный текст орнамента в декоративно-прикладном искусстве крымских татар, караимов и крымчаков как отражение древнетюркской картины мира // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 6А. С. 337–346.
7. Мамутова Х.Э., Хайрединова З.З., Кузьячкина М.В., Евтушенко В.О. Диалог культур: в контексте истории крымско-татарского народа и в творчестве Исмаила Гаспринского // Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2016. С.133–148.
8. Poydina T.V., Pomorov S.B. Architectonics of place: Architectural and artistic aspects of studying the cultural landscape of a resort city (by the example of pyatigorsk) // International Journal of Civil Engineering and Technology (IJCIET). 2018. Vol. 9, Issue 5. P. 1213–1222.
9. Берестовская Д.С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2016. 380 с.
10. Аджиева Л.С., Хорошко П.Г. Евпатория – экскурсионные ворота Крыма // Актуальные проблемы гуманитарных наук : труды II науч.-практ. конференции. 2016. С. 4–7.
11. Толоконникова С.Ю. Миф о Евпатории: образы города в творчестве крымских поэтов // Вопросы русской литературы. 2018. № 1 (43/100). С. 110–121.
12. Веденин Ю.А. Базовые принципы культурно-ландшафтного подхода к изучению и сохранению наследия // Наследие и современность. 2020. № 2. С. 7–20.
13. Рожков А.В., Кононов И.С., Иванов О.В. Эволюция подходов в организации общественных пространств курортного города в Крыму // Достижения науки и образования. 2018. № 10 (32). С. 64–71.
14. Шаповалов М.С. «Малый Иерусалим» в Евпатории как пример конструирования пространства // Святая земля в славяно-русской традиции : сб. статей по материалам XI круглого стола. М., 2021. С. 57–58.
15. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
16. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М. : Политиздат, 1988. 315 с.
17. Каган М.С. Философия культуры. СПб. : ООО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
18. Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб. : Logos, 2006. 414 с.

References

1. Balakina, E.I. (2014) *Metamorfozy dialoga v sisteme kul'tury i iskusstva (Teoriya i praktika sozidatel'nykh puteiy kul'turogeneza)* [Metamorphoses of Dialogue in the System of Culture and Art (Theory and Practice of Creative Paths of Culturogenesis)]. Barnaul: Altayskiy dom pechati.
2. Polevanov, V.P. & Shcherbakov, A.V. (2022) *Khronika kvantovogo perekhoda* [Chronicle of the Quantum Transition]. Moscow: Grifon.
3. Kagan, M.S. (2006) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. III. St. Petersburg: Petropolis. pp. 667–677.
4. Kagan, M.S. (2006) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. II. St. Petersburg: Petropolis. pp. 327–500.
5. Stepin, V.S. (n.d.) *Perelom v tsivilizatsionnom razviti. Tochki rosta novykh tsennostey* [The Turning Point in Civilizational Development. Growth Points of New Values]. [Online] Available from: http://www.2045.ru/scientific_council/31462.html (Accessed: 23rd December 2023)
6. Kotlyar, E.R. (2017) Kul'turnyy tekst ornamenta v dekorativno-prikladnom iskusstve krymskikh tatar, karaimov i krymchakov kak otrazhenie drevnetyurkskoy kartiny mira [The Cultural Text of Ornament in the Decorative and Applied Arts of Crimean Tatars, Karaites and Krymchaks as a Reflection of the Ancient Turkic Worldview]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 7(6A). pp. 337–346.
7. Mamutova, Kh.E., Khayredinova, Z.Z., Kuzyachkina, M.V. & Evtushenko, V.O. (2016) Dialog kul'tur: v kontekste istorii krymsko-tatarskogo naroda i v tvorchestve Ismaila Gasprinskogo [Dialogue of Cultures: in the Context of the History of the Crimean Tatar People and in the Work of Ismail Gasprinsky]. In: Berestovskaya, D.S. (ed.) *Kul'turnye landshafty Kryma* [Cultural Landscapes of Crimea]. Simferopol: Arial. pp. 133–148.
8. Poydina, T.V. & Pomorov, S.B. (2018) Architectonics of place: Architectural and artistic aspects of studying the cultural landscape of a resort city (a case study of Pyatigorsk). *International Journal of Civil Engineering and Technology (IJCIET)*. 9(5). pp. 1213–1222.
9. Berestovskaya, D.S. (ed.) (2016) *Kul'turnye landshafty Kryma* [Cultural Landscapes of Crimea]. Simferopol: Arial.
10. Adzhieva, L.S. & Khoroshko, P.G. (2016) Evpatoriya – ekskursionnye vorota Kryma [Yevpatoria – the Excursion Gateway of Crimea]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh nauk* [Current Problems of the Humanities]. Proc. of the Conference. pp. 4–7.
11. Tolokonnikova, S.Yu. (2018) Mif o Evpatorii: obrazy goroda v tvorchestve krymskikh poetov [The Myth of Yevpatoria: Images of the City in the Works of Crimean Poets]. *Voprosy russkoy literatury*. 1(43/100). pp. 110–121.
12. Vedenin, Yu.A. (2020) Bazovyye printsipy kul'turno-landshaftnogo podkhoda k izucheniyu i sokhraneniyyu naslediya [Basic Principles of the Cultural Landscape Approach to the Study and Preservation of Heritage]. *Nasledie i sovremennost'*. 2. pp. 7–20.
13. Rozhkov, A.V., Kononov, I.S. & Ivanov, O.V. (2018) Evolyutsiya podkhodov v organizatsii obshchestvennykh prostranstv kurortnogo goroda v Krymu [Evolution of Approaches in the Organization of Public Spaces of a Resort City in Crimea]. *Dostizheniya nauki i obrazovaniya*. 10(32). pp. 64–71.
14. Shapovalov, M.S. (2021) “Malye Iyerusalim” v Evpatorii kak primer konstruirovaniya prostranstva [“Little Jerusalem” in Yevpatoria as an Example of Space Construction]. *Svyataya zemlya v slavyano-russkoy traditsii* [The Holy Land in the Slavic-Russian Tradition]. Proc. of the Conference. pp. 57–58.
15. Bakhtin, M.M. (1972) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow. pp. 71.
16. Kagan, M.S. (1988) *Mir obshcheniya: problema mezhsob'ektnykh otnosheniy* [The World of Communication: The Problem of Intersubjective Relations]. Moscow: Politizdat.
17. Kagan, M.S. (1996) *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg: Petropolis.
18. Kagan, M.S. (2006) *Metamorfozy bytiya i nebytiya: Ontologiya v sistemno-sinergeticheskom osmyslenii* [Metamorphoses of Being and Non-Being: Ontology in a System-Synergetic Understanding]. St. Petersburg: Logos.

Сведения об авторах:

Балакина Е.И. – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: balakina2002@mail.ru

Пойдина Т.В. – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: tatiana.870@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Balakina E.I. – Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: balakina2002@mail.ru

Poydina T.V. – Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: tatiana.870@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.03.2024;
одобрена после рецензирования 22.09.2025; принята к публикации 24.10.2025.
The article was submitted 20.03.2024;
approved after reviewing 22.09.2025; accepted for publication 24.10.2025.*

Научная статья

УДК 82

doi: 10.17223/22220836/60/16

ДИАЛЕКТИКА ПРИРОДНОГО И КУЛЬТУРНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЧЕЛОВЕКА В XIX СТОЛЕТИИ

Елена Вячеславовна Барнашова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
bev0203@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются резкие колебания в представлениях о человеке в культуре XIX в., которые отразились в эволюции художественных образов в литературе и искусстве. В центре внимания – соотношение природного и духовно-культурного в человеке. Крайние полюса этих колебаний – приоритет духовного начала в романтизме и актуализация природно-биологического в реализме и натурализме. Чередуемость столь полярных позиций в рамках одного столетия свидетельствует об ускоряющейся динамике процессов в культуре и ее переходном состоянии.

Ключевые слова: культура XIX в., литература, искусство, образы человека, природное и культурное

Для цитирования: Барнашова Е.В. Диалектика природного и культурного в художественных интерпретациях человека в XIX столетии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 162–174. doi: 10.17223/22220836/60/16

Original article

DIALECTICS OF NATURAL AND CULTURAL IN ARTISTIC INTERPRETATIONS OF MAN IN THE 19TH CENTURY

Elena V. Barnashova

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, bev0203@gmail.com

Abstract. The transformation of the concepts of man and artistic images in different eras occurs gradually, changes are brewing, sometimes, for centuries. But there are historical periods when these transformations occur rapidly, which reflects the accelerating dynamics of processes in culture. This was the 19th century, which was characterized by sharp fluctuations in the worldview and attitude of European society. The acceleration of processes, contrasting fluctuations, opposition of trends – all this reveals the existential state of culture, allows us to see in this era the threshold of cardinal upheavals of the next century, to anticipate the approaching tectonic shocks of the cataclysms of our time.

In the 19th century, the antithesis of the natural-bodily and spiritual in man, asserted by Christian doctrine, developed in its own way by enlightenment rationalism and cultivated by the idea of the absolute priority of the Spirit in German classical philosophy, ceased to be indisputable. The centuries-old hierarchy between man (as a carrier of the spiritual) and nature is beginning to be overcome, which is associated with the deepening of materialistic tendencies in worldview, atheistic positions, and the development of natural sciences. The boundaries between nature and man are beginning to blur again, but not as in ancient syncretism, but on the basis of a new, scientific worldview. This caused sharp fluctuations in the understanding of the relationship between different beginnings in man – natural and spiritual and cultural (which was transposed into the social).

The epoch offered a wide range of anthropological representations and images of man. The fluctuations were reflected in various human interpretations within different artistic systems and were carried out in a wide range. Its poles: on the one hand, the accentuation and idealization of the spiritual hypostasis of man in the philosophy, aesthetics and artistic practice of Romanticism (F. Schelling, F. Schlegel, Novalis), on the other hand, it emphasizes the biological nature, heredity in materialistic philosophy (L. Feuerbach), naturalism and partly realism in art (E. and J. Goncourt, E. Zola, G. Maupassant, O. Balzac). In the first case, the spiritual spreads (spreads) over the whole of nature, in the second – the biological fills the spheres of the human, social.

This mobility in the interpretation (understanding) of the relationship between natural and cultural in man prepares for more radical fluctuations in modern culture – from Freudian conceptions to reflections on the irrelevance of the human body and the triumph of artificial intelligence, which sound in the era of information technology. The amplitude of the oscillations is gaining more and more scope.

Keywords: 19th century culture, literature, art, human images, natural and cultural.

For citation: Barnashova, E.V. (2025) Dialectics of natural and cultural in artistic interpretations of man in the 19th century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 162–174. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/16

Актуальность вопроса о природе человека сохраняется во все времена, тем более проблема соотношения в человеке тела и духа, биологического и духовного (выходящего в сферы социального и культурного). Современный срез этой проблемы предполагает выход не только на осмысление экзистенциальных глубин – постижение сущности и смыслов человеческого бытия, но и на остро стоящие вызовы нашей эпохи, связанные со стремительным развитием современных технологий, утверждением искусственного интеллекта, который становится соперником человека. Рождается новая реальность, в которой человек должен заново осознать себя. В рассмотрении данных вопросов важными представляются исторический подход, опыт изучения разных этапов в развитии представлений о человеке, в данной статье это XIX столетие – как непосредственно предвещающее современность. В центре внимания не столько философские концепции, сколько художественные образы человека, сохраняющие большую непосредственность, яркость и целостность в отражении реалий своей эпохи. Искусство во все времена раньше науки и философии чутко реагировало на новые тенденции и представляло рождающееся видение мира. Новым в подходе к рассмотрению художественных образов конкретной эпохи представляется выход за пределы имманентного литературоведческого или искусствоведческого анализа и включение методов историко-культурологического исследования. Это придает новый аспект в осмыслении изучаемого предмета (образ человека), позволяет погрузить его в сложные мировоззренческие и культурные процессы столетия, связать с динамикой развития культуры.

Ускорение процессов в культуре от древности к современности отражается во все более стремительной трансформации антропологических представлений. Они воплощаются в разнообразии не только когнитивных конструкций, но и (в первую очередь) меняющихся художественно-образных версий человека, представленных в фольклоре, литературе, искусстве разных эпох. Эта эволюция, в ряду прочего, предполагает подвижность отношений между природным и культурным в образе человека.

Традиция их соотнесения имеет давнюю историю, уходящую корнями в первобытный синкретизм, представления о неразрывном единстве мира – человека и природы, отразившиеся в древних мифах и ритуалах. Синкретизм обусловил легкость и неосознанность метафорических экстраполяций в мифе и аналогий в фольклоре. Греко-римская античность предложила идею калокгагии, воочию воплотившуюся в пластическом искусстве и эпической поэзии, акцентировала цельность человека, в котором гармонично слиты телесное и духовное, хотя сознание античного мира их уже выделяло, рождая представление о психэ, способной отделиться от тела. Духовное начало, намечающее специфику человеческого бытия, могло пониматься по-разному. Могло ассоциироваться со способностью постигать Логос, выявлять идеи, сущности вещей. В античности духовная наполненность человека, определяющая его ценность, начинает обретать связь с культурой (культурностью), в основном понимаемой как воспитанность, образованность, развитая мыслительная и риторическая искусность, вовлеченность в традицию социума (греческая *παιδεία*, римская *cultura animae*). Включает в себя также нравственные аспекты, соотнесенные с духовными ценностями коллектива: благородство, достоинство, доблесть, которые позволяют человеку осуществлять нравственный выбор в поступках, как это делают герои античной трагедии, что возвышает их над неразумной тварью и делает человека существом особенным, избранным, уступающим только богам.

Развитию этой иерархии во многом способствовали века христианства, которое формировало представление о дуальной природе человека, утверждало антитезу культурного (духовного) и природного (звериного) в человеке как противопоставление высокого (Божественного) и низкого (инфернального). Сравнение с животными стало использоваться в резко негативном ключе – как принижение грешника, а проступающие в нем звериные черты означали победу инфернальных сил, низшего мира. Пугающим напоминанием об этом мире был образ Зверя, проглядывающий иногда сквозь слой культурного, человеческого бытия – особенно часто в изображениях грешников, ада, страшного суда.

Представление о приоритете человека над неразумной природой питало ренессансный гуманизм, который уподоблял человека, наделенного способностью творить, Высшему Творцу, а также антропоцентризм, утвердившийся в культуре нового и новейшего времени, во многом обусловивший потребительское отношение к природе и подготовивший современные экологические катастрофы. Красивый, уверенный, торжествующий человек предстает на полотнах великих художников Ренессанса – Тициана, Боттичелли, Леонардо, Микеланджело, Дюрера и др. По-своему антитезу «*Natura – Cultura*», противопоставление самосушей природы и творимой *Homo sapiens* культуры, развивала эпоха Просвещения, предлагая рационалистическое обоснование приоритету человеческого, культурного над природным. Человек, по выражению Блезе Паскаля, «мыслящий тростник», всегда торжествует над неразумной природой (как это происходит, скажем, с героем Д. Дефо, выжившим на необитаемом острове благодаря разуму и европейской просвещенности). «Фауст» Гете воплощает готовность человеческого разума овладеть всей природой.

Очевидная трансформация концепций человека и его художественных образов в разные эпохи происходит постепенно, изменения называют подчас

веками. Но есть в исторические периоды, когда эти трансформации происходят стремительно, что отражает ускоряющуюся динамику процессов в культуре. Таким был XIX в., который отличается резкими колебаниями в мировоззрении и мироощущении европейского общества. Ускорение процессов, контрастные колебания, противостояние тенденций – все это обнаруживает экзистенциальное состояние культуры, позволяет увидеть в данной эпохе преддверие кардинальных потрясений следующего столетия, предчувствовать приближающиеся тектонические удары катаклизмов современности.

В XIX столетии перестает быть бесспорной антитеза природно-телесного и духовного в человеке, утверждаемая христианской доктриной, по-своему развиваемая просветительским рационализмом и культивированная идеей абсолютного приоритета Духа в немецкой классической философии. Сложившаяся веками иерархия между человеком (как носителем духовного) и природой начинает преодолеваться, что связано с углублением материалистических тенденций в мировоззрении, атеистических позиций, развитием естественных наук. Границы между природой и человеком вновь начинают размываться, но не как в древнем синкретизме, а на основе нового, научного, мировоззрения. Это вызвало резкие колебания в понимании отношений между разными началами в человеке – природным и духовно-культурным (которое транспонировалось в социальное).

Эпоха предложила широкий спектр антропологических представлений и образов человека. Колебания отражались в различных интерпретациях человека в рамках разных художественных систем и осуществлялись в широком диапазоне. Его полюса: с одной стороны, акцентирование и идеализация духовной ипостаси человека в романтизме, с другой – подчеркивание в нем биологической природы, наследственности в натурализме и отчасти в реализме. В первом случае духовное распространяется (разливается) на всю природу, во втором – биологическое заполняет сферы человеческого, социального.

Антитеза снимается еще в натурфилософии конца XVIII – первой трети XIX в., в периоды предромантизма и романтизма (И. Гете, К.Г. Карус, Ф. Шеллинг, Новалис). Натурфилософия утверждает единство природы и человека, но оно выстраивается на приоритете духовного, а не биологического. И в натурфилософии, и в эстетике романтизма происходит одухотворение природы. Через идею одухотворенной природы на новом уровне возрождается древний миф. Концепция мифотворчества – одна из самых репрезентативных в романтической эстетике и философии. Миф представляется как некий континуум, концентрированное обобщение, духовная квинтэссенция жизни. Он несет в себе «гиперболическую обобщенность», которую должна воспринять и унаследовать поэзия. Рассматривая природу мифа в курсе лекций «Введение в философию мифологии», Ф. Шеллинг, близкий иенским романтикам, развивает эту мысль: «...поэзия могла послужить естественным концом мифологии» [1. С. 175]. Такому пониманию созвучна и идея Ф. Шлегеля, одного из теоретиков иенской школы, в своей «Речи о мифологии» он утверждает: «Мифология и поэзия едины и неразрывны» [2. С. 63].

Природа, по Шеллингу, это зримый дух. «Наивысшей степенью совершенства естествознания было бы полное одухотворение всех законов природы, которое превратило бы их в законы созерцания и мышления» [1. С. 233].

Постижение мира в его целостности и единстве возможно за пределами рационального «наукоучения» (в духе Фихте) и наиболее осуществимо в художественно-образном отражении. Здесь главную роль играет художник-творец, гений (по Шеллингу, «интеллигенция»). Творческая личность стоит в центре романтической эстетики и романтического искусства. Человек выходит из социокультурного круга (гнета) и обращается к природе, стремится примкнуть к ней, раствориться. Растворение понимается не в материалистическом смысле – это не распадение на атомы и слияние с материей, но растворение как слияние с Мировой душой, сокрытой в иррациональной природной стихии, мироздании, первозданном Хаосе, бесконечности. Человек остается осознанным субъектом, который вступает в диалог с одухотворенной природой, а через нее – с высшим духом.

Таковыми воззрениями, предполагающими неразделимое единство духа и материи, объясняется казалось бы парадоксальный феномен – серьезное занятие литераторов этой эпохи естественными науками (выходящее за рамки дилетантского знакомства). Это не только Гете, но даже молодое поколение романтиков, скажем, Новалис, изучавший естествознание во Фрейбурге и отразивший свои натурфилософские идеи, созвучные шеллингианским, в философских «Фрагментах» и повести «Ученики в Саисе». Новалис ярко воплощает пантеистические идеи романтиков, видит в природе населяющие ее дриады и орады, уравнивает Природу в правах с Духом. Одухотворена и телесная природа человека, его тело – храм для Новалиса: «Поклониться человеку – означает откровение во плоти. Касаясь человека, прикасаешься к небу» [3. С. 273].

Также яркий пример – романтик следующего поколения А. Шамиссо, который изучал ботанику в Берлинском университете, совершил с научными целями кругосветное морское путешествие и получил официальную должность при Берлинском Ботаническом саду. Ботаником становится и герой его повести «Чудесная история Петера Шлемиля», который, будучи одиноким, отторгнутым обществом, находит утешение в изучении природы.

Романтическая концепция природы в художественном творчестве отражается в особой интерпретации пейзажа. Литературные произведения романтиков Новалиса, С. Кольриджа, Дж. Байрона, П. Шелли, Р. Шатобриана, В. Гюго, живописные творения К. Фридриха, У. Тернера, Т. Жерико, Э. Делакруа варьируют ситуацию: человек, находящийся на границе между миром социальным и свободной природной стихией, именно к ней устремляются взоры и автора, и героя. Это закрепляется в повторяющихся сюжетных мотивах. Романтический герой всматривается вдаль, в безграничное пространство, стоя на берегу моря или просто у окна, оказывается на судне, которое борется с бушующими волнами, восхищается мощью водопадов или величием и первозданной красотой гор, бродит среди опасных диких лесов. Характерен этот взгляд, устремленный вдаль, в манящий безграничный, свободный мир, который воплощает природа. Эти свобода и безграничность ассоциируются со свободой и безграничностью духовной реализации человека.

Природа – вольная иррациональная стихия, противостоящая застывшей, устаревшей рационалистической культуре и нормативной эстетике классицизма, сковывающей свободу (и, прежде всего, свободу творчества). Природа сама по себе бесконечная производительная, творческая сила [4. С. 24–25].

Она несет в себе постоянное жизнетворчество, находится все время в развитии, возносится над «застылостью» старых форм культуры и ограниченностью человеческого бытия. Романтики настаивали на большей естественности человека, сближающей его с природой. Впрочем, личность, даже уходящая от устаревших форм культуры и социокультурного детерминизма в мир свободно-природного, продолжает нести в себе культуру, но не как внешнюю формальную традицию, а как опыт духовной работы по осмыслению мира и себя, в поле которой вбирается и одухотворенная природа. «Высшую свою цель – стать самой себе объектом – природа достигает только посредством высшей и последней рефлексии, которая есть не что иное, как человек...» [1. С. 233]. Таким образом, личность становится точкой слияния культурного как индивидуального духовного и природного как воплощения мирового духа.

Поздний романтизм находится под все большим влиянием стремительно развивающейся науки, проникается верой в ее могущество, в том числе в постижении и объяснении жизни такого сложного существа, как человек. Хотя романтиков, всегда апеллирующих к духовному, пугает человек, который может быть полностью истолкован физикой, химией, биологией. Эта позиция ярко воплотилась в романе М. Шелли «Франкенштейн» (1818), звучащем сегодня очень современно. С одной стороны, в нем проступает вера в возможность с помощью науки сотворить нового человека, даже создать его мозг, опираясь на знания химии и биологии. С другой – такое существо (только напоминающее человека) – не совсем человек, так как лишен духовного развития, культуры, гуманистических, нравственных начал и не может жить в обществе, представляет для него опасность. Произведение юной Марии Шелли стало первым научно-фантастическим романом-предупреждением. То же жутковато мрачное впечатление создается в повести «Гальванизированный покойник» ее современника Ж. Жанена, где отражено увлечение людей той эпохи гальванизмом и показано, как с помощью тока оживляют умершего человека. Но только физически оживающий покойник пугает – человек не сводится к его биологической природе.

Таким образом, романтизм сыграл значительную обновляющую роль в раскачивании многовековой иерархии, пересмотре отношений между культурным и природным в человеке, ставших подвижными и относительными. После чего становятся возможными все новые деформации.

В 30–40-е гг. XIX в. переживает кризис идеалистическое мировоззрение, вытесняемое наступлением научного прогресса, соответственно, кризис переживает и романтизм, уступающий место другим художественно-эстетическим системам. В интерпретации человека начинает все больше акцентироваться природно-биологическое начало – очевиден резкий крен в сторону биологического. Это объясняется рядом причин. Во-первых, маятниковой ситуацией в культуре, характерной для переходных периодов. Таким был в XIX в. постромантический период, когда утверждение материализма носило ярко выраженный антиидеалистический, антирелигиозный характер, что проявлялось в оппозиционном подчеркивании материальности мира, натуры, в том числе психофизиологической природы человека. В наибольшей мере эта тенденция эксплицирована в материалистической антропологии Л. Фейербаха, его размышлениях о естественном человеке. В работе 1846 г.

«Против дуализма тела и духа» философ настаивает: «Человек отличается от животного только тем, что он – живая превосходная степень сенсуализма, всечувственнейшее и всечувствительнейшее существо в мире», [5. С. 161]. Для Фейербаха человек – прежде всего часть природы, несет в себе ее универсальность, которая воплощается в его эмпирической чувственности, в универсальных возможностях его тела и мозга, т.е. в его биологическом естестве. Духовные аспекты человеческого существа объясняются сугубо биологическими особенностями устройства его мозга, приспособленного для адаптации в окружающей природной среде. Мозг (как и человек в целом) – это сама природа, «органом мысли мозг служит до тех пор, пока он находится в связи с человеческой головой и телом». Природа создала соответствующие органы чувств, необходимые рецепторы, поэтому «истина – только антропология, истина – только точка зрения чувственности, созерцания» [5. С. 155–156]. Меньше внимания уделяет Фейербах социальным, культурным характеристикам человека, которые определяют специфику его существа.

Крайним отклонением маятника (отталкиванием от идеализма) был ранний позитивизм, представленный философией О. Конта, который утверждал культ научного, объективного знания. Этот позитивизм 1830–40-х гг. был ближе к материализму, нежели более поздние позитивистские учения второй половины XIX в. (Э. Мах, Р. Авенариус), эволюционирующие к сенсуализму и идеализму.

В качестве еще одной причины, объясняющей отклонение в сторону биологического, природного в понимании человека, нужно отметить уже не просто утверждение материализма (созвучного буржуазному «трезвомыслию») и научный прогресс, но стремительное развитие именно естественных наук, сопровождаемое лавинообразным потоком открытий. В 1802 г. Ламарк вводит в научный обиход слово «биология» (от греческого «bios» – жизнь), объединившее совокупность наук о живой природе, Ученые устанавливают и исследуют единство организма (Ж. Сент-Илер), вводят понятие типа животных (Ж. Кювье), закладывают основы эволюционной теории (Ж.Б. Ламарк), открывают внутренние механизмы эволюции и появления новых видов организмов – изменчивость, наследственность, естественный отбор (Ч. Дарвин), изучают бактерии (Л. Пастер), разрабатывают теорию наследственности (Г. Мендель), предвосхищая будущую генетику.

Главным открытием эпохи было осознание специфики органического уровня материи (по сравнению с уровнем минеральным), на котором, собственно, и начинается жизнь. Это поднимало на новый уровень материалистическое мировоззрение и преодолевало ограниченность механистического материализма. Таким образом, рождалось новое, более сложное понимание природы и человека. Открытие произвело сильное впечатление и значительно повлияло на культуру эпохи.

Актуальным становится слово «натура» (природа). Оно звучит в философских и научных трудах, эстетических программах, в литературе и в широком быденном употреблении. «Натура» в материалистическом понимании часто выступала синонимом «жизни». Стремление утверждающегося реалистического искусства к решению миметических задач часто формулировалось в эстетике и критике в формулах, которые выступали синонимами – «подражания натуре» и «подражания жизни». Они были приложимы как к

реализму, так и к натурализму. Понятие «натура-жизнь» вбирало в себя и биологическое, и социальное. Их слияние в понимании общества и человека было симптоматичным. Увлечение проблемой существования и развития организмов порождает тенденцию, которая позднее, в начале XX в., будет определена философом науки Дж. Холдейном как «органицизм». Эта тенденция проступает в разработке антропологических, социальных, а потом и психологических вопросов. Органицизм порождал неизбежный редукционизм в интерпретации человека и общества, стремлении экстраполировать на них законы органического мира. Специфика социального уровня (как и психического) по отношению к биологическому недостаточно улавливалась. Все мыслили биологическими категориями, во всем виделся живой организм. Это характерно для позитивистской философии (О. Конт), социологии (органическая школа Г. Спенсера, социал-дарвинизм), эстетики (И. Тэн), критики (органическая критика А. Григорьева), реалистического и особенно натуралистического искусства.

Общество – тоже организм, в его жизни проступают те же биологические законы, и в нем сохраняется такое же единство существования и функционирования органов. Вспомним, как глава натуралистической школы Э. Золя в каждом отдельном романе его грандиозного цикла «Ругон-Маккары» внимательно рассматривал и изучал какой-то «орган» французского общества – биржу, центральный рынок, большой магазин, шахту и т.д. По замечанию писателя, «при исследовании живых организмов необходимо принимать во внимание, что изучаемые явления представляют собой гармоничное целое» [6. С. 241].

И человек – прежде всего организм. Не душа подчеркивается в нем, но биологическая природа, животное начало, общее, присущее всем организмом. Это было взрывом, опровержением всех устоявшихся представлений. Теперь акцент делается не на человеческом в звере, но – подчас вызывающе – на зверином (животном) в человеке. Христианская культура веками отвоёвывала человека от мира животного, низшего мира, материализм XIX в., опираясь на научные знания, вырывает человека из мира идеально-духовного и возвращает его в лоно матери-природы. Вновь, теперь с другими акцентами, начинают размываться границы между социокультурным и природно-биологическим.

В реализме и натурализме своеобразно переплетаются представления о социальном и биологическом детерминизме человека. Биологический детерминизм наиболее выпукло представлен в натурализме – в позитивистском, подчеркнуто-упрощенном варианте. Братья Эдмон и Жюль де Гонкур в романе «Жермини Ласарте» показывают, как все в жизни главной героини определяет мощный зов низменных инстинктов. Этот детерминизм акцентируется Э. Золя в его серии романов «Ругон-Маккары», где писатель, осознающий себя ученым, прослеживает, как в разных поколениях одного семейства проявляются характерные для него наследственные природные пороки и склонности. Инстинкты играют важную роль и в создании образов человека у Ги де Мопассана. В дальнейшем одним из маркеров, позволяющих осуществлять идентификацию натуралистического произведения, станет именно увлечение писателя обнажением «натуры» и «смакованием» физиологических аспектов человеческого бытия.

Рассмотрение человека с точки зрения его физиологической природы представлялось наиболее научным. Это проступает в самой репрезентативной натуралистической эстетике – теоретической программе Э. Золя («Экспериментальный роман», «Натурализм в театре» и другие работы, вышедшие в начале 1880-х гг.) – в контексте нового понимания искусства как правдивого исследования жизни, приоритета его миметических задач. С наибольшей полнотой этот подход воплотился в концепции «экспериментального романа», что отражено и в самом названии жанра. Теоретические экспликации Эмиля Золя обосновывают идею научного исследования внутренних объективных законов социального бытия, психики и поведения человека. Привнесение методов естественных наук в литературу и искусство представляется писателю неизбежным, в частности, экспериментального метода (которым автор увлекся под влиянием трудов Клода Бернара): «...если экспериментальный метод ведет к познанию физической жизни, он должен привести и к познанию страстей и интеллекта. Это лишь вопрос ступеней на одном и том же пути: от химии – к физиологии, от физиологии – к антропологии и к социологии. В конце стоит экспериментальный роман» [6. С. 230].

По Золя, художественное произведение любого автора – это изображение жизни, «увиденной сквозь его собственный темперамент» [7. С. 57]. Подчеркивается участие в художественном процессе биопсихической природы творца, его чувственное восприятие. Сенсуализм становится актуальной тенденцией в культуре второй половины XIX в. – не только в философских доктринах, но и в художественных практиках. Это та точка, в которой сближаются импрессионизм, натурализм и отчасти реализм, стремящийся в подробных описаниях создать иллюзию реально увиденных, визуально воспринятых картин окружающего мира. Чувственное восприятие способствовало верификации художественных образов [8].

Натурализму присуще позитивистское недоверие к субъективным преломлениям, а значит, возможным искажениям действительности – панацеей видится научная объективность, беспристрастность, чувственное восприятие как подтверждение реальности изображаемого. Доводя до крайности эту тенденцию, натурализм приходит к очевидной и нередко программно маркированной наукообразности. Задачи художника и ученого-естествоиспытателя сближались не только в эстетике Золя, уверявшего, что «романист является и наблюдателем и экспериментатором» [6. С. 244], но и в творчестве Гонкуров, называвших себя в своем «Дневнике» «физиологами» и «поэтами» [9. С. 614].

Биопсихическая природа человека часто определялась через понятие «темперамент», противопоставляемое понятию «характер», которое больше акцентирует социально-психологические аспекты личности. В «Предисловии» к роману «Тереза Ракен» Золя признается: «...я поставил перед собой задачу изучить не характеры, а темпераменты». Говоря о главных героях произведения, он поясняет свой подход: «Тереза и Лоран – животные в облике человека, вот и все. Я старался шаг за шагом проследить в этих животных глухое воздействие страстей, власть инстинкта и умственное расстройство, вызванное нервным потрясением». И добавляет: «Душа здесь совершенно отсутствует» [10. С. 389].

В позитивистской эстетике И. Тэна художественная деятельность человека-творца детерминирована не только «средой» и «моментом», но и «ра-

сой». В своей «Философии искусства» (1880) Тэн программно переносит методы и подходы естественных наук на интерпретацию человека, общества, культуры и искусства [11. С. 274, 278–279]. В природе каждого народа он выявляет самый глубинный биопсихический пласт (определяющий исконный характер народа), который сложился в глубокой древности, в период его становления и выживания в определенных природных условиях этот пласт неподвластен историческим и социальным обновлениям: «Любой народ, в свою продолжительную жизнь, переходит много подобных обновлений и все-таки, однако ж, остается самим собой не только в силу преемственности составляющих его поколений, но и с силу устойчивости основного его характера». При анализе природы народа надо за верхними изменчивыми слоями обнаруживать, как «идет вглубь несравненно более могучий кряж, который не одолеть и самим историческим периодам» [11. С. 276]. Создатель культурно-исторической школы приводит в пример разные народы, рассматривая их развитие и изменения от древности к современности (греки, англосаксы, испанцы и др.), и приходит к общему выводу: «...всегда вы найдете у них группу инстинктов и способностей, над которыми бесследно прошли всякие перевороты и разгромы, даже самая цивилизация. Эти способности и эти инстинкты просто уже в крови и передаются вместе с ней...» [11. С. 276–277]. Этот «первичный пласт» присутствует в каждом представителе народа, в том числе в каждом художнике, и, анализируя художественное произведение, необходимо, подобно археологу, проникать в этот слой биопсихической природы автора, что поможет выявить один из важнейших объективных факторов, влияющих на художественное творчество.

Осознав специфику органического уровня существования материи, культура XIX в. вплотную подошла к постижению специфики еще более сложных уровней – социального и психического, мучительно пробиваясь к тайнам человека, непредсказуемого в своих творческих возможностях, и общества, не подвластного законам жесткого биологического детерминизма, присущего миру животных. С середины века все больше актуализируются социальные науки, а в конце столетия переживает бурное развитие психология.

Неизбежные на определенном этапе редуccionизм и позитивистские крайности в художественных интерпретациях человека в большей степени преодолевал реализм. Однако тенденция к научности, проявленная в натурализме наиболее резко, проступала и в творчестве реалистов, особенно в раннем реализме XIX в., переживавшем становление в 30–40-е гг. На использовании новейших достижений научной мысли в литературе настаивал О. Бальзак, которого Золя считал своим учителем. Бальзак, как и многие его современники, усвоил уроки очерковой литературы того времени, прежде всего физиологического очерка (или «физиологии», как его называли). Произведения этого жанра в слегка шутильной манере описывали социальные типы – представителей разных сословий, профессий и пр. подобно изучению типов зоологических у Сент-Илера и Кювье (открытия которых Бальзак высоко ценил) – где обитает, как выглядит, чем питается, как общается и т.д. Социальная типизация выстраивалась по аналогии с типизацией животных, также как социальный детерминизм – по аналогии с детерминизмом природным. Таким подходом автор «Человеческая комедия» объясняет свой замысел: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром». [12. С. 1]. В «Пре-

дисловии» (1841) к этому грандиозному циклу романов Бальзак программно заявляет: «Общество подобно Природе. Ведь общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире» [12. С. 2–3].

Правда, в отличие от натуралистов писатель-реалист все-таки уходит от слишком прямолинейных аналогий биологического и социального, признавая, что человек сложнее, нежели социальный тип, подобный типу животного. Помимо природного и социально-типического, каждый человек несет в себе и уникальное духовное начало. Это понимание воплощается Бальзаком при создании своих персонажей («индивидуализированных типов» и «типизированных индивидуальностей») – при добавлении индивидуализации тип как фигурант среды превращается в уникальный характер, в живой образ. Также и жизнь общества более разнообразна и сложна в своих появлениях, нежели мир природы, и более непредсказуема: «Общественное состояние отмечено случайностями, которых никогда не допускает природа» [12. С. 2–3]. Реализм ставил больший акцент на социальном. Перетекание социального в биологическое, переходя срединную границу, превышая некую меру, увело искусство от реализма к натурализму.

Реализм, хотя и сближала с натурализмом миметическая устремленность, постепенно смог дистанцироваться от последнего. Реалисты стали понимать правду жизни в искусстве не как ее беспристрастную копию или научное исследование, но как эстетическое переосмысление жизненного материала в образе при сохранении общей логики жизни, верности ее объективным законам. Таким образом, высвечивалась специфика искусства. Несмотря на все свои увлечения наукой, Бальзак приходит к выводу, который отчетливо звучит в «Письмах о литературе, театре и искусстве»: «Я не устану повторять, что правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства... Гений художника и состоит в умении выбрать естественные обстоятельства и превратить их в элементы литературной жизни» [13. С. 624]. Способный в большей мере уловить специфику художественного синтеза, реализм оказался и более гибким в понимании природы человека, диалектики природно-биологического и духовного, социокультурного в нем. Поэтому именно классический реализм XIX столетия подарил нам яркие и очень живые образы, которые мы встречаем в романах Диккенса, Теккерея, Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Толстого, Достоевского.

В последние десятилетия века – опять резкий поворот в представлениях о человеке, снова крен в сторону превосходства человека над неразумной природой, но в новой интерпретации, которая уже ведет к проблематике XX столетия, «Философия жизни» развивает тему Сверхчеловека. Широкое распространение получают ницшеанские идеи. Ф. Ницше представляет не только новую концепцию человека, но и довольно ярко его образ («Так говорил Заратустра»). Кристаллизация этой новой концепции сопровождается размыванием духовно-культурного в человеке крайним индивидуализмом, эгоизмом отдельной воли, антигуманизмом. По Ницше, душа современного человека-обывателя, которая смотрит на тело с презрением, пока еще слишком приземлена и несовершенна, сама еще есть «бедность и грязь и жалкое довольство собою». Она еще не доросла до высоты самоутверждения и творчества, индивидуалистической свободы сверхчеловека: «Что такое обезьяна в

отношении человека? Посмешище и мучительный позор, и тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором» [14. С. 13–14]. В русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв. звучат предложенные В. Соловьевым идеи Богочеловека и необходимости движения к Богочеловечеству. Здесь тоже преобладает приоритет духовного и ощущение несовершенства современного человечества, но идеал будущего человека несет в себе иные смыслы – религиозные, нравственные, эстетические.

В эстетствующей декадентской культуре конца XIX в. связь человека с природой видится в его чувственности, в иррациональных глубинах его сущности. Такая интерпретация человека получит развитие в модернистском искусстве следующего, XX столетия.

Эта подвижность в интерпретации отношений природного и культурного в человеке подготавливает более радикальные колебания в современной культуре – от фрейдистских прочтений до звучащих в эпоху информационных технологий размышлений о неактуальности человеческого тела и торжестве искусственного интеллекта. Амплитуда колебаний обретает все больший размах.

Таким образом, в XIX в. проступили ярко выраженные противоположные тенденции в понимании человека и, соответственно, его художественном отражении – акцентирование духовной, творческой ипостаси в человеке (романтизм, «философия жизни») и актуализация в нем биологического, животного начала (реализм, натурализм). Обе тенденции предстали в резкой форме, полярно противоположны и попеременно вытесняли одна другую. Это свидетельствует о напряженных процессах в культуре столетия и стремительной динамике ее развития. Ускорение этой динамики, неустойчивость процессов в культуре, резкие колебания, драматическое столкновение противоположных тенденций – все это позволяет увидеть в XIX в. постепенное созревание будущих кризисов, кардинальных сдвигов и потрясений современности.

Список источников

1. Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1987. Т. 1. 637 с. (Академия наук СССР. Институт философии).
2. Литературные манифесты французских реалистов / под ред. и со вступ. ст. М.К. Клемана. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. 203 с.
3. Новалис (Харденберг Ф.). Фрагменты. СПб. : Владимир Даль, 2014. 319 с.
4. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л. : Худ. литература, 1973. 568 с.
5. Фейербах Л. Сочинения : в 2 т. / Институт философии. М. : Наука, 1995. Т. 1. 502 с. (Памятники философской мысли).
6. Золя Э. Экспериментальный роман / пер. с фр. Н. Немчиновой // Собрание сочинений : в 26 т. М. : Худ. литература, 1960. Т. 24. С. 239–280.
7. Золя Э. «Жермини Ласарте» (Роман гг. Эдмона и Жюля де Гонкур) // Собрание сочинений : в 26 т. М. : Худ. литература, 1960. Т. 24. С. 46–61.
8. Барнашова Е.В. Интермедиаальный ресурс зарубежной литературы XIX века: через описание к иллюзии реальности // Вестник СПГУТД. Серия 2. 2023. № 2. С. 84–89.
9. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы : в 2 т. М. : Худ. литература, 1964. Т. 1. 711 с.
10. Золя Э. Тереза Ракен // Собрание сочинений : в 26 т. М. : Худ. литература, 1960. Т. 1. 616 с.
11. Тэн И. Философия искусства. М. : Республика, 1996. 351 с.
12. Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. М. : Гос. изд-во худ. литературы, 1951. Т. 1. 680 с.
13. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 3: Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / ред.-сост. Л.Я. Рейнгардт. М. : Искусство, 1967. 1006 с.
14. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. М.: Культурная революция, 2007. Т. 4. 432 с.

References

1. Schelling, F. (1987) *Sochineniya v 2-kh tomakh* [Works in 2 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: Mysl'.
2. Kleman, M.K. (ed.) (1935) *Literaturnye manifesty frantsuzskikh realistov* [Literary Manifestos of French Realists]. Leningrad: Izdatel'stvo pisateley v Leningrade.
3. Novalis (Hardenberg, F.) (2014) *Fragmentsy* [Fragments]. St. Petersburg: Vladimir Dal'.
4. Berkovsky, N.Ya. (1973) *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
5. Feuerbach, L. (1995) *Sochineniya. V 2-kh tomakh* [Works. In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Nauka.
6. Zola, E. (1960a) *Sobranie sochineniy v 26 tomakh* [Collected Works in 26 vols]. Vol. 24. Translated from French by N. Nemchinova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 239–280.
7. Zola, E. (1960b) *Sobranie sochineniy v 26 tomakh* [Collected Works in 26 vols]. Vol. 24. Translated from French by N. Nemchinova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 46–61.
8. Barnashova, E.V. (2023) Intermedial'nyy resurs zarubezhnoy literatury XIX veka: cherez opisaniye k illuzii real'nosti [Intermedial Resource of 19th Century Foreign Literature: Through Description to the Illusion of Reality]. *Vestnik SPGUTD. Seriya 2. 2.* pp. 84–89.
9. Goncourt, E. & Zh. (1964) *Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni. Izbrannye stranitsy* [Diary. Notes on Literary Life. Selected Pages]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
10. Zola, E. (1960) *Sobranie sochineniy v 26 tomakh* [Collected Works in 26 vols]. Vol. 24. Translated from French by N. Nemchinova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 381–598.
11. Taine, H. (1996) *Filosofiya iskusstva* [The Philosophy of Art]. Moscow: Respublika.
12. Balzac, O. (1951) *Sobranie sochineniy v 15 tomakh* [Collected Works in 15 vols]. Vol. 1. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
13. Reyngardt, L.Ya. (1967) *Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli* [Monuments of World Aesthetic Thought]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
14. Nietzsche, F. (2007) *Polnoe sobranie v 13 tomakh* [Complete Works in 13 Vols]. Vol. 4. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.

Сведения об авторе:

Барнашова Е.В. – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: bev0203@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Barnashova E.V. – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Museology of the Institute of Arts and Culture of the National Research Tomsk State University. E-mail: bev0203@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.09.2024;
одобрена после рецензирования 21.09.2024; принята к публикации 27.10.2025.
The article was submitted 18.09.2024;
approved after reviewing 21.09.2024; accepted for publication 27.10.2025.*

Научная статья

УДК 908

doi: 10.17223/22220836/60/17

**ПРОФЕССОР БОГОСЛОВИЯ
ДМИТРИЙ НИКАНОРОВИЧ БЕЛИКОВ: ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ
ПРАВОСЛАВНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ТОМСКОЙ ГУБЕРНИИ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX в.)**

Юлия Владимировна Дубро¹, Кристина Александровна Кузоро²

¹ *Томская областная универсальная научная библиотека им. А.С. Пушкина,
Томск, Россия, dubroulia@gmail.com*

² *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, clio-2002@mail.ru*

Аннотация. В статье проанализирован вклад профессора богословия Императорского Томского университета Дмитрия Никаноровича Беликова (1852–1932) в изучение православного культурного наследия Томской губернии. Рассмотрены описания храмов, монастырей, икон, церковной утвари, а также проблемы, связанные с их изучением, которые автор ставит в трудах «Старинные монастыри Томского края», «Томский раскол», «Старинный Свято-Троицкий собор в г. Томске» и др.

Ключевые слова: православное культурное наследие, монастыри, старообрядчество, Томская губерния, краеведение

Для цитирования: Дубро Ю.В., Кузоро К.А. Профессор богословия Дмитрий Никанорович Беликов: вклад в изучение православного культурного наследия Томской губернии (конец XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 175–182. doi: 10.17223/22220836/60/17

Original article

**PROFESSOR OF THEOLOGY DMITRY NIKANOROVICH BELIKOV:
CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE ORTHODOX CULTURAL
HERITAGE OF TOMSK PROVINCE (LATE 19TH – EARLY
20TH CENTURIES)**

Yulia V. Dubro¹, Kristina A. Kuzoro²

¹ *Tomsk Regional Universal Scientific Library named after A. S. Pushkin,
Tomsk, Russian Federation, dubroulia@gmail.com*

² *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
clio-2002@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the contribution of Dmitry Nikanorovich Belikov (1852–1932), professor of theology at the Imperial Tomsk University, to the study of the Orthodox cultural heritage of the Tomsk province. D.N. Belikov was an emeritus professor of theology at the Imperial Tomsk University, a clergyman, public figure, and scholar. After graduating from the Kazan Theological Academy, he was appointed professor of theology at the Imperial Tomsk University. Simultaneously with his appointment as professor of theology, D.N. Belikov became rector of the Grado-Tomsk University Church of the Kazan Icon of the Mother of God. For several years, D.N. Belikov was in charge of the Archaeological and Ethnographic Museum. His work with the museum archives led the scholar to local history

research. Drawing on documents from the archives of the Tomsk Theological Consistory and data from the census books of the Bogoroditse-Alekseevsky Monastery in Tomsk and the Nativity of Christ Monastery in Kuznetsk, D.N. Belikov began researching the process of Siberian development in the 17th–18th centuries, which interested him. Thanks to the work of D.N. Belikov's work gives us a glimpse of the appearance of monasteries and churches, as well as the layout of monastery buildings, the plans of which he used – “drawings of monastery buildings”. Information can also be found on the process of preparing the iconostasis and painting the walls. The study lists the icons in the Bogoroditse-Alekseevsky Monastery and describes the iconostasis and church furnishings. The study also provides a list of icons and their detailed descriptions. One significant detail, absent from 18th- and 19th-century works, should be noted: the author's respect for Old Believer culture. The Old Believers remained dissenting voices for the historian, yet he respected and valued the cultural heritage they preserved.

By bringing previously unstudied materials into scholarly circulation, he made an invaluable contribution to the study of Siberian history, and especially to the study of Siberian Old Believers and their Orthodox cultural heritage.

Keywords: Orthodox cultural heritage, monasteries, Old Believers, Tomsk province, local history

For citation: Dubro, Yu.V. & Kuzoro, K.A. (2025) Professor of theology Dmitry Nikanorovich Belikov: contribution to the study of the orthodox cultural heritage of Tomsk province (late 19th – early 20th centuries). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 175–182. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/17

Дмитрий Никанорович Беликов (1852–1932) – заслуженный профессор богословия Императорского Томского университета, священнослужитель, общественный деятель, ученый [1–3]. Родился 19 (31) октября 1852 г. в Симбирской губернии в семье священника. После окончания Симбирской семинарии в 1874 г. Дмитрий Беликов поступает в Казанскую духовную академию. Время обучения Д.Н. Беликова в семинарии и академии совпало с либеральными реформами императора Александра II в сфере духовного образования. Духовные школы второй половины XIX – начала XX в. воспитали ряд талантливейших богословов, ученых, философов, оставивших заметный след в жизни России. Особенно значимым для развития богословской науки стал Академический устав 1869 г., в составлении которого принимали участие ведущие представители богословской науки: митрополит Макарий (Булгаков), протоиерей И.В. Васильев, ректор Петербургской академии протоиерей И.П. Янышев.

Если ранее задача академий состояла в подготовке лиц духовного звания к занятию высших церковных должностей и преподаванию в семинариях, то новый устав предписывал академиям «давать высшее образование для просвещенного служения церкви и заботиться о подготовке преподавателей для духовных учебных заведений» [4. С. 460]. Особенно серьезное внимание уделялось первому из этих требований, которое предполагало собой дальнейшее совершенствование богословской науки. Годы, проведенные в академии, стали значительным этапом в жизни Д.Н. Беликова, оказавшим непосредственное влияние на формирование его как историка.

Д.Н. Беликов обучался на церковно-историческом отделении, в состав которого входили следующие кафедры: русской церковной истории, истории обличения русского раскола, русской гражданской истории, библейской истории Ветхого и Нового Завета, общей церковной истории, общей гражданской истории новой, общей гражданской истории (древней). Д.Н. Беликов

сдавал магистерские испытания в 1878 г. и по их результатам получил степень кандидата богословия с правом при искании степени магистра не держать нового устного испытания. По решению Совета академии выпускник был зачислен кандидатом на замещение вакантной кафедры общей гражданской истории (древней). 22 ноября 1878 г. состоялась публичная защита его кандидатского сочинения на тему «Спартанская реформа при царях Агисе III и Клеомене III», напечатанного позднее на страницах «Православного собеседника». После защиты кандидатского сочинения Д.Н. Беликов был допущен к чтению лекций в звании приват-доцента. В 1882 г. его рукоположили в священный сан.

В 1887 г. Д.Н. Беликов представил магистерскую диссертацию «Христианство у готов», в которой им рассматривалась история готов со времени их переселения к Черному морю и Дунаю (VII в. до н. э.); их взаимоотношения с Римской империей и как следствие – возникновение среди готов христианства. После защиты диссертации он был утвержден Синодом в степени магистра богословия. Спустя два года Совет академии назначил Д.Н. Беликова профессором богословия недавно открывшегося Императорского Томского университета. Весной 1890 г. Д.Н. Беликов вместе с семьей переезжает в Томск.

Богословие являлось обязательным предметом для студентов православного вероисповедания медицинского и юридического факультетов. Количество отведенных на богословие часов было не меньше, чем на профилирующие дисциплины, лекции читались три раза в неделю по одному часу. На занятиях Д.Н. Беликов освещал «общее учение о религии, ее существе и происхождении с обзорением сюда относящихся философских и научных теорий, учение об откровенных религиях Ветхого и Нового Завета с изложением главнейших христианских догматов» [5. С. 1]. Также изучалась история религиозных воззрений Китая, Индии, Древней Греции, Древнего Рима.

Кроме занятий в университете Д.Н. Беликов на общественных началах выступал с публичными лекциями на богословские, исторические, краеведческие темы на общеобразовательных вечерних курсах, собиравших большое количество слушателей.

Одновременно со вступлением в должность профессора богословия, Д.Н. Беликов стал настоятелем Градо-Томской университетской церкви во имя Казанской иконы Божьей Матери. Во время работы в университете он регулярно вел богослужения, организовал при церкви хор. В мае 1895 г. он был возведен в сан протоиерея.

Несколько лет Д.Н. Беликов заведовал Археологическим и этнографическим музеем. Музей был основан попечителем Западно-Сибирского учебного округа и строителем Сибирского университета профессором В.М. Флоринским. Музейные собрания по археологии, этнографии, истории, нумизматике, бонистике, фалеристике, разделам изобразительных искусств и документальных источников на первом этапе и вплоть до начала 1920-х гг. формировались из частных пожертвований, а также из коллекций расформированных музеев Сибири и отдельных приобретений университета.

Работа с музейными архивами подвела ученого к краеведческим исследованиям. Опираясь на документы из архива Томской духовной консистории и данные переписных книг Богородице-Алексеевского монастыря в Томске и

Христорождественского монастыря в Кузнецке, Д.Н. Беликов приступил к исследованию заинтересовавшего его процесса освоения Сибири в XVII–XVIII вв.

В 1898 г. была издана его работа под названием «Первые русские крестьяне-населенники Томского края и разные особенности в условиях их жизни и быта» [6]. В данной работе историк рассматривает процесс колонизации Сибири, социальный состав потока переселенцев, описывает их повседневную жизнь. Следует отметить, что в исследовании автор проявляет заметный интерес к появлению в Томском крае староверов и мерам церкви и правительства по борьбе с ними. Впоследствии эта тема будет изучена им подробнее.

Используя архивные материалы, хранившиеся в разных городах Сибири и никем до него не разрабатывавшиеся, Д.Н. Беликов приступил к исследованию старообрядчества в Сибири. Его первая работа на эту тему – очерк «Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным)» [7], напечатанный впервые в 1895 г. на страницах «Известий Томского Императорского университета». Основным источником для этого исследования послужила серия уголовных дел, состоявших в производстве Томского губернского суда с 1878 по 1882 г. Логическим продолжением очерка стала докторская диссертация ученого «Томский раскол: исторический очерк от 1835 по 1880-е годы» (1900–1901) [8].

В ноябре 1902 г. Д.Н. Беликов защитил диссертацию в Казанской духовной академии и был утвержден Синодом в степени доктора церковной истории. Тогда же вышли следующие его работы: «Старинные монастыри Томского края» (1898) [9] и «Старинный Свято-Троицкий собор в г. Томске» (1900) [10]. В 1905 г. выходит третье исследование Д.Н. Беликова, посвященное сибирскому старообрядчеству, – «Старинный раскол в пределах Томского края» [11].

Создавая свои труды, Дмитрий Никанорович Беликов использовал дела, хранившиеся в архивах Томского губернского правления и Томской духовной консистории. Также автор привлекал материалы архива канцелярии Кольвано-Воскресенского горного начальства, собрание постановлений по части раскола, отчеты противораскольнического братства Св. Димитрия Ростовского, приходские отчеты священников, записки Императорского Русского географического общества, материалы первого миссионерского съезда (1887 г.), епархиальные газеты. Исходя даже только из этого перечня, мы видим, насколько серьезна была работа, проделанная историком с архивными материалами. Д.Н. Беликов не допускает в свое исследование каких-либо фальсифицированных источников, что неоднократно имело место в произведениях о расколе, написанных его предшественниками.

В предисловии к исследованию «Старинные монастыри Томского края» Д.Н. Беликов отмечает трудности, с которыми исследователи сталкиваются при работе с монастырскими архивами: «монастырские архивные документы, никогда и никем не описанные, завязаны в связки без системы ни по отношению к хронологии, ни к их предметному содержанию. Случалось, что одно и то же дело своими отдельными частями было раскидано по разным связкам. Многие документы из монастырского архива отсутствуют, поэтому информация не полная» [9. С. 3].

Благодаря работе Д.Н. Беликова мы можем представить облик монастырей и храмов, расположение монастырских построек, к планам которых он обращался, – они назывались «чертежи монастырских зданий». Можно найти информацию и о процессе подготовки иконостаса, росписи стен. В качестве примера приведем описание Богородице-Алексеевского монастыря от 1721 г.: «Монастырь был обнесен тогда длинной деревянной оградой, внутри которой, кроме храма, были расположены настоятельская келья, кельи братские, довольно поместительная больница с покоем для больных и самых престарелых монахов (от 75 до 88 лет), и большая же келарня с пристройкою для жительства бельцов – вкладчиков, повара и хлебников. За оградой находился „дворец“ для жительства рабочих и специальные постройки для помещения скота» [9. С. 49].

На страницах исследования перечислены находящиеся в Богородице-Алексеевском монастыре иконы, сделаны описания иконостаса и церковной утвари. В исследовании приводится подробное описание икон: «Св. Троицы (мерю аршин с вершком в длину) в серебряном окладе с позолоченными венцами... Казанской Божией Матери (7 вершков) в серебряном окладе. Под венцом была убрана мелким жемчугом. ...Божией Матери «Неопалимая Купина» с венцом серебряным чеканным золоченым. Риза шита золотом, – под венцом убрана жемчугом мелким, между которым малые зеленые камешки» [9. С. 50–52].

В предисловии к «Томскому расколу» Д.Н. Беликов обозначил, что его произведение имеет исключительно научные цели. В описании автором проделанной им работы мы отчетливо видим труд историка-позитивиста, различия между духовным и светским историком стираются: «Кто занимался в архивах с научными целями и притом там, где нет архивной комиссии, тот поймет, какую массу усилий нам довелось употребить на дело собирания материала, раскиданного в многочисленных и полновесных самыми разнообразными бумагами, связках и систематического распределения добытых отсюда сырых фактов» [8. Кн. 16. С. 16].

Появление и распространение старообрядчества в Сибири историк связывал с географическими, топографическими, культурными факторами. В качестве основной причины его быстрого распространения он выделяет отсутствие должного внимания со стороны православного духовенства. Это невнимание, помноженное на малограмотность сибирского населения, неизбежно влекло за собой интерес к некой «народной» вере – старообрядчеству и сектантству. Открытое признание вины самого духовенства было очень важным шагом, сделанным церковной исторической наукой начала XX в.: в произведениях историков предшествующих столетий ничего подобного мы не видим.

Д.Н. Беликов наполняет «Томский раскол» множеством конкретных фактов: перечислением городов, деревень, фамилий, цифр. К примеру, об обыске в одном из скитов Каинского округа автор пишет: «Книг и рукописей было найдено в кожаном переплете 1, в деревянных крышках 3, маленьких книг в худых переплетах 15 экземпляров... всех больших и малых икон и крестов в молельной нашлось 79» [8. Кн. 16. С. 17]. Но благодаря этим казалось бы совершенно излишним перечислениям становится возможным заметить одну значимую деталь – уважение автора к старообрядческой культуре.

Д.Н. Беликов неоднократно приводит списки изъятых книг и икон, пишет о благоустройстве молелен и часовен, отмечает грамотность и начитанность староверов. Старообрядцы оставались для историка инакомыслящими, но, несмотря на это, он уважал и ценил сохраненное ими культурное наследие.

Д.Н. Беликов в очерке «Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным)» и затем в «Томском расколе» отходит от комплексного обвинения староверов, полностью сосредоточиваясь на их социальной практике. Причем здесь Д.Н. Беликова волнуют лишь асоциальные поступки, примеры которых он приводит в своих произведениях: убийства, общественные беспорядки, надругательства над святынями, неуважительное отношение к духовенству, массовые самосожжения староверов. Д.Н. Беликов в своих произведениях демонстрировал модель нового отношения священника к старообрядчеству. Действия как светской, так и духовной власти не должны быть чрезмерно строгими, поскольку излишняя жестокость может спровоцировать агрессию со стороны староверов.

В 1914 г. за свои научные труды исследователь был удостоен премии им. А.М. Сибирякова, ежегодно присуждавшейся Императорским Томским университетом «за лучшее историческое оригинальное сочинение о Сибири» [12]. После открытия Томского технологического института Д.Н. Беликов возглавил там по совместительству кафедру богословия. В 1904 г. по выслуге лет он был утвержден в звании заслуженного профессора и выведен из штата университета с сохранением звания. В университете он проработал до конца 1907 г.

Скончался Дмитрий Никанорович Беликов 10 августа 1932 г. от паралича сердца. Похоронен в Томске на Южном кладбище. Дмитрий Никанорович Беликов прожил долгую жизнь, на протяжении которой ему удавалось успешно совмещать научную, преподавательскую и общественную деятельность. Вовлекая в научный оборот никем не изучавшиеся ранее материалы, он внес неоценимый вклад в исследование истории Сибири, и особенно в исследование сибирского старообрядчества и православного культурного наследия.

Список источников

1. *Дмитриенко Н.М.* Беликов Дмитрий Никанорович // Энциклопедия Томской области. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. Т. 1. С. 61–62.
2. *Кузоро К.А.* Исследователь томского старообрядчества профессор Д.Н. Беликов : новые материалы к биографии // Старообрядчество : история, культура, современность : в 2 т. М. : Музей истории и культуры старообрядчества, 2005. Т. 1. С. 173–178.
3. *Луков Е.В.* Беликов Дмитрий Никанорович // Профессора Томского университета. Биографический словарь. Вып. 1. 1888–1917 / отв. ред. С.Ф. Фоминых. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. С. 34–37.
4. *Смолич И.К.* История русской церкви 1700–1917. М. : Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. 799 с.
5. *Обозрение преподавания в Императорском Томском университете за 1895–1896 гг.* Томск : Типо-лит. В.В. Михайлова и П.И. Макушина, 1897. 31 с.
6. *Беликов Д.Н.* Первые русские крестьяне-населенники Томского края и разные особенности в условиях их жизни и быта : (общий очерк за XVII и XVIII столетия) : с приложением списка населенных мест Колыванской области за 1782 г. Томск : Типо-литография М.Н. Кононова и И.Ф. Скулимовского, 1898. 138 с.
7. *Беликов Д.Н.* Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным) // Известия Томского Императорского университета. Томск, 1895. Кн. 7. С. 1–39.

8. *Беликов Д.Н.* Томский раскол : исторический очерк от 1835 по 1880-е годы // Известия Томского Императорского университета. Томск, 1900–1901. Кн. 16. С. 1–48 ; Кн. 18. С. 49–248.
9. *Беликов Д.Н.* Старинные монастыри Томского края. Томск : Пар. типо-лит. П.И. Макушина, 1898. 40 с.
10. *Беликов Д.Н.* Старинный Свято-Троицкий собор в г. Томске. Томск : Тип. К.А. Орлова, 1900. 30 с.
11. *Беликов Д.Н.* Старинный раскол в пределах Томского края. Томск : Паровая тип. Н.И. Орловой, 1905. 67 с.
12. *Александр Михайлович Сибиряков.* URL: <https://museum.tsu.ru/content/aleksandr-mihaylovich-sibiryakov> (дата обращения: 07.10.2025).

References

1. Dmitrienko, N.M. (2008) Belikov Dmitriy Nikanorovich. In: Mayer, G.V. (ed.) *Entsiklopediya Tomskoy oblasti* [Encyclopedia of Tomsk Region]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 61–62.
2. Kuzoro, K.A. (2005) Issledovatel' tomskogo staroobryadchestva professor D.N. Belikov: novye materialy k biografii [Researcher of Tomsk Old Believers Professor D.N. Belikov: New Materials for the Biography]. In: Shirokalov, G.S. (ed.) *Staroobryadchestvo: istoriya, kul'tura, sovremennost'* [Old Believers: History, Culture, Modernity]. Vol. 1. Moscow: Muzei istorii i kul'tury staroobryadchestva, pp. 173–178.
3. Lukov, E.V. (1996) Belikov Dmitriy Nikanorovich. In: Fominykh, S.F. (ed.) *Professora Tomskogo universiteta. Biograficheskiy slovar'* [Professors of Tomsk University. Biographical Dictionary]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 34–37.
4. Smolich, I.K. (1996) *Istoriya russkoy tserkvi 1700–1917* [History of the Russian Church 1700–1917]. Moscow: The Valaam Monastery of the Transfiguration of the Savior.
5. Anon. (1897) *Obozrenie prepodavaniya v Imperatorskom Tomskom universitete za 1895–1896 gg.* [Overview of Teaching at the Imperial Tomsk University for 1895–1896]. Tomsk: V.V. Mikhailov & P.I. Makushin.
6. Belikov, D.N. (1898) *Pervye russkie krest'yane-nasel'niki Tomskogo kraya i raznye osobennosti v usloviyakh ikh zhizni i byta: (obshchiy ocherk za XVII i XVIII stoletiya): s prilozheniem spiska naselennykh mest Kolymskoy oblasti za 1782 g.* [The first Russian peasant settlers of the Tomsk Region and various features of their living conditions and way of life: (A general sketch for the 17th and 18th centuries): with an appendix of a list of populated places of the Kolyma Region for 1782]. Tomsk: M.N. Kononov & I.F. Skulimovskiy.
71. Belikov, D.N. (1895) *Staroobryadcheskiy raskol v Tomskoy gubernii (po sudebnym dannym)* [The Old Believer Schism in Tomsk Province (Based on Judicial Data)]. *Izvestiya Tomskogo Imperatorskogo universiteta.* 7. pp. 1–39.
8. Belikov, D.N. (1900–1901) *Tomskiy raskol: istoricheskiy ocherk ot 1835 po 1880-e gody* [The Tomsk Schism: A Historical Sketch from 1835 to the 1880s]. *Izvestiya Tomskogo Imperatorskogo universiteta.* 16. pp. 1–48; 18. pp. 49–248.
9. Belikov, D.N. (1898) *Starinnye monastyri Tomskogo kraya* [Ancient Monasteries of the Tomsk Region]. Tomsk: P.I. Makushin.
10. Belikov, D.N. (1900) *Starinnyy Svyato-Troitskiy sobor v g. Tomске* [The Ancient Holy Trinity Cathedral in the City of Tomsk]. Tomsk: K.A. Orlov.
11. Belikov, D.N. (1905) *Starinnyy raskol v predelakh Tomskogo kraya* [The Ancient Schism within the Tomsk Region]. Tomsk: N.I. Orlova.
12. Museum.tsu.ru. (n.d.) *Aleksandr Mikhailovich Sibiryakov.* [Online] Available from: <https://museum.tsu.ru/content/aleksandr-mihaylovich-sibiryakov> (Accessed: 7th October 2025).

Сведения об авторах:

Дубро Ю.В. – зав. Томским региональным центром Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина, Томская областная универсальная научная библиотека им. А.С. Пушкина (Томск, Россия). E-mail: dubroutia@gmail.com

Кузоро К.А. – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии и музеологии института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: clio-2002@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Dubro Yu.V. – Tomsk Regional Universal Scientific Library named after A. S. Pushkin (Tomsk, Russian Federation). E-mail: dubroulia@gmail.com

Kuzoro K.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: clio-2002@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.10.2025;
одобрена после рецензирования 16.10.2025; принята к публикации 30.10.2025.*

*The article was submitted 10.10.2025;
approved after reviewing 16.10.2025; accepted for publication 30.10.2025.*

Научная статья

УДК 009+94(47)

doi: 10.17223/22220836/60/18

ХРИСТИАНСКИЙ КНИЖНИК ИЛИ СКОМОРОХ? К ВОПРОСУ О СОЦИАЛЬНОМ СТАТУСЕ АВТОРА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Михаил Николаевич Козлов

Севастопольский государственный университет, Севастополь, Россия, kmn_75@mail.ru

Аннотация. На основе анализа текста поэмы «Слово о полку Игореве», описаний похода князя Игоря Святославича 1185 г. из Лаврентьевской, Ипатьевской, Воскресенской и Новгородской первой летописей, отрывков из нескольких поучений против язычества второй половины XII в., а также надписи-граффити с упоминанием певца Бояна на стене Софийского собора в Киеве представлена оригинальная гипотеза социального положения автора «Слова о полку Игореве» в древнерусском обществе второй половины XII в. Было сделано предположение о том, что он был скоморохом-поэтом, исповедующим христианство, но при этом активно использующим в своих трудах языческие сюжеты.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», христианские книжники, скоморохи-поэты, вещий Боян, гусляр Садко

Благодарности: исследование выполнено в рамках Государственного задания Института истории и археологии Византии и Причерноморья Севастопольского государственного университета «Комплексное историко-археологическое изучение Византии и Причерноморья в период поздней Античности и Средние века» (FEFM-2025-0002).

Для цитирования: Козлов М.Н. Христианский книжник или скоморох? К вопросу о социальном статусе автора «Слова о полку Игореве» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 183–196. doi: 10.17223/22220836/60/18

Original article

CHRISTIAN SCRIBE OR BUFFOON? TO THE QUESTION OF THE SOCIAL STATUS OF THE AUTHOR OF “THE TALE OF IGOR’S CAMPAIGN”

Mikhail N. Kozlov

Sevastopol State University, Sevastopol, Russian Federation, kmn_75@mail.ru

Abstract. The problem of the authorship of the ancient Russian poem “The Tale of Igor’s Campaign” has been the subject of debate in the scientific community for several centuries. Despite the great interest of researchers in this topic, at present not only has the identity of the author of “The Tale” not been reliably established, but there is also no single consolidated opinion about what social group he belonged to.

In the course of the study, special methods of cognition were used (historical-analytical and problem-chronological). The materials that form the basis of the study were studied and analyzed taking into account the chronology of events, the need to obtain historical information from the studied scientific sources. When comparing various theoretical views on the analyzed problems, the method of comparative-retrospective analysis was used.

The study presents a historiographical and source study analysis of the problem. The author has consistently refuted the hypotheses that the author of The Tale of Igor's Campaign was an ancient Russian Orthodox clergyman (the scribe Timofey, hegumen Moses, etc.), one of the warriors who escaped with Prince Igor Svyatoslavich from captivity (the Polovtsian Ivlar, a certain son of the thousand-man Raguil Dobrynich, or Raguil Dobrynich himself, a certain philologist-falsifier of the second half of the 18th century. Based on the analysis of the text of the poem The Tale of Igor's Campaign, descriptions of the campaign of Prince Igor Svyatoslavich in 1185 from the Laurentian, Ipatiev, Voskresensk and Novgorod Fourth Chronicles, excerpts from several teachings against paganism of the second half of the 12th century, as well as graffiti mentioning the singer Boyan on the wall of St. Sophia Cathedral in Kyiv, an original hypothesis about the social status of the author of the poem in the Old Russian society of the second half of the 12th century.

As a result of the study, it was concluded that at present it is not possible to establish the identity of the author of "The Tale of Igor's Campaign", but it can be assumed that he was a buffoon poet who professed Christianity, but at the same time actively used pagan themes in his works.

Keywords: "The Tale of Igor's Campaign", Christian scribes, buffoons-poets, Prophetic Boyan, gusler Sadko

Acknowledgments: The study was carried out within the framework of the State assignment of the Institute of History and Archaeology of Byzantium and the Black Sea Region of Sevastopol State University "Comprehensive historical and archaeological study of Byzantium and the Black Sea Region in the period of late Antiquity and the Middle Ages" (FEFM-2025-0002).

For citation: Kozlov, M.N. (2025) Christian scribe or buffoon? To the question of the social status of the author of "The Tale of Igor's Campaign". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 183–196. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/18

Введение

«Слово о полку Игореве» – один из основополагающих памятников древнерусской культуры. Оно оказывает огромное влияние на развитие отечественной поэзии, литературы и гуманитарной науки в России. Всестороннее исследование «Слова о полку Игореве» поможет ученым уточнить многие детали древнерусской культуры и мировоззрения наших предков второй половины XII в. Вместе с тем для того чтобы досконально изучить данный памятник древнерусской поэзии, необходимо определить по меньшей мере социальное положение его автора в тогдашнем древнерусском обществе. Выявление социальной прослойки, к которой принадлежал автор «Слова о полку Игореве», может помочь отечественным исследователям разрешить многие загадки и противоречия, которыми так богата древнерусская поэма.

Все многочисленные гипотезы о социальном статусе автора «Слова о полку Игореве» в отечественной гуманитарной науке можно условно разделить на четыре большие группы. Представители первой из них считают, что автором «Слова о полку Игореве» был один из древнерусских православных священнослужителей (книжник Тимофей, игумен Моисей и т.п.) [1. С. 76; 2. С. 360–365].

По мнению других исследователей, появлению «Слова» на свет мы обязаны одному из воинов, бежавшему с князем Игорем Святославичем из плена. В частности, выдвигаются версии о том, что это был половец Ивлар, некий сын тысяцкого Рагуила Добрынича, или сам Рагуил Добрынич [3. С. 83; 4; 5. С. 7].

Сторонники третьей теории считают, что «Слово о полку Игореве» создал некий филолог-фальсификатор во второй половине XVIII в. [6. С. 12–13].

И, наконец, по мнению четвертой группы исследователей, авторство вышеуказанного древнерусского эпоса установить на данный момент не представляется возможным. Дошедшие до нашего времени письменные источники позволяют определить лишь самые характерные черты его личности и особенности творчества [7. С. 33; 8. С. 30].

Таким образом, на данный момент в отечественной гуманитарной науке не существует единого консолидированного мнения не только о том, кто был автором «Слова о полку Игореве», но и к какой социальной группе он принадлежал. Выдвижение и обоснование гипотезы о социальном статусе автора «Слова о полку Игореве» в древнерусском обществе – основная цель данной статьи.

Результаты исследования

Под социальным статусом человека в Древней Руси автор понимает его место или положение, занимаемое им как представителем одной из социальных групп древнерусского общества, которое характеризуется набором его прав, обязанностей, религиозных взглядов и взаимоотношений с другими членами общества [9].

В процессе исследования применялись специальные методы познания (историко-аналитический и проблемно-хронологический). Материалы, которые составляют основу исследования, изучены и подвергнуты анализу с учетом хронологии событий, необходимости получения исторической информации из прорабатываемых научных источников. При сопоставлении различных теоретических взглядов по анализируемым проблемам использован метод сравнительного и ретроспективного анализа.

Основой источниковедческой базы исследования стали собственно текст «Слова о полку Игореве», описания похода князя Игоря Святославича на половцев в 1185 г. из Лаврентьевской, Ипатьевской, Воскресенской и Новгородской четвертой летописей, отрывки из нескольких поучений против язычества второй половины XII в., а также текст надписи-граффити с упоминанием певца Бояна на стене Софийского собора в Киеве.

Сторонники гипотезы о том, что автором «Слова о полку Игореве» был один из древнерусских православных священнослужителей, аргументируют свои выводы тем, что анонимный поэт был грамотным человеком, хорошо знающим отечественную историю, а также указывают на стилистические совпадения текста «Слова о полку Игореве» с текстом некоторых церковных трудов конца XII в. [1. С. 76; 2. С. 360–365].

При этом они игнорируют тот факт, что вышеуказанное поэтическое произведение буквально пронизано языческим духом. Древнерусские книжники второй половины XII в., отчаянно боровшиеся с пережитками восточнославянского язычества, никак не могли назвать своих соотечественников «Дажьбожими внуками». Еще Н.И. Карамзин в начале XIX в. высказывался против гипотезы о церковном происхождении «Слова о полку Игореве», поскольку, по его мнению, ни один церковнослужитель не мог упоминать в своем труде языческих богов [10. С. 215].

Кроме того, дошедшие до нашего времени берестяные грамоты свидетельствуют о том, что в XII в. в Древней Руси не существовало монополии на грамотность со стороны служителей православной церкви. Грамотные люди встречались среди воинов-дружинников, купцов, ремесленников и даже представителей крестьянства.

Нет никаких оснований считать автора «Слова» непосредственным участником похода 1185 г. Из текста поэмы мы узнаем о том, что вернуться на родину посчастливилось лишь самому Игорю Святославичу в сопровождении половца Ивлара. Едва ли кочевник мог быть большим знатоком древнерусской истории и восточнославянской мифологии. Что же касается других участников похода, то все дошедшие до нашего времени письменные источники единодушно сообщают об их незавидной доле. Лаврентьевская летопись, например, описывает судьбу воинов, принявших участие в походе следующим образом: «И побъени быша наши, гнъвомъ Божьимъ, князи вси изымани быша, а боляре и велможа и вся дружина избита, а другая изымана и та язвена; и възвратишася съ побъдою великою половци, а о нашихъ не бысть кто и вьсть» [11. С. 168].

Схожие данные можно найти и в Новгородской четвертой летописи: «И поиде Игорь Святославичъ, съ двѣма сынома и съ братаничи, за Донъ, а не въдуще Божиа строения; и тамо побъдиша ихъ безъ вьсти, нъкий гость принесе вьсть въ Русь» [12. С. 17].

В Воскресенской летописи почти дословно дублируется текст Лаврентьевской, а также содержится рассказ о некоем таинственном торговом госте, которому половцы, якобы, поручили приехать в Русь и рассказать о несчастной судьбе воинства князя Игоря [13. С. 99].

Единственным источником, в котором сообщается о спасении небольшого количества русских воинов, является Ипатьевская летопись. Так, согласно данному источнику, «пошахуть Русь съ 15 мужь утекши» [14. С. 132].

Таким образом, можно утверждать, что из нескольких тысяч воинов князя Игоря Святославича и его союзников спастись удалось всего нескольким людям. Теоретически среди них мог оказаться и поэт, составивший «Слово», но данная версия маловероятна.

Д.С. Лихачев обратил внимание исследователей на тот факт, что текст «Слова» перекликается с рассказом о походе в степь 1185 г. из Ипатьевской летописи, и пришел к выводу о том, что в обоих случаях авторы опирались на один и тот же источник [15. С. 125].

В таком случае один из выживших после похода 1185 г. воинов стал не автором «Слова», а основным источником информации как для написания «Слова о полку Игореве», так и составления летописного рассказа о походе князя Игоря Святославича в половецкую степь из Ипатьевской летописи.

Гипотеза И.А. Новикова о том, что автором «Слова о полку Игореве» был некий «сын тысяцкого Рагуила Добрынича» или даже сам тысяцкий, маловероятна. Судьба свиты Игоря Святославича вообще неясна. В «Слове», как и в Ипатьевской летописи, сообщается лишь о том, что некий «конюший» и «сын тысяцкого» советовали князю бежать. О том, что они бежали вместе с князем, нигде не сообщается. Участие же тысяцкого Рагуила Добрынича в данных событиях вообще невозможно. Так, согласно Новгородской первой

летописи в 1132 г., он был уже назначен новгородским вечем посадником в Ладоге: «В лето 6640 бысть встань велика въ людехъ и придоша Пльсковици и Ладожане Новугороду; и выгониша князя Всеволода изъ города; и паки съдумавъше въспятиша и, Устьяхъ, а Мирославу даша посадыцяти въ Пльсковъ, а Рагуилови въ городъ [16. С. 6].

Должность посадника крупной крепости, защищавшей Новгород с севера, могли предложить лишь опытному воину. Таким образом, Рагуилу Добрыничу в 1132 г. не могло быть меньше 20 лет. Это означает, что на момент похода Игоря Святославича в половецкую степь ему должно было быть более 70 лет! В таком возрасте в воинском походе он принять участие никак не мог.

Таким образом, никаких оснований для принятия гипотезы о том, что автором «Слова о полку Игореве» был один из участников похода князя Игоря Святославича на половцев в 1185 г., на данный момент нет.

Довольно авторитетным в наше время представляется также предположение о том, что «Слово о полку Игореве» – это фальсификация, созданная в XVIII в. [6. С. 12–23].

В данном случае, по нашему мнению, необходимо учитывать результаты текстологических экспертиз поэмы «Слово о полку Игореве», которые провели ведущие отечественные литературоведы и филологи.

Так, Г.Ю. Филипповский в своих трудах, посвященных сравнительному анализу текстов «Слово о полку Игореве» со средневековыми поэтическими произведениями других народов, пришел к выводу о том, что русская поэма – это оригинальный памятник древнерусской литературы с многочисленными отсылками к мировому культурному наследию [17, 18].

Схожей точки зрения придерживается Л.В. Соколова, посвятившая ряд своих трудов исследованию структуры и композиции «Слова о полку Игореве». По мнению исследовательницы, данное поэтическое произведение – это не поздняя подделка и не компиляция, а художественное произведение XI–XIII вв., написанное одним автором и одновременно. Все составные части поэмы, по ее мнению, органичны, подчинены одному художественному заданию и занимают строго определенное место в композиции памятника [19. С. 208; 20].

Аналізу языка поэмы были посвящены труды многих отечественных исследователей начиная с XIX в. и вплоть до наших дней. Все они пришли к выводу о том, что поэма была написана в Древней Руси домонгольской эпохи [21. С. 3; 22]. Подытожил исследования А.А. Железняк, по мнению которого, создать фальсификацию такого уровня как «Слово о полку Игореве» в XVIII или даже в XIX вв., было невозможно [23]. Таким образом, предположение А.А. Зимина о фальсификации «Слова» неким филологом в XVIII в. также не нашло подтверждения.

В целом можно согласиться с теми учеными, по мнению которых, автор «Слова о полку Игореве» никак не обозначил себя в своей поэме, и идентифицировать его в настоящее время не представляется возможным. Как верно заметил А.О. Амелькин, в эпоху существования новгород-северского князя Игоря Святославича существовали несколько миллионов русичей, из которых по именам мы знаем лишь единицы, и поэтому установить доподлинно автора «Слова о полку Игореве» мы никак не можем [8. С. 30].

В дошедших до нашего времени письменных источниках мы не находим никаких данных по биографии автора «Слова о полку Игореве», информации о его родственных связях и даже возрасте на момент похода князя Игоря на половцев. Гипотеза А.О. Амелькина о том, что автор «Слова» во время похода князя Игоря Святославича в степь был пожилым человеком, поскольку назвал князя Ростислава «юношей», оказалась безосновательной [8. С. 38]. Единственным князем (вернее, княжичем) по имени Ростислав в то время был Ростислав Игоревич – младший сын князя Игоря. Дата его рождения неизвестна, однако, учитывая тот факт, что его старший брат Святослав родился в 1176 г., на момент похода он был еще ребенком. Поэтому назвать его «юношей» мог любой взрослый человек.

Не находит никакого подтверждения и гипотеза советских ученых В.Г. Федорова и Б.А. Рыбакова о том, что автор хвалебной песни в честь Игоря Святославича был представителем дружинного сословия или даже боярином. По мнению данных исследователей, на это указывает отсутствие подобострастия и критика княжеских действий, широкая образованность и начитанность, прекрасное знание взаимных отношений всех княжеских домов во всех уголках Руси, тонкое знание военного дела, навыки соколиной охоты, а также привычка давать князьям мудрые советы [24. С. 151–159; 25. С. 398].

Восхваления князя-неудачника проходят красной нитью через все произведение и указывают скорее на присутствие у автора произведения подобострастия к княжеской власти, чем на его отсутствие. Никакого тонкого знания военного дела или навыков соколиной охоты в тексте также не просматривается. Фразы вроде: «Тогда пущашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй, которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше» или: «Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти, а князю – славы», на которые обычно ссылаются исследователи, это обычные для того времени литературные клише, легко находящие аналогии в былинном эпосе.

Аргумент же Е.В. Гладышева о том, что автор «Слова» принадлежал к дружинному сословию, поскольку знает, что множество коней на водопое возмутят «реки и озера», что «потоки и болота» высохнут от перехода через них многочисленного войска [26. С. 90], вообще представляется неудачным. Ни одна река или озеро от перехода через них военных отрядов еще не высохла. В данном случае в источнике была использована обычная гипербола, которая никакой полезной информации не несет.

Все выражения, использованные автором в тексте своего произведения, в которых упоминаются якобы элементы воинского быта, – это всего лишь поэтические клише, характерные для данного рода поэм-слав. Летописец Нестор в своей «Повести временных лет», напротив, довольно детально описал быт князя Святослава во время его военных походов: «Князю Святославу възрaстѣшю и възмужавшю, нача вой совкупляти многи и храбры, и легько ходя, аки пардусь, войны многи творяше. Ходя възъ по собѣ не возяше, ни котьла, ни мясь варя, но потонку изрѣзавъ конину ли, звѣрину ли или говядину на углех испекъ ядыше, ни шатра имяше, но подѣкладъ постили съдло в головахъ; тако же и прочий вой его вси бяху» [27. С. 31]. Однако данный факт никак не свидетельствует о том, что автор «Повести временных лет» был профессиональным военным.

Средневековые авторы обычно при написании своих произведений использовали труды своих предшественников или рассказы непосредственных участников различных исторических событий.

Можно вполне в этом отношении согласиться с М.Ю. Брайчевским, по мнению которого, поэт, сочинивший «Слово о полку Игореве», не только не был профессиональным военным, но и имел о военном деле смутные представления» [28. С. 13].

Отправной точкой при определении социального положения автора «Слова о полку Игореве» может стать тот факт, что он был замечательным поэтом, активно использующим в своих трудах языческие образы. В XI–XII вв. авторами литературных произведений помимо христианских священнослужителей могли быть лишь поэты-скоморохи, активно использующие в своих песнях языческие символы. Скоморохи представляли собой в древнерусском обществе закрытую социальную группу со своим внутренним уставом и сложной системой взаимоотношений с другими социальными группами древнерусского общества [29. С. 112–117; 30].

Интересно, что советские ученые обнаружили исторический след одного из таких поэтов-скоморохов – вешего Бояна, неоднократно упоминаемого в «Слове о полку Игореве». Так, на стене Киевского Софийского собора была найдена надпись, состоящая из 14 строк. В ней сообщается о покупке княгиней Всеволожей Бояновой земли, за которую она заплатила огромную по тем временам сумму денег – семьсот гривен. Десятая часть этих денег – семьдесят гривен – была внесена в Софийский собор как церковная десятина, что, возможно, и послужило поводом отметить на стене эту торговую сделку [31]. Княгиня Всеволожа была женой князя Всеволода Ярославича и жила во второй половине XI – начале XII в. (умерла в 1111 г.). Возможно, что примерно в это же время и жил веший Боян. Характерно, что семьсот гривен – это была огромная на то время сумма, на которую можно было купить добрый десяток деревень с крестьянами.

Вероятно, Боян был элитным поэтом того времени и выступал со своими песнями перед многими русскими князьями. На это прямо указывает отрывок из «Слова о полку Игореве»: «Боянь бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити ... пѣснь пояше старому Ярославу храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пѣлки касожьскими, красному Романови Святъславличю. Боянь же, братие, своя вѣщиа прѣсты на живая струны вѣскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху» [32. С. 2].

В эпоху правления братьев Ярославичей он не был единственным поэтом-сказителем. Так, в «Житии святого Феодосия Печерского» можно найти рассказ о том, как святой упрекал князя Святослава Ярославича за «мусийские гласы»: «во един от дней прииде к нему (князю. – *Авт.*) преподобный, и яко вииде в храм, идеже седяше князь, се виде многих играющих пред ним: овых гуслные гласы восхваляюще испущающих, иных органные писки гласящих, иных же иные мусийские, и тако всех веселящихся, яко же обычай есть пред князем. Преподобный же, подле князя седя, зряще; та же мало восклонися, рече к нему: будет ли сице во оный век грядущий? Князь же от слова преподобного умилился, прослезился мало и повеле абие престати играющим, и оттоле аще когда повелеваше тем игры творити и услышал бы

пришествие преподобного, то всегда повелеваше им паки тихо стати и молчати» [33. С. 68].

Восхваляющие гусельные гласы, которые пели «по обычаю» перед князем, – это, скорее всего, и были те самые хвалебные славы, о которых упоминал автор «Слова о полку Игореве». Схожую информацию можно найти в одном из списков «Слова о царях, князьях и властителях». Согласно данному источнику, относящемуся ко второй половине XII в., один из рязанских князей настолько любил песни «игрецов», что они не прекращали свои «сказы», даже когда князь спал [34. С. 227].

Поэты-гусельники были обычными гостями не только в княжеских дворцах, но и в домах обычных русичей. Показательной в этом отношении выглядит история новгородского гуслира Садко, вероятно составившего некую песнь о своих волшебных приключениях, ставшую основой нескольких новгородских былин. В одной из них сообщается, например, о том, что его профессией было играть на гуслиях да петь песни на пирах: «По пирам ходил играл Садко на гуселках яровчатых играл, сказы сказывал» [35. С. 27]. О том, что он был далеко не бедным человеком, свидетельствует запись в Новгородской первой летописи под 1167 г., в которой сообщается о том, что один из христианских соборов в Новгороде был построен на его деньги: «На ту же весну заложил Съдко Сытиничь церковь камену святую мученику Бориса и Гльба, при князи Святославъ Ростиславици, при архиепископъ Илии» [16. С. 14].

На протяжении многих столетий поэты-сказочники жили при дворцах многих князей, знатных бояр и даже царей. Эти старцы пели духовные песни, стихи и рассказывали сказки. У царя Алексея Михайловича сразу несколько таких сказочников жили вблизи его личных комнат. Когда один из них (Венедикт Тимофеев) умер в 1669 г., его отпевали два патриарха, два архимандрита, десять священников, двенадцать диаконов и без счета певчих. Сам царь был на похоронах и раздавал щедро милостыню [36. С. 224–225].

Автор «Слова о полку Игореве» вполне мог быть поэтом-скоморохом, принадлежавшим к той же литературной школе, что и вещей Боян. Этим и объясняется частое упоминание Бояна в его поэме. Вероятнее всего, князь Игорь Святославич заказал ему написать хвалебную оду в честь своего неудавшегося похода, чтобы оправдаться перед родственниками убитых или стигнувшими в половецком плену воинами. В пользу данного предположения свидетельствует явное несоответствие между результатами военного похода 1185 г. в половецкую степь и чересчур восторженной его оценкой со стороны автора поэмы.

Следует отметить высокий уровень знаний в области истории и языческой мифологии автора «Слова». Как верно заметил А.Н. Ужанков, безызвестный автор «Слова» был человеком, очень информированным о многих исторических событиях в Древней Руси. Он отслеживает историю Руси как минимум от Ярослава Мудрого и его брата Мстислава до похода Всеволода Юрьевича на Дон в 1198 г., был в курсе всех конфликтов Мономашичей и Ольговичей и даже знает такие сравнительно малоизвестные вещи, как готовность Ярослава Осмомысла участвовать в одном из крестовых походов [2. С. 42, 149, 264].

По нашему мнению, также следует обратить внимание на тот факт, что автор «Слова о полку Игореве» был большим знатоком восточнославянской языческой мифологии. Языческие сюжеты, используемые им в «Слове», хорошо согласовываются с текстом многих древнерусских письменных и фольклорных источников, материалами археологических и этнографических исследований.

Так, П.Ф. Маркин справедливо указывает на явные ассоциации в тексте «Слова» смерти с жатвой, а смертельной битвы с неким сакральным пиром [37]. Языческий мотив ростка как одного из символов жизни буквально пронизывает всю древнерусскую культуру. Изображение языческих символов жизни – ростков-кринов можно найти на бытовых предметах, погребальном инвентаре, стенах церковных соборов и книжных миниатюрах. Обратной стороной данных представлений был мотив смерти как жатвы, просматривающийся во многих народных обрядах и обычаях вплоть до начала XX в.

Сакральный пир-тризна был ключевым элементом восточнославянской погребальной обрядности. Прослеживаются также в тексте «Слова» сюжеты смерти как свадьбы или движения солнца в некую страну мертвых на западе мира, находящие многочисленные аналогии в текстах фольклорных источников и материалах этнографических исследований. Данные мифологические образы хорошо согласуются также с древнерусской погребальной обрядностью, предусматривающей труположение головой на запад – в сторону захода солнца.

Характерно, что анонимный автор поэмы упоминает имена тех богов, которых особенно активно клеймят в своих поучениях против язычества христианские книжники той эпохи – Велеса, Дажьбога, Стрибога, Хорса. Так, следующим образом порицаются языческие обряды и культы, процветающие среди недавно окрещенных христиан в древнерусском глоссе к «Слову святого Иоанна Златоуста об идолах» – источнике второй половины XII в.: «Человъци, забывшее страха Божия небрежениемъ крещение отвъргошеса и приступиша къ идоломъ. Върують въ Стрибога, Дажьбога, ставять трапезу Волосу скотью богу. А друзии Хорсу жруть и куры режутъ» [38. С. 89].

В отечественной гуманитарной науке нет единой точки зрения о том, каких религиозных взглядов придерживался автор «Слова о полку Игореве». Так, по мнению Д.С. Лихачева и В.В. Василик, он был христианином, а языческие образы использовал как литературные символы [39. С. 111; 40. С. 293].

А.Ф. Замалеев и А.А. Уткин, напротив, считают поэта, составившего «Слово», язычником [41. С. 133–134; 42. С. 34–39].

Промежуточной гипотезы придерживаются Б.П. Сапунов и Б.М. Гаспаров, по мнению которых, религиозные взгляды автора «Слова о полку Игореве» – это яркий пример древнерусского двоеверия [43; 44. С. 321–322].

Использование языческой символики в «Слове о полку Игореве» на первый взгляд указывает на то, что его автор был язычником. Вместе с тем в том же «Слове» упоминаются храмы Пресвятой Богородицы в Полоцке и Киеве, а половцы называются «бесами». Особенно примечательна в этом отношении концовка произведения: «Пѣвшє пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти! Слава Игорю Святъславличю, Буй Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу! Здрави, князи и дружина, побарая за христьяны на поганяя плъки!

Княземъ слава а дружинѣ!» [32. С. 37]. Как мы видим, автор в данном отрывке явно противопоставляет русских людей – христиан (в том числе и себя самого) язычникам – половцам!

Вполне возможно согласиться в этом отношении с Б.П. Сапуновым и Б.М. Гаспаровым, по мнению которых, безымянный поэт, искренне считавший себя христианином, как и многие его соотечественники, продолжал следовать некоторым языческим традициям.

В таких неоднозначных религиозных взглядах поэта, сочинившего самый известный эпос древнерусской эпохи, не было ничего удивительного. В XI–XII вв. язычеством были пронизаны многие аспекты древнерусской культуры. Языческие охранительные символы изображались на стенах христианских соборов, книжных листах, окнах и крышах домов. Жители Древней Руси называли друг друга языческими именами и отмечали языческие праздники. Не случайно христианские книжники с горечью констатировали, что наши предки в то время «Словѣмъ нарицающеся тѣкмю крестьяни, а поганьскы живоуще» [38. С. 94].

Вероятно, считали себя христианами и поэты-сказители. Так, вещий Боян, будучи язычником, не смог бы не только заверить сделку в стенах Софиевского собора, но даже зайти в него. Христианином был и Садко-гуслиар. Не случайно он активно принял участие в строительстве христианского храма. Однако это не мешало поэтам использовать в своих песнях языческие символы. Двоeverная позиция автора «Слова о полку Игореве» хорошо вписывается в общую картину культурной жизни Древней Руси того времени.

Заключение

Таким образом, можно предположить, что автор «Слова о полку Игореве» был поэтом-скomorохом, хорошо осведомленным о многих событиях отечественной истории и большим знатоком языческой мифологии. При этом он был христианином и противопоставлял себя половцам-язычникам.

Список источников

1. Головин Н.Г. Примечания на «Слово о полку Игореве». М. : Типография Селивановского, 1846. 105 с.
2. Ужанков А.Н. Слово о полку Игореве и его автор. М. : Согласие, 2020. 450 с.
3. Руделев В.Г. Православно-христианские образы в «Слове о полку Игореве» // Вестник ТГУ. 2004. № 4. С. 76–86.
4. Новиков И.А. Сын тысяцкого: Повесть об авторе «Слова о полку Игореве» // Новый мир. 1938. № 5. С. 113–140.
5. Федоров В.Г. Кто был автором «Слова о полку Игореве» и где расположена река Каяла? М. : Молодая гвардия, 1956. 175 с.
6. Зимин А.А. Слово о полку Игореве. СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. 513 с.
7. Поляков А.Н. «Слово о полку Игореве» и его автор: по следам одной публикации // Журнал исторических, политологических и международных исследований. 2019. № 4 (71). С. 32–38.
8. Амелькин А.О. Об авторе «Слова о полку Игореве» // Герменевтика древнерусской литературы. 1992. № 5. С. 30–50.
9. Козловская Е.Н. К вопросу о проблеме актуальности смыслового содержания термина «социальный статус» в Древней Руси X–XIII вв. // Европа в средние века и новое время: общество. Власть. Культура : материалы VI Всерос. с междунар. участием науч. конференции молодых ученых. Ижевск : Изд-во Ижевского ин-та компьютерных исследований, 2019. С. 116–122.
10. Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб. : Типография Греча И, 1817. Т. 3. 288 с.

11. ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская и Суздальская летописи по Академическому списку. М. : Изд-во АН СССР, 1962. 472 с.
12. ПСРЛ. Т. 4: Новгородские и псковские летописи СПб. : Типография Праца, 1848. 380 с.
13. ПСРЛ. Т. 7: Летопись по Воскресенскому списку. СПб. : Типография Праца, 1856. 362 с.
14. ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись. М. : Изд-во АН СССР, 1962. 938 с.
15. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л. : Наука, 1978. 351 с.
16. ПСРЛ. Т. 3: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1950. 576 с.
17. Филипповский Г.Ю. «Слово о полку Игореве» и «Витязь в барсовой шкуре»: аспекты сравнительной поэтики // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2015. № 3, ч. 3 (сентябрь). С. 125–126.
18. Филипповский Г.Ю. «Слово о полку Игореве» и «Беовульф»: аспекты литературной типологии // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2013. № 3 (53) (сентябрь). С. 140–141.
19. Соколова Л.В. Композиция «Слова о полку Игоревом» // Труды Отдела древнерусской литературы. 2004. Т. 55. С. 184–210.
20. Соколова Л.В. Почему Лихачев Д.С. не сомневался в подлинности «Слова о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. 2003. Т. 54. С. 23–36.
21. Водовозов Н.В. Предисловие к книге «Слово о полку Игореве сына Святослава внука Ольгова» // Слово о полку Игореве сына Святослава внука Ольгова. М. : Худ. лит., 1954. 52 с.
22. Лихачев Д.С. Изучение «Слова о полку Игореве» и вопрос о его подлинности // Слово о полку Игореве – памятник XII века. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 5–78.
23. Железняк А.А. «Слово о полку Игореве». Взгляд лингвиста. М. : Языки славянской культуры, 2004. 352 с.
24. Федоров В.Г. Кто был автором «Слова о полку Игореве» и где расположена река Каяла? М. : Молодая гвардия, 1956. 175 с.
25. Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М. : Наука, 1972. 517 с.
26. Гладышев Е.В. Проблематика изучения авторства «Слова о полку Игореве» // Вестник Донского национального университета. Вып. 13, т. 2: Социально-гуманитарные науки (Исторические науки и политология). 2021. Ч. 1. С. 89–93.
27. Повесть временных лет / под ред. и с пред. В.П. Адриановой-Перетц. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. 239 с.
28. Брайчевский М.Ю. Черниговский княжеский дом и автор «Слова о полку Игореве» // Проблемы археологии Южной Руси : материалы историко-археологического семинара «Чернигов и его округа в IX–XIII вв.». Киев : Наукова думка, 1990. С. 10–15.
29. Козлов М.Н. Служители языческого культа в религиозной и политической жизни восточных славян (IX–XI вв.). М. : ИФРА-М, 2020. 172 с.
30. Козлов М.Н. К вопросу о социальном статусе скomoroxов в древнерусском обществе домонгольской эпохи // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2023. № 1 (65). С. 10–18.
31. Высоцкий С.А. Надпись о Бояновой земле в Софии Киевской // История СССР. 1964. № 3. С. 112–117.
32. Слово о полку Игореве / под ред. Н.В. Водовозова. М. : Худ. лит., 1954. 52 с.
33. Києво-Печерський патерик / під ред. Д.І. Абрамовича. Київ : Час, 1991. 230 с.
34. Покровский Ф.И. Слова из святых книг собранные. Четыре сборных поучения с русскими вставками // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. СПб. : Изд-во Императорской академии наук, 1907. Т. 12, кн. 1. С. 227–232.
35. Новгородские былины / под ред. Э.В. Померанцевой. М. : Наука, 1978. 234 с.
36. Максимов Е. Бродячая Русь. СПб. : Общественная польза, 1877. 466 с.
37. Маркин П.Ф. Языческий текст «Слова о полку Игореве» // Культура и текст. 2001. № 6. С. 52–64.
38. Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. СПб. : Типография Стасюлевича, 1914. 386 с.
39. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве»: Историко-литературный очерк. М., 1982. 152 с.
40. Василек В.В. «Слово о полку Игореве» и его автор: эпифантическая связь событий (размышления над книгой А.Н. Ужанкова «Слово о полку Игореве и его автор») // Русин. 2021. № 66. С. 283–306.
41. Замалеев А.Ф. Философская мысль в средневековой Руси (XI–XVI вв.) Л. : Наука, 1987. 248 с.

42. Уткин А.А. Магия и религия в «Слове о полку Игореве». СПб. : Алетея, 2022. 164 с.
43. Сапунов Б.В. Ярославна и древнерусское язычество // Слово о полку Игореве – памятник XII века : сб. статей. М. ; Л. : Наука, 1962. С. 321–329.
44. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М. : Аграф, 2000. 608 с.

References

1. Golovin, N.G. (1846) *Primechaniya na "Slovo o polku Igoreve"* [Notes on "The Tale of Igor's Campaign"]. Moscow: Tipografiya Selivanovskogo.
2. Uzhankov, A.N. (2020) *Slovo o polku Igoreve i ego avtor* ["The Tale of Igor's Campaign" and Its Author]. Moscow: Soglasie.
3. Rudelev, V.G. (2004) Pravoslavno-khristianskie obrazy v "Slove o polku Igoreve" [Orthodox-Christian Images in "The Tale of Igor's Campaign"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 4. pp. 76–86.
4. Novikov, I.A. (1938) Syn tysyatskogo: Povest' ob avtore "Slova o polku Igoreve" ["The Son of the Tysyatsky: A Tale about the Author of "The Tale of Igor's Campaign"]. *Novyy mir*. 5. pp. 113–140.
5. Fedorov, V.G. (1956) *Kto byl avtorom "Slova o polku Igoreve" i gde raspolozhena reka Kayala?* [Who Was the Author of "The Tale of Igor's Campaign" and Where Is the Kayala River Located?]. Moscow: Molodaya gvardiya.
6. Zimin, A.A. (2006) *Slovo o polku Igoreve* [The Tale of Igor's Campaign]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
7. Polyakov, A.N. (2019) "Slovo o polku Igoreve" i ego avtor: po sledam odnoy publikatsii ["The Tale of Igor's Campaign" and Its Author: On the Trail of One Publication]. *Zhurnal istoricheskikh, politologicheskikh i mezhdunarodnykh issledovaniy*. 4(71). pp. 32–38.
8. Amelkin, A.O. (1992) Ob avtore "Slova o polku Igoreve" [On the Author of "The Tale of Igor's Campaign"]. *Germenevika drevnerusskoy literatury*. 5. pp. 30–50.
9. Kozlovskaya, E.N. (2019) K voprosu o probleme aktual'nosti smyslovogo sodержaniya termina 'sotsial'nyy status' v Drevney Rusi X–XIII vv. [On the Question of the Relevance of the Semantic Content of the Term 'Social Status' in Ancient Rus' in the 10th–13th Centuries]. In: *Evropa v srednie veka i novoe vremya: Obschestvo. Vlast'. Kul'tura* [Europe in the Middle Ages and Modern Times: Society. Power. Culture]. Izhevsk: Izhevsk Institute of Computer Studies. pp. 116–122.
10. Karamzin, N.M. (1817) *Istoriya gosudarstva Rossiyskogo* [History of the Russian State]. Vol. 3. St. Petersburg: Tipografiya Grecha I.
11. Complete Collection of Russian Chronicles. (1962) *Lavrent'evskaya i Suzdal'skaya letopisi po Akademicheskomu spisku* [The Laurentian and Suzdal Chronicles According to the Academic Copy]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo AN SSSR.
12. Complete Collection of Russian Chronicles. (1848). *Novgorodskie i pskovskie letopisi* [Novgorod and Pskov Chronicles]. Vol. 4. St. Petersburg: Tipografiya Pratsa.
13. Complete Collection of Russian Chronicles. (1856) *Letopis' po Voskresenskomu spisku* [Chronicle According to the Voskresensky Copy]. Vol. 7. St. Petersburg: Tipografiya Pratsa.
14. Complete Collection of Russian Chronicles. (1962) *Ipat'evskaya letopis'* [The Hypatian Codex]. Vol. 2. Moscow: USSR AS.
15. Likhachev, D.S. (1978) "Slovo o polku Igoreve" i kul'tura ego vremeni ["The Tale of Igor's Campaign" and the Culture of Its Time]. Leningrad: Nauka.
16. Complete Collection of Russian Chronicles. (1950) *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshego izvodov* [First Novgorod Chronicle of the Older and Later Editions]. Vol. 3. Moscow: USSR AS.
17. Filippovskiy, G.Yu. (2015) "Slovo o polku Igoreve" i "Vityaz' v barsovoy shkure": aspekty sravnitel'noy poetiki ["The Tale of Igor's Campaign" and "The Knight in the Panther's Skin": Aspects of Comparative Poetics]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*. 3. Pt. 3. pp. 125–126.
18. Filippovskiy, G.Yu. (2013) "Slovo o polku Igoreve" i "Beovulf": aspekty literaturnoy tipologii ["The Tale of Igor's Campaign" and "Beowulf": Aspects of Literary Typology]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*. 3(53). pp. 140–141.
19. Sokolova, L.V. (2004) Kompozitsiya "Slova o polku Igorevom" [Composition of "The Tale of Igor's Campaign"]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*. 55. pp. 184–210.
20. Sokolova, L.V. (2003) Pochemu Likhachev D.S. ne somnevalsya v podlinnosti "Slova o polku Igoreve" [Why D.S. Likhachev Did Not Doubt the Authenticity of "The Tale of Igor's Campaign"]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*. 54. pp. 23–36.

21. Vodovozov, N.V. (1954) Predislovie k knige “Slovo o polku Igoreve syna Svyatoslava vnuka Ol'gova” [Preface to the Book “The Tale of Igor's Campaign, Son of Svyatoslav, Grandson of Oleg”]. In: *Slovo o polku Igoreve syna Svyatoslava vnuka Ol'gova* [The Tale of Igor's Campaign, Son of Svyatoslav, Grandson of Oleg]. Moscow: Khud. lit.
22. Likhachev, D.S. (1962) Izuchenie “Slova o polku Igoreve” i vopros o ego podlinnosti [The Study of “The Tale of Igor's Campaign” and the Question of Its Authenticity”]. In: Likhachev, D.S. (ed.) “*Slovo o polku Igoreve*” – *pamyatnik XII veka* [“The Tale of Igor's Campaign” – a 12th Century Monument]. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 5–78.
23. Zheleznyak, A.A. (2004) “*Slovo o polku Igoreve*.”. *Vzglyad lingvista* [“The Tale of Igor's Campaign”. A Linguist's View]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
24. Fedorov, V.G. (1956) *Kto byl avtorom “Slova o polku Igoreve” i gde raspolozhena reka Kayala?* [Who Was the Author of “The Tale of Igor's Campaign” and Where Is the Kayala River Located?]. Moscow: Molodaya gvardiya.
25. Rybakov, B.A. (1972) *Russkie letopistsy i avtor “Slova o polku Igoreve”* [Russian Chroniclers and the Author of “The Tale of Igor's Campaign”]. Moscow: Nauka.
26. Gladyshev, E.V. (2021) Problematika izucheniya avtorstva “Slova o polku Igoreve” [Problems in Studying the Authorship of “The Tale of Igor's Campaign”]. *Vestnik Donskogo natsional'nogo universiteta*. 13(2). Part 1. pp. 89–93.
27. Adrianova-Peretts, V.P. (ed.) (1950) *Povest' vremennykh let* [The Tale of Bygone Years]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
28. Braychevskiy, M.Yu. (1990) Chernigovskiy knyazheskiy dom i avtor “Slova o polku Igoreve” [The Chernigov Princely House and the Author of “The Tale of Igor's Campaign”]. In: *Problemy arkhologii Yuzhnoy Rusi* [Problems of the Archaeology of Southern Rus']. Kyiv: Naukova dumka. pp. 10–15.
29. Kozlov, M.N. (2020) *Sluzhiteli yazycheskogo kul'ta v religioznoy i politicheskoy zhizni vostochnykh slavyan (IX–XI vv.)* [Servants of the Pagan Cult in the Religious and Political Life of the Eastern Slavs (9th–11th Centuries)]. Moscow: IFRA-M.
30. Kozlov, M.N. (2023) K voprosu o sotsial'nom statuse skomorokhov v drevnerusskom obshchestve domongol'skoy epokhi [On the Social Status of Skomorokhs in Old Russian Society of the Pre-Mongol Era]. *Uchenye zapiski. Elektronnyy nauchnyy zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1(65). pp. 10–18.
31. Vysotskiy, S.A. (1964) Nadpis' o Boyanovoy zemle v Sofii Kievskoy [The Inscription about Boyan's Land in St. Sophia Cathedral in Kyiv]. *Istoriya SSSR*. 3. pp. 112–117.
32. Vodovozov, N.V. (ed.) (1954) *Slovo o polku Igoreve* [The Tale of Igor's Campaign]. Moscow: Khud. lit.
33. Abramovich, D.I. (ed.) (1991) *Kyyevo-Pechers'kyy pateryk* [Kyivan Cave Patericon]. Kyiv: Chas.
34. Pokrovskiy, F.I. (1907) Slovesa iz svyatykh knig sobrannye. Chetyre sbornyykh poucheniya s russkimi vstavkami [Words Gathered from Holy Books. Four Collected Homilies with Russian Insertions]. *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk*. 12(1). pp. 227–232.
35. Pomerantseva, E.V. (ed.) (1978) *Novgorodskie byliny* [Novgorod Bylinas]. Moscow: Nauka.
36. Maksimov, E. (1877) *Brodychaya Rus'* [Wandering Rus']. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za.
37. Markov, P.F. (2001) Yazycheskiy tekst “Slova o polku Igoreve” [The Pagan Text of “The Tale of Igor's Campaign”]. *Kul'tura i tekst*. 6. pp. 52–64.
38. Anichkov, E.V. (1914) *Yazychestvo i Drevnyaya Rus'* [Paganism and Ancient Rus']. St. Petersburg: Tipografiya Stasyulevicha.
39. Likhachev, D.S. (1982) “*Slovo o polku Igoreve*”: *Istoriko-literaturnyy ocherk* [“The Tale of Igor's Campaign”: A Historical-Literary Essay]. Moscow: [s.n.].
40. Vasilik, V.V. (2021) “The Lay of the Warfare Waged by Igor” and its Author: Epiphanic Connection of Events (Reflections on A.N. Uzhankov's Book). *Rusin*. 66. pp. 283–306. (In Russian). doi: 10.17223/18572685/66/15
41. Zamaleev, A.F. (1987) *Filosofskaya mysl' v srednevekovoy Rusi (XI–XVI vv.)* [Philosophical Thought in Medieval Rus' (11th–16th Centuries)]. Leningrad: Nauka.
42. Utkin, A.A. (2022) *Magiya i religiya v “Slove o polku Igoreve”* [Magic and Religion in “The Tale of Igor's Campaign”]. St. Petersburg: Aleteyya.
43. Sapunov, B.V. (1962) Yaroslavna i drevnerusskoe yazychestvo [Yaroslavna and Old Russian Paganism]. In: Likhachev, D.S. (ed.) *Slovo o polku Igoreve – pamyatnik XII veka* [“The Tale of Igor's Campaign” – a 12th Century Monument]. Moscow; Leningrad: Nauka. pp. 321–329.

44. Gasparov, V.M. (2000) *Poetika "Slova o polku Igoreve"* [Poetics of "The Tale of Igor's Campaign"]. Moscow: Agraf.

Сведения об авторе:

Козлов М.Н. – доктор исторических наук, профессор кафедры «Всеобщая история и мировая культура» института общественных наук и международных отношений Севастопольского государственного университета (Севастополь, Россия). E-mail: kmn_75@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kozlov M.N. – Department of General History and World Culture, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University (Sevastopol, Russian Federation). E-mail: kmn_75@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.01.2024;
одобрена после рецензирования 22.08.2025; принята к публикации 22.10.2025.
The article was submitted 27.01.2024;
approved after reviewing 22.08.2025; accepted for publication 22.10.2025.*

Научная статья

УДК 94:069 (571.16)

doi: 10.17223/22220836/60/19

МУЗЕИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КАК ПЛОЩАДКИ ДЛЯ ПРАКТИК СТУДЕНТОВ: ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Кристина Александровна Кузоро¹, Мария Максимовна Дунаевская²

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия

¹ *clio-2002@mail.ru*

² *maria.dunaevskaya@yahoo.com*

Аннотация. Музейный комплекс Томского государственного университета (ТГУ) является базой для прохождения ознакомительных, проектных, производственных практик студентов разных специальностей (*музеологов, историков, дизайнеров, журналистов*). В статье представлен анализ полученного на данный момент опыта организации практик студентов-музеологов. Результаты могут быть использованы при разработке новых учебных программ.

Ключевые слова: музеи, Томский государственный университет, производственная практика, просветительская деятельность, научная деятельность, коммуникативные навыки

Для цитирования: Кузоро К.А., Дунаевская М.М. Музеи Томского государственного университета как площадки для практик студентов: возможности для обучения и профессионального развития // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 197–203. doi: 10.17223/22220836/60/19

Original article

TOMSK STATE UNIVERSITY MUSEUMS AS STUDENT INTERNSHIP VENUES: OPPORTUNITIES FOR LEARNING AND PROFESSIONAL DEVELOPMENT

Kristina A. Kuzoro¹, Maria M. Dunaevskaya²

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation

¹ *clio-2002@mail.ru*

² *maria.dunaevskaya@yahoo.com*

Abstract. The Tomsk State University (TSU) Museum Complex comprises the TSU History Museum, the Paleontological Museum, the Mineralogical Museum, the Museum of Archaeology, History, and Ethnography of Siberia, the Museum of the History of Physics, the Zoological Museum, and the Book Museum. Currently, museums serve as training grounds for students in various fields – museology, history, design, and journalism. Therefore, analyzing and presenting the lessons learned is essential; the results can be used in developing new curricula. A significant part of the educational process for students majoring in “Museology and Protection of Cultural and Natural Heritage Sites” (51.03.04) consists of practical training: Objectives of the introductory training: developing theoretical knowledge in the field of public policy in the sphere of culture; Introduction to museum activities (accounting and collection, scientific research, exhibition management, cultural

and educational work); familiarization with modern information technologies used in museum work.

Objectives of the project-based technology internship: application of theoretical knowledge of museum activities and museum pedagogy; development of museum communication skills, organization of cultural and educational work in the museum; acquisition of experience in developing tours and conducting interactive classes using IT technologies. Objectives of the collection-based internship include acquiring skills in organizing teamwork to create exhibition projects, including virtual ones; and improvement of skills in working with professional information systems. The museums of Tomsk State University preserve rich collections and conduct active educational work, making them a valuable resource for organizing internships. An internship at a museum allows students to gain experience applying knowledge gained in the following academic disciplines: "Organization of Mass Events", "Excursion Work", "Historical Local History", "Scientific Design of Exhibits", "Scientific Cataloging of Museum Collections", "Fundamentals of Attribution and Expertise of Museum Objects" and others. During their internship, students gain new impetus for professional development and growth, developing understanding of the norms and values of social interaction and sociocultural creativity; the quality and diversity of museum programs and events for different population groups; and modern information technologies used in museum activities.

Keywords: museums, Tomsk State University, production practice, educational activities, scientific activities, communication skills

For citation: Kuzoro, K.A. & Dunaevskaya, M.M. (2025) Tomsk State University museums as student internship venues: opportunities for learning and professional development. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 197–203. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/19

Музейный комплекс Томского государственного университета (ТГУ) состоит из таких музеев, как Музей истории ТГУ, Палеонтологический музей им. В.А. Хахлова, Минералогический музей им. И.К. Баженова, Музей археологии, истории и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского, Музей истории физики, Зоологический музей, Музей книги [1].

Первые музейные предметы начали поступать в Томск в виде пожертвований еще в период строительства университета. В 1880-х гг. формировались фонды Минералогического, Палеонтологического, Зоологического музеев; Музея археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского. «Младшее поколение» университетских музеев – Музей истории ТГУ (с 1953 по 1984 г. – комната-музей В.В. Куйбышева [2]), Музей истории физики, Музей книги, Музей клуба аквалангистов «СКАТ» были открыты в 1980–2000-х гг.

Собранный и хранившийся в музеях материал уже с первых лет их существования изучался, на его основе готовились публикации. Музеи занимались также систематизацией и обработкой материала, собираемого в ходе экспедиций сотрудников университета и присылаемого в музей другими лицами. Уже через несколько месяцев после начала занятий была открыта первая научная выставка, объединившая предметы из зоологических, минералогических, археологических и этнографических коллекций университетских музеев, а также материалы, переданные Гербарием и Ботаническим садом. Получив активную информационную поддержку со стороны томских газет, первая университетская выставка, работавшая с 27 декабря 1888 г. до 4 января 1889 г., привлекла внимание 1 820 посетителей (рис. 1) [2].

Университетские музеи, Гербарий и Ботанический сад служили базой для проведения научных исследований, выполняли культурно-просветительскую миссию, популяризировали знания и при этом всегда активно использо-

вались в учебном процессе. Поэтому актуальны анализ и представление полученного опыта; результаты могут быть использованы при разработке новых учебных программ.



Рис. 1. Фотокопия. Первая научная выставка в Императорском Томском университете. г. Томск. 1888–1889 гг. Бумага, печать. 13,5 × 18,5 см. Место хранения – Музей истории ТГУ

Fig. 1. Photocopy. The first scientific exhibition at the Imperial Tomsk University. Tomsk. 1888–1889. Paper, printed. 13.5 × 18.5 cm.

Storage location: Tomsk State University History Museum

Практику в музеях проходят студенты разных специальностей – историки, археологи, антропологи, журналисты, дизайнеры, зоологи, палеонтологи, геологи. Важную часть образовательного процесса студентов, проходящих обучение по специальности «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» (51.03.04), составляют следующие практики:

- *Ознакомительная практика* (практика по получению первичных профессиональных умений и навыков, в том числе в научно-исследовательской работе) – бакалавриат, 1-й курс;
- *Технологическая (проектно-технологическая) практика* (практика по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности) – бакалавриат, 3-й курс;
- *Фондовая практика* – бакалавриат, 3-й курс.

Основная цель практик – формирование представления о будущей профессиональной деятельности; развитие музейного мышления; становление индивидуального стиля научного сотрудника; утверждение современного исследовательского подхода к работе; углубление знаний, полученных в университете по базовым дисциплинам. Прохождение практик способствует развитию коммуникативных навыков, умения работать в команде. Студентам предоставляется возможность участвовать в научных исследованиях; приобретать навыки работы с музейными коллекциями, экспозициями; создавать описания музейных предметов и вносить их в информационную базу. Опыт работы приобретается также в сфере рекламы и продвижения услуг музеев.

Задачи ознакомительной практики: формирование теоретических знаний в области государственной политики в сфере культуры; знакомство с направлениями деятельности музеев (учетно-фондовой, научно-исследовательской,

экспозиционной, культурно-просветительской работой); знакомство с современными информационными технологиями, используемыми в работе музеев; развитие навыков взаимодействия в музейном коллективе, основанных на знании профессиональных стандартов и профессиональной этики; приобретение опыта работы с учетной документацией музея составления описаний музейных предметов; приобретение опыта участия в разработке и реализации музейных проектов.

Задачи проектно-технологической практики: применение теоретических знаний о музейной деятельности и музейной педагогике; развитие навыков музейной коммуникации, организации культурно-образовательной работы в музее, исходя из специфики музейной среды; приобретение опыта разработки экскурсий и проведения интерактивных занятий с использованием IT-технологий.

К задачам фондовой практики относятся приобретение навыков организации работы внутри коллектива по созданию выставочных проектов, в том числе и виртуальных; совершенствование навыков работы с КАМИС; развитие навыков атрибутирования объектов материального и нематериального наследия с опорой на современные информационные технологии; приобретение опыта работы с учётной документацией музея.

Практика студентов первого курса проходит в музеях Томского государственного университета, в Томском областном краеведческом музее им. М.Б. Шатилова, Томском областном художественном музее. Студенты знакомятся с основными направлениями деятельности музеев, информационными технологиями, посещают экскурсии, после чего выбирают один из университетских музеев для дальнейшего прохождения практики. В выбранных музеях происходит погружение в рабочие процессы, взаимодействие в коллективе. В круг выполняемых заданий входят следующие – подбор литературы и электронных ресурсов по тематике; сканирование документов; знакомство с номенклатурой дел, разбор документов по папкам; создание страховых копий книг учета поступлений; подготовка картонных коробок для хранения музейных предметов; проведение санитарных дней; участие в проведении акций и мероприятий; замеры и взвешивание; оцифровка предметов, обработка фотографий, подготовка к внесению в АИС «КАМИС». От специфики музея зависит, с какими предметами будет вестись работа. Это могут быть как фотографии и личные документы ученых ТГУ, так и предметы из полевых экспедиций, например, наконечники стрел эпохи палеолита или моллюски, брахиоподы, кораллы, морские ежи, минералы и т.д.

В дальнейшем знакомство с направлениями работы музеев углубляется во время прохождения следующих практик – проектно-технологической и фондовой.

Проектно-технологическая практика в большей степени направлена на культурно-образовательную работу: студенты участвуют в разработке концепций общегородских и университетских мероприятий и их проведении («Ночь абитуриента», «Музеи ТГУ – детям о науке», День томича и т.д.). Работа в составе участников программ знакомит практикантов с современными подходами к организации культурно-массовой работы с разными категориями населения, позволяет изучить методики этой деятельности. Проведение мастер-классов, квизов, квестов, конкурсов дает возможность поработать с посетителями разных возрастов и семейной аудиторией.

Студенты занимаются подготовкой технологических карт и текстов экскурсий; проведением экскурсий; подготовкой публикаций для социальных сетей музеев (отдельные публикации и серии); подготовкой афиш для выставок, мероприятий.

При участии практикантов на платформе izi.TRAVEL были созданы цифровые выставки, посвященные биографиям ученых ТГУ: «Александр Борисович Сапожников: к 125-летию со дня рождения» [4], «Лидеры томской радиофизики (1928–1941 гг.)» [5], «Вера Михайловна Кудрявцева: к 125-летию со дня рождения» [6]. Для группы Музея истории ТГУ «ВКонтакте» была подготовлена серия публикаций, посвященная улицам Томска, названным в честь профессоров университета, В.Д. Кузнецова, Н.В. Вершинина, А.Г. Савиных, братьев М.В. и Б.В. Троновых, М.А. Большаниной и др. Были привлечены биографические материалы из фонда музея, исторические фотографии улиц, также были сделаны современные снимки улиц.

В рамках прохождения фондовой практики студенты знакомятся с правилами научного описания музейных предметов, работой с АИС «КАМИС», с составлением топографических описей, штандортов на места хранения; занимаются составлением актов сверки как хранящихся в музее предметов, так и для новых поступлений.

В ходе практики происходит совершенствование навыков оцифровки, создание 3D-моделей музейных предметов; подготовка каталогов, выставок, разделов экспозиции.

Так, 22 декабря 2022 г. в Музее истории, археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского состоялось открытие разделов экспозиции «140 лет служения Сибири», «Антураж кабинета исследователя конца XIX – первой трети XX в.», «Образ жизни эвенков». Открытие приурочено к 140-летию музея (рис. 2).



Рис. 2. Раздел экспозиции Музея истории, археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского «Антураж кабинета исследователя конца XIX – первой трети XX в.»

Fig. 2. Section of the exhibition of the V.M. Florinsky Museum of History, Archaeology and Ethnography of Siberia “The entourage of a researcher’s office from the end of the 19th – first third of the 20th century”

Раздел «Антураж кабинета исследователя конца XIX – первой трети XX в.» предлагает посетителям заглянуть в рабочий кабинет ученого. Раздел экспозиции «Образ жизни эвенков» знакомит с хозяйством и бытом эвенков – коренного народа Сибири. Они были подготовлены студентками четвертого курса института искусств и культуры Дарьей Дзюба, Анастасией Парипко, Ульяной Гайфулиной и Дарией Альмикеевой под руководством сотрудников музеев [8].

Таким образом, музеи Томского государственного университета хранят богатые фонды, ведут активную просветительскую работу и потому являются ценным ресурсом для организации практик. Практика в музее позволяет приобретать опыт применения знаний, полученных при изучении учебных дисциплин: «Организация массового праздника», «Экскурсионная работа», «Историческое краеведение», «Научное проектирование экспозиций», «Научная каталогизация музейных фондов», «Основы атрибуции и экспертизы музейных предметов» и др. В процессе прохождения практики студенты получают новый импульс для профессионального развития и роста, формируют представления о нормах и ценностях социального взаимодействия и социокультурного творчества; качестве и разнообразии музейных программ и мероприятий для разных групп населения; современных информационных технологиях, применяемых в музейной деятельности.

Список источников

1. *Экскурсионно-просветительский центр ТГУ*. URL: <https://museum.tsu.ru/> (дата обращения: 08.04.2025).
2. Кузоро К.А., Голев И.А. Создание и деятельность комнаты-музея В.В. Куйбышева в Томском государственном университете (1953–1970-е гг.) // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2024. № 56. С. 190–196.
3. Некрылов С.А., Фоминых С.Ф., Меркулов С.А. и др. Музеи Томского университета (1888–1941 гг.) // *Томские музеи. Музеи университетов. Материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области»*. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 5–26.
4. Александр Борисович Сапожников: к 125-летию со дня рождения : цифровая выставка. URL: <https://izi.travel/ru/ea75-aleksandr-borisovich-sapozhnikov-k-125-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ru> (дата обращения: 26.09.2025).
5. *Лидеры томской радиофизики (1928–1941 гг.)* : цифровая выставка. URL: <https://izi.travel/ru/534e-lidery-tomskoy-radiofiziki-1928-1941-gg/ru> (дата обращения: 26.09.2025).
6. *Вера Михайловна Кудрявцева: к 125-летию со дня рождения* : цифровая выставка. URL: <https://izi.travel/ru/680f-vera-mikhaylovna-kudryavceva-k-125-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ru> (дата обращения: 26.09.2025).
7. *Музей истории ТГУ* : ВКонтакте. URL: https://vk.com/museum_tsu (дата обращения: 26.09.2025).
8. *В Музее истории, археологии и этнографии Сибири открылись новые разделы экспозиции*. URL: https://vk.com/wall-101492427_636 (дата обращения: 26.09.2025).

References

1. Tomsk State University. (n.d.) *Ekskursionno-prosvetitel'skiy tsentr TGU* [Excursion and Educational Center of TSU]. [Online] Available from: <https://museum.tsu.ru/> (Accessed: 8th April 2025).
2. Kuzoro, K.A. & Golev, I.A. (2024) Creation and Activities of the V.V. Kuibyshev Memorial Room-Museum at Tomsk State University (1953–1970s). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 56. pp. 190–196. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/56/15
3. Nekrylov, S.A., Fominykh, S.F., Merkulov, S.A. et al. (2012) *Muzeyi Tomskogo universiteta (1888–1941 gg.)* [Museums of Tomsk University (1888–1941)]. In: *Tomskie muzeyi. Muzeyi universitetov* [Tomsk Museums. University Museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 5–26.

4. Izi.travel.ru. (n.d.) *Aleksandr Borisovich Sapozhnikov: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya: tsifrovaya vystavka* [Alexander Borisovich Sapozhnikov: for the 125th Anniversary of His Birth: Digital Exhibition]. [Online] Available from: <https://izi.travel/ru/ea75-aleksandr-borisovich-sapozhnikov-k-125-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ru> (Accessed: 26th September 2025)

5. Izi.travel.ru. (n.d.) *Lidery tomskoy radiofiziki (1928–1941 gg.): tsifrovaya vystavka* [Leaders of Tomsk Radiophysics (1928–1941): Digital Exhibition]. [Online] Available from: <https://izi.travel/ru/534e-lidery-tomskoy-radiofiziki-1928-1941-gg/ru> (Accessed: 26th September 2025).

6. Izi.travel.ru. (n.d.) *Vera Mikhaylovna Kudryavtseva: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya: tsifrovaya vystavka* [Vera Mikhailovna Kudryavtseva: for the 125th Anniversary of Her Birth: Digital Exhibition]. [Online] Available from: <https://izi.travel/ru/680f-vera-mikhaylovna-kudryavtseva-k-125-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ru> (Accessed: 26th September 2025)

7. Tomsk State University. (n.d.) *Muзей istorii TGU: Vkontakte* [TSU History Museum: VKontakte]. [Online] Available from: https://vk.com/museum_tsu (Accessed: 26th September 2025).

8. V Kontakte. (n.d.) *V Muзее istorii, arkheologii i etnografii Sibiri otkrylis' novye razdely ekspozitsii* [New Exhibition Sections Opened at the Museum of History, Archaeology and Ethnography of Siberia] [Online] Available from: https://vk.com/wall-101492427_636 (Accessed: 26th September 2025).

Сведения об авторах:

Кузоро К.А. – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии и музеологии института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: clio-2002@mail.ru

Дунаевская М.М. – зав. Музеем истории Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: maria.dunaevskaya@yahoo.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kuzoro K.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: clio-2002@mail.ru

Dunaevskaya M.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: maria.dunaevskaya@yahoo.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 01.10.2025;
одобрена после рецензирования 16.10.2025; принята к публикации 30.10.2025.*

*The article was submitted 01.10.2025;
approved after reviewing 16.10.2025; accepted for publication 30.10.2025.*

Научная статья

УДК 75.01 (510)

doi: 10.17223/22220836/60/20

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ БЕЛОГО ПРОСТРАНСТВА В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Лю Лутэн

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, 1204657572@qq.com*

Аннотация. Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи – широко распространенное художественное выражение. Искусство белого пространства богато эмоциональным подтекстом и философскими размышлениями, обладает определенной эстетической ценностью и является уникальной формой художественного выражения в Китае. В этой статье мы исследуем искусство белого пространства в традиционной китайской живописи с точки зрения эстетической ценности и философского мышления с целью дальнейшего понимания художественной формы белого пространства в китайской живописи, чтобы оказать помощь в наследовании и развитии китайской культуры.

Ключевые слова: искусство белого пространства, эстетическая ценность, философские размышления

Для цитирования: Лю Лутэн. Размышления об искусстве белого пространства в традиционной китайской живописи // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 204–211. doi: 10.17223/22220836/60/20

Original article

REFLECTIONS ON THE ART OF WHITE SPACE IN TRADITIONAL CHINESE PAINTING

Liu Luteng

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, 1204657572@qq.com

Abstract. Chinese painting possesses a unique oriental charm. To explore the characteristics of blank space in traditional Chinese painting, this article conducts an in-depth study of its expressive forms. This article discusses the aesthetic value of blank space in traditional Chinese painting and the philosophical reflections on blank space in Chinese tradition. The aesthetic value of blank space in traditional Chinese painting can be understood as its ability to create a pictorial atmosphere and highlight the formal beauty of the painting, expressed through the composition of the painting. The philosophical reflections on Chinese tradition and blank space reveal the intricate connection between blank space in traditional Chinese painting and Chinese philosophical thought, thus further analyzing it from a philosophical perspective. Starting with Taoism and Confucianism, this article analyzes the influence of these four philosophical ideologies on the art of blank space in Chinese painting.

The art of blank space in Chinese painting not only embodies the philosophical spirit of nature, freedom, and expansiveness, but also embodies the state of “harmony between man and nature.” The subtle brushstrokes create a variety of blank spaces, and the Taoist contrasts of emptiness and reality, existence and non-existence, evoke endless reverie and boundless memories. The aesthetic characteristics of traditional Chinese blank painting

highlight the philosophical thoughts of Taoism and Confucianism, and embody the aesthetic achievements of China's unique oriental charm in shaping the artistic spirit.

Keywords: art of white space, aesthetic value, philosophical reflection

For citation: Liu Luteng (2025) Reflections on the art of white space in traditional Chinese painting. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 204–211. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/20

1. Эстетическая ценность искусства оставления белого пространства в традиционной китайской живописи

Китай имеет долгую историю, насчитывающую 5 000 лет, и традиционная китайская живопись занимает незаменяемое место в традиционной и превосходной культуре китайской нации. Искусство белого пространства – очень важная форма художественного выражения в традиционной китайской живописи. По сравнению с западным искусством традиционная китайская живопись имеет долгую историю, поэтому она содержит глубокий традиционный культурный подтекст.

Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи имеет уникальную эстетическую ценность, которая включает в себя создание атмосферы картины, создание сюрреалистического смысла с абстрактным и пустым настроением; подчеркивание красоты формы картины через расположение белого пространства, так что картина производит очень сильное впечатление; использование абстрактной эстетики природы, чтобы показать картину царства, выражение жизни различных объектов в ритме изображения [1]. Китайская традиционная живопись белого искусства имеет эти уникальные эстетические характеристики, белое искусство после сотен лет истории по-прежнему популярно, в форме художественного выражения формирует уникальный восточный колорит художественного выражения [2]. Китайская традиционная живопись создается для того, чтобы обратить внимание на красоту формы искусства. Цель живописи – создание общего первого ясного намерения, художник сначала думает, завершает в уме концепцию творения, затем переносит концепцию на холст, что является уникальным способом создания традиционной китайской живописи. Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи основано на воображении. Искусство белого пространства – это не просто пустое место на белом листе бумаги, не безразличное существование, а одна из важнейших составляющих искусства выражения в китайской живописи. Искусство белого пространства имеет свойство создавать настроение картины, подчеркивать красоту формы картины и выделять смысл картины. Искусство белого пространства используется разумно, через отношения между реальностью и ложью, отношения между пропорцией позиции и стремлением к эстетике моделирования, что демонстрирует уникальную художественную сферу искусства белого пространства традиционной китайской живописи и показывает уникальный восточный колорит этого вида искусства [3].

Искусство белого пространства – это сочетание виртуального и реального, даже пустое место на картине без красок может подарить прекрасное настроение. Опираясь на разумную обработку и контраст картины виртуального и реального, виртуального и реального для разумного сочетания, картина более способна показать «виртуальное и реальное» [4]. Это своего рода

художественное выражение напряжения. Его цель состоит в том, чтобы подчеркнуть красоту настроения пустого пространства в картине, в сочетании виртуального и реального, чтобы быть в состоянии глубже понять окружающий мир. Сочетание пустого пространства в картине и сюжета картины может представить изобразительные возможности традиционного китайского живописного искусства на более глубоком уровне. Искусство белого пространства наиболее заметно в традиционной китайской живописи тушью и водой. Традиционная китайская живопись может быть разделена на несколько форм выражения, эта статья сосредоточена только на традиционной китайской живописи тушью и водой. Пейзаж, птицы и цветы – картины для предварительного исследования. Традиционная китайская живопись тушью и водой создает пейзаж картины, опираясь на глубину изменения цвета туши, для воплощения картины на белую бумагу в качестве основы, на которой представлены комбинации черной туши и воды и примирение между ними.

Чтобы выразить душу создателя, традиционная китайская живопись сочетает в себе эмоции гор и воды с природой, чтобы выразить эмоции. Есть две причины, почему черный и белый являются основными цветами в большинстве традиционных китайских картин. Первая – техническая причина, добыча пигментов и производство красок зависит от низкого уровня технологии, это – объективное условие ограничений. Вторая причина вытекает из философских коннотаций. Даосизм и конфуцианство утверждают черный и белый как основные цвета китайской живописи. На самом деле искусство белого пространства для исполнения черно-белой картины основано не только на макете, чтобы выделить основное содержание и структуру всей картины, но и на распределении светлых и темных, градиентных уровней, чтобы принести людям очень разные визуальные впечатления и художественное воздействие [5]. В китайской живописи черно-белая цветовая гамма и искусство белого пространства дополняют друг друга, заставляя цвет туши претерпевать различные уникальные изменения, что, в свою очередь, подчеркивает ритмическую красоту искусства живописи. Оценивая художественную красоту традиционной китайской живописи, нужно отметить, что оценка картины – это только самое основное, кроме того, зритель должен добавить воображение и чувства, чтобы оценить колорит, и в то же время обнаружить, что содержание и сцены работ всегда выходят за рамки реальности, больше похожи на сцены и вещи в мире грез, что полностью отличается от западной классической живописи, которая обращает внимание на реальные объекты реального изображения западного классического искусства, более реалистичные выражения света и тени, упоминания и текстуры. Китайская традиционная живопись уделяет больше внимания сочетанию внутренних чувств и природы неба и земли, ее картины можно почувствовать во вселенной в пульсации жизни. Стремление этого искусства к пустоте для изображения реального создает необычные для западной живописи эффекты, так что китайская традиционная культура содержит открытый дух парения, а также пустое пространство в картине, чтобы стимулировать жизненную силу мысли и воображения зрителя, что является высоким уровнем искусства, поэтому искусство белого пространства нужно, чтобы показать атмосферу картины, чтобы создать абстрактный смысл с сюрреалистическим значением абстрактной пустоты [6].

Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи также способно подчеркнуть красоту формы картины, а благодаря компоновке белого пространства оно создает сильное ощущение пустоты в картине. Искусство белого пространства оказывает особое влияние на композицию формальной красоты картин. Китайская традиционная живопись в искусстве белого пространства, прежде чем создавать, должна возникнуть из общей картины планировки макета, живописи структуры и других аспектов мышления, так что картина белого пространства выступает как часть работы, подчеркивает роль пустого пространства искусства, а также художественное напряжение, выражение красоты картины. Анализируя расположение и структуру картины в целом, можно обнаружить, что между белым пространством и живописной частью картины существует неразрывная связь [7]. Живопись на белой бумаге позволяет закрасить ту часть картины, которую хочет выразить ее создатель, а также приводит к изменению положения и площади белого пространства, что, в свою очередь, влечет за собой изменения в общем макете. Когда художник создает картину, он должен учитывать общий план и вносить разумные настройки и коррективы в положение, площадь и даже значение белого пространства, чтобы структура и расположение всей картины выглядели достаточно гармонично, чтобы избежать таких проблем, как слишком пустое пространство, слишком резкое расположение белого пространства и т.д. Это означает, что применение искусства белого пространства должно нарушить локальные ограничения и рамки и сделать общий баланс картины центром внимания, чтобы зритель также мог почувствовать подтекст и очарование искусства белого пространства из работ, создавая неограниченный простор для воображения [8].

Искусство белого пространства и координация картины неотделимы от общей компоновки картины, в этом процессе используются китайские культурные эстетические привычки для компоновки картины. Чтобы понять влияние искусства белого пространства на координацию всей картины, стоит отметить, что общая координация искусства белого пространства отражается в положении, области и цвете. Китайские традиционные картины, как правило, черно-белые картины тушью, являются основными, но также можно увидеть богато окрашенные работы. Необходимость большого количества красок нужна больше, чтобы регулировать общий тон, чтобы обеспечить равномерное распределение цвета и разумное соответствие для картины белого пространства. В процессе использования цвета в картинах, чтобы регулировать общий тон, нужно убедиться, что распределение цвета является равномерным для разумного сочетания белого пространства в картине. Искусство белого пространства относится к одной из форм выражения в традиционной китайской живописи. Пустое пространство, представленное на картине, является духовной поддержкой художника, которая призвана поддерживать общую красоту картины, а также может оставить огромный простор для воображения зрителя. Искусство белого пространства является не только одной из важных форм художественного выражения в китайской живописи, но и представляет собой эстетическое настроение, которое художник творит при создании картины. Белое пространство в картине определяет художественный ритм исполнения. Расположение белого пространства в традиционной китайской живописи образует сильный контраст с регулярной

сменой цветов кисти и туши на картине, так что картина достигает царства сочетания реальности и пустоты и подчеркивает преимущества усиления художественной темы. Искусство белого пространства не только отражает уникальный творческий стиль и глубокую мудрость китайской живописи, но и дарит людям опыт духовного мира, «тихого и далекого».

2. Философские размышления об искусстве белого пространства в традиционном китайском искусстве

Существует неразрывная связь между искусством белого пространства в традиционной китайской живописи и китайской философской мыслью, и, если вы хотите узнать больше о внутреннем выражении мысли, выраженной в искусстве белого пространства, вам следует начать с китайской философской мысли. Традиционная китайская философская мысль включает в себя конфуцианство, даосизм и буддизм. Китайская философская мысль имеет важную связь с традиционной китайской культурой, включая живопись, литературу, политику и т.д. В искусстве белого пространства очевидно глубочайшее влияние китайской философской мысли, особенно даосизма и конфуцианства. Для того чтобы глубже изучить искусство белого пространства, мы должны понять традиционную китайскую культуру даосизма и конфуцианства и изучить красоту рифмы, выраженной в искусстве белого пространства в традиционной китайской живописи [9].

Искусство оставлять белое пространство в традиционной китайской живописи очень тесно связано с даосской мыслью. Прежде всего, глубочайшее влияние на искусство оказала белая даосская культурная мысль. Даосская мысль выступает за «небытие» и «бесплотное» стремление к искусству, такие идеологические концепции оказали глубокое влияние на традиционные китайские эстетические концепции, поэтому художник при создании искусства стремится к тому, чтобы «небытие» и «бесплотное» представление в художественных произведениях выражали тихий и далеко идущий духовный подтекст. Поэтому, когда художники создают искусство, они должны выражать «небытие» и «бесплотное» в своих произведениях, чтобы выразить тихий и глубокий духовный подтекст. Ядром даосской культурной мысли является «Дао», то, что «Дао» существует объективно и истинно и является истоком всех вещей во Вселенной и что Вселенная – это процесс естественного производства и эволюции, и является законом всех движений в мире, и что все вещи на небе и земле изменяются в соответствии с законами естественного развития. Дао – это источник мира, поэтому даосизм утверждает, что «пустота» между природой, небом и землей – это происхождение всех вещей [10. С. 72]. Чжуан-цзы однажды выдвинул идею о том, что пустая комната рождает белизну, имея в виду, что в сердце нет никаких отвлекающих факторов при описании состояния ясности. В искусстве белого пространства в традиционной китайской живописи даосская мысль является философской основой традиционной китайской живописи, поэтому многие традиционные китайские картины отражают даосскую мысль о «единстве реального и воображаемого» и «единстве неба и человечества», поэтому в процессе оценки традиционной китайской живописи она всегда дает зрителю ощущение выхода за пределы природы и стремления к вечному духовному царству. Поэтому в процессе оценки традиционной китайской живописи у зрителей всегда возникает

ощущение выхода за пределы природы и устремления к вечности. Философской основой мысли Лаоцзы является простое диалектическое мышление, согласно которому все вещи на небе и земле противоречат друг другу, а две конфликтующие стороны взаимозависимы и взаимообусловлены. Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи подчеркивает «гармонию реальности и пустоты», в которой цвета в основном черно-белые, а композиции в основном посвящены соотношению между реальностью и пустотой. Об этом также говорится в Лаоцзы: «Все под небесами рождается из бытия, а бытие рождается из ничего» [11. С. 38]. Смысл этой фразы в том, что «все под небесами рождается из видимой материальной материи, а материальная материя рождается из невидимой нематериальной материи», где «ничто» не означает, что ничего нет вообще, а скорее, что есть существование посреди небытия и состояние нетождественности. «Ничто» соответствует «пустоте», а «ничто» – «реальности»; «пустота» и «реальность» соответствуют друг другу. В китайской интерпретации «虛» (сюй) означает «ничто», что трактуется как отсутствие, а «實» (ши) – это значение «реальности». «Реальность» – это интересная вещь, которая существует объективно [12]. В даосской философии «пустота и реальность» взаимно усиливают друг друга, поэтому люди используют реальную вещь как средство для опустошения своего духа в иллюзорном мире, чтобы ощутить духовный подтекст небытия. Круговорот и замена всех вещей обусловлены круговоротом и взаимодействием между бытием и небытием. Именно благодаря диалектическим отношениям между наличием и отсутствием такого взаимного отголоска, способствующего развитию искусства белого пространства в искусстве китайской живописи, и в то же время благодаря использованию белого пространства художественная сфера китайской живописи продвигается на другую вершину [13].

Конфуцианство и культура также оказывают определяющее влияние на китайское образование и искусство, в котором конфуцианство оказывает глубокое влияние на мышление и поведение китайцев. На развитие искусства традиционной китайской живописи определенное влияние оказывает конфуцианство, являющееся ядром художественного творчества. Использование искусства белого пространства в традиционной китайской живописи отражает отношения между реальным и виртуальным, что подразумевает выражение мысли и культуры конфуцианства. В Китае искусство оставлять белое пространство, часто называемое «Любай», является художественным выражением в области китайской живописи. В основе конфуцианства лежат «посредственность, гармония и благожелательность». Посредственность – это идея сохранения нейтралитета в отношениях с людьми и вещами, чтобы достичь сбалансированного и стабильного положения дел, приспособившись к условиям места, вещей и времени и сохраняя нейтралитет без предубеждений. Гармония занимает особое место в философии конфуцианства. Конфуцианство считает, что человек и природа, человек и человек, человек и общество должны находиться в состоянии сосуществования, гармонии и стабильности. Гармония существует также между человеком и природой, подчеркивая «единство человека и природы», что означает уважать природу, доброе прошлое природы и естественное и мирное сосуществование [14]. Благожелательность – это акцент на любви и заботе о других, ориентированность на людей, а также акцент на благожелательном отношении к обществу и другим

людям, что является основой гармоничного развития общества. Искусство оставлять белое пространство, эффект изображаемого и выражаемый дух взаимно совместимы с конфуцианством. С точки зрения содержания конфуцианства гармония между самим человеком, человеком и человеком, человеком и небом и землей является самым совершенным состоянием. С точки зрения самого искусства белого пространства оно следует принципу посредственности в своем создании, оставляя едва заметное белое пространство там, где кисть и тушь останавливаются, так что «черное» и «белое» образуют гармоничное целое. Они дополняют друг друга, взаимно сдерживают и наполняют. Конфуцианство также подчеркивает гармонию и взаимодополняемость инь и ян.

Заключение

Искусство белого пространства в традиционной китайской живописи не только содержит философскую и духовную культуру природы, свободы и расслабления, но и формирует царство «единства Неба и человека». Различные виды белого пространства могут быть созданы без малейшей туши, а даосский контраст между реальностью и действительностью, а также контраст между существованием и небытием навевают бесконечную задумчивость и бесконечные воспоминания. Художники используют искусство белого пространства для выражения традиционных китайских философских идей. Белое пространство на картине – это не просто пустое место, оно оставлено художниками по собственной инициативе. Основное требование китайской живописи – взаимодействие реальности и пустоты, т.е. диалектическая взаимосвязь между реальностью в пустоте и пустотой в реальности. Эстетические характеристики традиционной китайской живописи в искусстве белого цвета подчеркивают философское мышление даосизма и конфуцианства. В нем воплощен эстетический результат духа искусства, сформированного неповторимым восточным очарованием Китая.

Список источников

1. Чжан Юнцин. Исследование эстетической ценности «оставления белого» в китайской живописи // Мир комедии (вторая половина месяца). 2021. № 4. С. 66–67.
2. Лян Минъян. Суй Вэньшэн. Об интерпретации искусства белого пространства в китайской живописи // Art Daguang 2021. № 13. С. 46–47.
3. Ван Хунся. Анализ искусства белого пространства в китайской живописи // Daguang (Forum). 2019. № 1. С. 28–29.
4. Бай Кунь. Белое пространство в китайской живописи и его происхождение // Qilu Art Garden. 2008. № 1. С. 19–22.
5. Кэ Цзяо. Анализ различий между эстетическими идеями китайской и западной традиционной живописи // Популярная литература и искусство. 2016. № 3. С. 142.
6. Бай Кунь. Белое пространство в китайской живописи и его происхождение // Qilu Art Garden. 2008. № 1. С. 19–22.
7. Лян Минъян, Суй Вэньшэн. Об интерпретации искусства белого пространства в китайской живописи // Art Daguang. 2021. № 13. С. 46–47.
8. Ван Наньнань. Влияние мысли дзэн на эстетический интерес китайской традиционной живописи // Восточная коллекция. 2022. № 4. С. 48–50.
9. Лю Чжи. Пробный анализ традиционной китайской философской мысли на влияние китайской живописи // Художественное образование. 2017. № 5.
10. Чжуан Чжоу. Мудрость Чжуанцзы / Чжуан Чжоу, перевод и аннотация Нин Юаньхана. Хэфэй : Аньхойское народное издательство, 2012. 329 с. ISBN: 978-7-212-05606-3.
11. Чжуанцзы. Дао дэ цзин – Нань хуа цзин. Лаоцзы, Чжуанцзы–Пекин : China Pictorial Press, 2003.04. 314 с. ISBN № 7-80024-664-7.

12. Пань Фан, Юй Цзиньчэ. Эстетический контекст и философские размышления о «причислении белого к черному» в китайской живописи // Chinese Literary Artists. 2021. № 3. С. 9–10.

13. Чжан Цзэсинь, Ван Шуци. Представление философской мысли Лаоцзы «Неважно, что есть» в технике белого пространства в китайской живописи // Jinguwenchuang. 2002. № 31. С. 83–85.

14. Чжоу Сьмин. Философское значение искусства «белого пространства» в китайской живописи // Ceramic Science and Art. 2023. № 9. С. 60–61.

References

1. Zhang Yongqing. (2021) Issledovanie esteticheskoy tsennosti “ostavleniya belogo” v kitayskoy zhivopisi [A Study of the Aesthetic Value of “Leaving White” in Chinese Painting]. *Mir komedii (vtoraya polovina mesyatsa)*. 4. pp. 66–67.

2. Liang Mingyang & Xu Wensheng. (2021) Ob interpretatsii iskusstva belogo prostranstva v kitayskoy zhivopisi [On the Interpretation of the Art of White Space in Chinese Painting]. *Art Daguan*. 13. pp. 46–47.

3. Wang Hongxia. (2019) Analiz iskusstva belogo prostranstva v kitayskoy zhivopisi [Analysis of the Art of White Space in Chinese Painting]. *Daguan (Forum)*. 1. pp. 28–29.

4. Bai Kun. (2008) Beloe prostranstvo v kitayskoy zhivopisi i ego proiskhozhdenie [White Space in Chinese Painting and Its Origin]. *Qilu Art Garden*. 1. pp. 19–22.

5. Ke Jiao. (2016) Analiz razlichiy mezhdru esteticheskimi ideyami kitayskoy i zapadnoy traditsionnoy zhivopisi [An Analysis of the Differences Between the Aesthetic Ideas of Chinese and Western Traditional Painting]. *Populyarnaya literatura i iskusstvo*. 3. p. 142.

6. Bai Kun. (2008) Beloe prostranstvo v kitayskoy zhivopisi i ego proiskhozhdenie [White Space in Chinese Painting and Its Origin]. *Qilu Art Garden*. 1. pp. 19–22.

7. Liang Mingyang & Xu Wensheng. (2021) Ob interpretatsii iskusstva belogo prostranstva v kitayskoy zhivopisi [On the Interpretation of the Art of White Space in Chinese Painting]. *Art Daguan*. 13. pp. 46–47.

8. Wang Nannan. (2022) Vliyaniye mysli dzen na esteticheskiy interes kitayskoy traditsionnoy zhivopisi [The Influence of Zen Thought on the Aesthetic Interest of Traditional Chinese Painting]. *Vostochnaya kolleksiya*. 4. pp. 48–50.

9. Liu Zhi. (2017) Probnyy analiz traditsionnoy kitayskoy filosofskoy mysli na vliyaniye kitayskoy zhivopisi [A Tentative Analysis of the Influence of Traditional Chinese Philosophical Thought on Chinese Painting]. *Khudozhestvennoe obrazovanie*. 5.

10. Zhuang Zhou. (2012) *Mudrost' Chzhuantszy* [The Wisdom of Zhuangzi]. Translated by Ning Yuanhan. Hefei: Anhui People's Publishing House.

11. Zhuangzi. (2003) *Dao De Jing – Nan Hua Jing*. Pekin: China Pictorial Press.

12. Pan Fan & Yu Jinchun. (2021) Esteticheskiy kontekst i filosofskie razmyshleniya o “prichislenii belogo k chernomu” v kitayskoy zhivopisi [The Aesthetic Context and Philosophical Reflections on “Counting White as Black” in Chinese Painting]. *Chinese Literary Artists*. 3. pp. 9–10.

13. Zhang Zexin & Wang Shuqi. (2002) Predstavleniye filosofskoy mysli Laotszy “Nevazhno, chto est” v tekhnike belogo prostranstva v kitayskoy zhivopisi [The Representation of Laozi's Philosophical Thought “It Doesn't Matter What Is” in the Technique of White Space in Chinese Painting]. *Jinguwenchuang*. 31. pp. 83–85.

14. Zhou Simin. (2023) Filosofskoe znachenie iskusstva “belogo prostranstva” v kitayskoy zhivopisi [The Philosophical Significance of the Art of “White Space” in Chinese Painting]. *Ceramic Science and Art*. 9. pp. 60–61.

Сведения об авторе:

Лю Лутэн – аспирант института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: 1204657572@qq.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Liu Luteng – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: 1204657572@qq.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.04.2024;
одобрена после рецензирования 18.10.2025; принята к публикации 24.10.2025.

The article was submitted 19.04.2024;
approved after reviewing 18.10.2025; accepted for publication 24.10.2025.

Научная статья

УДК 9. 93. 930. 85

doi: 10.17223/22220836/60/21

А.С. ПУШКИН В ЖИЗНИ, СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ Т.П. ЗНАМЕРОВСКОЙ (1912–1977)

Анна Валентиновна Морозова

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

Аннотация. Жизнь, судьба и творчество доктора искусствоведения Т.П. Знамеровской (1912–1977) – один из редких примеров частично бессознательного, частично сознательного построения по лекалам поэзии, прозы и жизни А.С. Пушкина. Не только стихи Знамеровской написаны автором на музыку пушкинского стихотворного слога, но и жизненные идеалы Знамеровской выкованы «по Пушкину». Это тот исключительный случай, когда Пушкин стал подлинным Учителем своей еще юной почитательницы, проникнув в ее душу через обаяние своих образов.

Ключевые слова: детство ученого и поэта, воспоминания Т.П. Знамеровской, биография ученого, А.С. Пушкин, творчество Пушкина, «Руслан и Людмила», Евгений Онегин

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00061, <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

Для цитирования: Морозова А.В. А.С. Пушкин в жизни, судьбе и творчестве Т.П. Знамеровской (1912–1977) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 212–221. doi: 10.17223/22220836/60/21

Original article

A.S. PUSHKIN IN THE LIFE, FATE AND WORK OF T. ZNAMEROVSKAYA (1912–1977)

Anna V. Morozova

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

Abstract. The life, fate and work of the Doctor in Art history T. Znamerovskaya (1912–1977) is one of the rare examples of their, partially unconscious, partially conscious, construction according to the patterns of poetry, prose and the life of A.S. Pushkin. Not only the poems of Znamerovskaya were written by the author according to the music of Pushkin's poetic style. But Znamerovskaya's life ideals were forged "according to Pushkin." This is an exceptional case when Pushkin became a true Teacher of his still young admirer, penetrating into her soul through the charm of his images. The article is devoted to the analysis of T.P. Znamerovskaya (1912–1977), associate professor of the Department of Art History of the Faculty of History of Leningrad University, the specialist in 15–17th Centuries Spanish and Italian Art History, – the memoirs partially published by the publishing house of St. Petersburg University, partially still waiting for publication and stored both in the Manuscript Department of the Russian National Library and in the home archives of students and relatives of the scientist. These are memories of the author's childhood, youth and mature years of life. These materials has only recently begun to be introduced in scientific circulation and contain inexhaustible information about Znamerovskaya childhood and inner

world. According to these memoirs, it is clear how much importance in the childhood and mature years of Znamerovskaya the work of A.S. Pushkin and the personality of the poet himself was played for her. It all started with the beauty and musicality of Pushkin verse and the entertaining plot, but as a result, a whole person with a “Pushkin” worldview and a “Pushkin” understanding of beauty grew up. The article uses the method of biographical and source analysis. It is shown how significant the educational and ideological potential of A.S. Pushkin’s creativity and personality has and how much importance he played in the formation of T.P. Znamerovskaya’s personality. The article author has long been studying the biography of Znamerovskaya, but specifically the problems of the place and role of Pushkin work have not yet been reflected in her publications.

Keywords: Childhood of scientist and poet, memoirs by T. Znamerovskaya, biography of scientist, A.S. Pushkin, Pushkin work, “Ruslan and Ludmila”, Evgeniy Onegin

Acknowledgments: the study was supported by a project from the Russian Science Foundation No. 23-28-00061, <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

For citation: Morozova, A.V. (2025) A.S. Pushkin in the life, fate and work of T. Znamerovskaya (1912–1977). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 212–221. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/21

Детство – особый период в жизни человека, когда формируется его характер, определяются склонности, закладываются принципы его личности. Интерес именно к детским годам жизни известных личностей в разные исторические эпохи характерен для современной науки. Проблематике детства посвящены труды Ф. Арьеса [1], Х. Кобо Дельгадо [2], К. Ретфорда [3] и др. [4–6]. На настоящий момент ясно, что наряду с общими тенденциями в понимании детства и отношении к нему в ту или иную эпоху существовало множество индивидуальных особенностей протекания детства конкретной личности, связанных с традициями конкретной семьи. Особенный интерес представляет собой детство в будущем знаменитых людей, вписавших свои имена в скрижали истории. Такие знания могут быть использованы для более глубокого изучения биографии и творчества великих личностей, а также в современном педагогическом процессе.

В настоящее время историки искусства располагают, благодаря открытию фонда Т.П. Знамеровской в Российской национальной библиотеке и Санкт-Петербургском отделении Центрального государственного архива литературы и искусства, необходимыми материалами для изучения ее биографии и факторов, способствовавших развитию ее таланта ученого-искусствоведа. Т.П. Знамеровская (1912–1977) [7–12] (опубликованные воспоминания, стихи и дневники Знамеровской см.: [13–16]) – доктор искусствоведения, автор ряда монографий о крупнейших мастерах итальянского и испанского искусства XV–XVII вв. Совершенно особую роль в ее судьбе сыграли произведения и сам образ А.С. Пушкина, любовь к которому Тане привили в ее детские годы родители. Став взрослой, она «по Пушкину» выстроила свою судьбу и во многом свое творчество.

В своей Автобиографии, написанной в конце жизни, Знамеровская отмечала: «Я не умела еще писать иначе как печатными буквами, но она (мама. – А.М.) развивала во мне страсть к книгам, разнообразным и серьезным не по возрасту, и прежде всего к поэзии, к учению на память не только стихов, но целых поэм Пушкина... культ которых у меня сохранился на всю жизнь» [13. С. 37]. Пушкина в семье любили и мать, Мария Витальевна Знамеровская,

урожденная Дегтярева, и отец, Петр Иосифович Знамеровский. В воспоминаниях Знамеровская отмечает: «...я вспоминаю, как в лагерь в Лугу в 30-е годы приехала бригада поэтов, слушать которую отправилась мама, любившая поэзию... Папа пришел в гнев. „Кто это пустил в лагерь этих пустомелей?“ – „Комиссар“, – оправдывалась мама. – „Тоже придумал стихоплетов пускать!“ – „Но ведь Пушкин тоже стихоплет. Разве ты его не любишь?“ – Папа несколько смутился. Но потом буркнул: „Я его не за стихи, а за прозу люблю. Ведь у него и повести есть“» [13. С. 59]. Но маленькой Тане папа читал в основном стихи Пушкина, точнее, его стихотворные сказки.

Книги Пушкина дарились Тане на дни рождения, читались ей вслух родителями или просто пересказывались ими в свободной форме. «С этой сказкой („Руслан и Людмила“. – А.М.), – отмечает в „Страницах из юношеского дневника“ Знамеровская, – у меня связан целый период моего детства. Я часто просила папу рассказать ее, и он каждый раз по-новому ее рассказывал, а я, прижавшись в кресле, с восторгом слушала...» [14. С. 251]. Она описывает такой случай: «...к моему рождению (а значит, в январе 19-го года) мама купила мне отдельное издание поэмы (сказки Пушкина я, конечно, к тому времени уже все читала) в красном с золотом переплете. Это было сделано заранее, и книга была спрятана. Но в папе сохранялись некоторые детские черты. Ему так хотелось поскорее прочитать со мной вместе „Руслана“, что, – когда мамы не бывало дома, – он потихоньку доставал книгу, и ко дню моего рождения она была уже нами освоена от корки до корки» [13. С. 83] и незаметно выучена наизусть. При этом нельзя забывать, что отец Тани был заместителем начальника артиллерии 12-й армии в составе войск Красной армии [13. С. 81], и в разгаре была Гражданская война! «Чтение мне стихов и сказок уже в самый ранний период было для меня наслаждением, и я очень многое знала на память, не страдая в то время застенчивостью и любя говорить стихи сама в чрезмерных количествах» [13. С. 71], – признается Знамеровская. Среди этих стихов и сказок важнейшее место было отведено родителями именно Пушкину.

Любовь к Пушкину родителей девочки, их вольные пересказы пушкинских сказок, их усилия по приобретению произведений Пушкина для ребенка и их чтению ей вслух познакомили ее с поэзией Пушкина и привили ей любовь к ней.

Потом на помощь пришел театр. Мама частенько брала Таню в театр: «...уже до десяти лет я, – вспоминала Знамеровская, – видела не только многие балеты, но и оперы» [13. С. 83]. Особо сильное впечатление произвела на девочку опера по одноименной поэме Пушкина «Руслан и Людмила»: «Боже, что я испытала, когда увидела впервые „Руслана и Людмилу“!» [13. С. 83] – писала Знамеровская в воспоминаниях. В 1922 г., в свои десять лет, Таня впервые попала на оперу «Пиковая дама». Театр и музыка Чайковского произвели на нее очень сильное трагическое впечатление [13. С. 108].

Видимо, сам перст судьбы был в том, что пассажирский пароход, на котором семья красного командира, несмотря на сложности, все-таки эвакуировалась из Киева во время наступления на город Деникина, тоже носил имя «Пушкин» [13. С. 90]. Тане в августе 1919 г. было семь лет, но название парохода крепко запечатлелось в детской памяти, возможно, потому, что в условиях общих сумятицы и хаоса это для нее родное имя успокаивало и внушало надежды.

В девять-десять лет Таня начала писать первые стихи и тогда же стала вести дневник [13. С. 108]. И продолжалось это практически до конца жизни. Ее стихи сохраняют музыку, простоту и ясность пушкинской поэзии. А в дневнике записывались и осмыслялись переживания и события и оттачивался литературный стиль автора.

Пушкина Знамеровская продолжала учить и позже, в 1920–1924 гг., в свои восемь-двенадцать лет, под руководством своей любимой учительницы Евгении Леонардовны Вишневецкой, выпускницы университета в Гренобле, в Василькове [13. С. 118]. Героями пушкинской поэзии Таня наслаждалась на открытках С.С. Соломко [13. С. 131]. Как отмечает Знамеровская в воспоминаниях, Пушкин «именно как романтик уже давно стал моим богом» [13. С. 136], и многое из него она знала на память.

По мере Таниного взросления шире становился круг знакомых ей и любимых ею творений Пушкина. В 1922 г., в десять лет, в Поповке, куда они уезжали летом с артиллерийской бригадой отца, отправлявшейся на учения, в имени старых народоволок «...после уже давно заученного на память „Руслана“ я с увлечением запоминала, – пишет Знамеровская, – также наизусть „Бахчисарайский фонтан“». Два-три года должны были пройти до того, как я ...вслед за этим принялась за „Онегина“, уже на грани раннего перехода от детства к юности. С пробелами я помню все это и сейчас, и никто не мог в жизни отнять у меня спасительного ухода в эту внутри меня живущую поэзию от скуки стояния в очереди или долгого пребывания среди обыденно-пошлых разговоров» [13. С. 106].

Ее интересовали не только поэтические образы Пушкина, но и то, в каком отношении они стояли к реальной жизни. Любовь к Пушкину развивала интерес к истории. В Батурине, куда семья вместе с отцом выезжала на лето в 1925–1927 гг., Таня ходила смотреть дворец Кочубея: «Большую территорию занимал бывший парк Кочубея, густой, запущенный, с высохшими прудами, с целым еще в те времена белым каменным домом, вероятно, XVI–XVII вв. Сохранялись даже подвалы для узников с остатками вделанных в стены цепей и атрибутами пыток. Конечно, я не верила, что благородный Кочубей Пушкина всем этим пользовался, но это был отблеск реальной, – не только романтической, – истории» [13. С. 144].

В 1926 г. отец Тани был послан на Высшие командирские курсы усовершенствования в Детское Село (ныне г. Пушкин), и семья поехала туда вместе с ним. Как пишет Знамеровская, «папу посылали в АКУКС – на высшие годовые курсы усовершенствования командного состава артиллерии в Детском Селе, – бывшем Царском Селе (!). Значит, меня ожидали пушкинские места, им (Пушкиным. – А.М.) воспетые и уже давно влекущие, а также Ленинград со всеми своими музеями и пригородами. Волнению и восторгу моему не было предела» [13. С. 152]. Любовь к Пушкину влекла за собой любовь ко всему, с ним связанному.

В Детском, бывшем Царском, Селе Таня училась в старших классах 1-й трудовой школы, бывшей дореволюционной знаменитой Николаевской гимназии: «...произошло мое знакомство с бывшим Царским Селом, вечно заставлявшим нас, окончивших там школу, на наших сборищах произносить одни и те же священные пушкинские слова: „Отечество нам Царское Село“» [13. С. 155]. Произошедшее чуть позже знакомство с Павловском, Петерго-

фом, Гатчиной, Ораниенбаумом стало лишь продолжением, «исходным пунктом на всю жизнь остались пушкинские „сады прекрасные“ с их „священным сумраком“» [13. С. 156]. Причем эти сады Таня воспринимала именно через призму уже любимой ею поэзии Пушкина.

Пушкинская атмосфера в Детском Селе ощущалась не только Таней, Пушкина там продолжали любить. В 1928 г. к Тане и ее подруге Кате приходят одноклассники, декламируют сцену у фонтана из «Бориса Годунова» [14. С. 17].

В юношеские годы Таня продолжает читать Пушкина, ходить на кинофильмы и театральные спектакли по его произведениям. В 1928 г. в кино она видела «Капитанскую дочку», съемки которой сама же за год до выхода картины наблюдала в Детском Селе. И высказывает критическое суждение о картине, которая ей не вполне понравилась иным характером героев, чем у Пушкина [14. С. 53].

Удивительно, что эстетические и человеческие вкусы и пристрастия Знамеровской сформировались тоже под влиянием творчества Пушкина. Она подсознательно еще в школьные годы ищет для себя Героя наподобие пушкинского Онегина, а себя воспринимает как онегинскую Татьяну. Как Онегин был непохож на окружающих своим глубоким умом, эрудицией, независимостью суждений и гордостью, так и Танин избранник «Павлуша» – Павел Сигизмундович Чахурский, – на несколько лет раньше ее выпустившийся из 1-й трудовой школы и из-за дворянского происхождения отца не смогший поступить в вуз, тоже выделялся среди окружающих его молодых людей благородством фигуры и жестов, серьезностью и тонкостью души. Он прекрасно играл на фортепиано, имел разносторонние познания и острый сатирический ум.

Эпиграфом к «Страницам из юношеского дневника», на которых описывается ее юношеская любовь, ставшая базисом всей ее жизни, тоже явились стихи Пушкина [14. С. 11]. Отношения с Павлушей складывались не просто. Были и соперницы, и ревность, и расставание. Как и пушкинская Татьяна, Таня первая признается в любви своему предмету, передав ему письмо с посвященными ему стихами. А потом происходит все перевернувшая и все решившая в ее жизни новая встреча с Чахурским. Таня переживала все коллизии своей любви в образах Пушкина, которые помогли ей выдержать испытания. К своим стихам этого времени, объединенным ею в подцикл «Разлука без надежд» (из цикла «Любовь»), эпиграфом она берет строки Пушкина: «И вот одна, одна Татьяна!» [17. С. 65] (1929–1930). В стихах 1931–1934 гг., получивших общее название «Победа», опять эпиграфом звучат стихи Пушкина: «Примчался к ней, к своей Татьяне» [17. С. 113].

Эпиграфами в ее стихах других циклов также часто выступают строки Пушкина: в цикле «Любовь» [13. С. 174–175; 14. С. 260, 273], в цикле «Тень и свет» [13. С. 212, 232, 233, 237], в цикле «Листья аканфа» [13. С. 232, 250]. Пушкин открывал юной Тане красоту мира и красоту поэзии.

Уже взрослой, посещая с мужем Пушкинские горы в 1952 г., Знамеровская с вдохновением писала, обращаясь к поэту:

«Поэт, не ты ль определил
Мой выбор в юности мятежной,
Не ты ли сердце открыл
Мечтой опасною и нежной?»

Ведь я онегинских примет
Во встречах юношах искала.
Твой стих был путеводный свет,
Из строф твоих я сети ткала,
Чтоб в петли прочные нежданно
Навеки пленницей попасть...
И смелой быть, изведав страсть,
Учила не твоя ль Татьяна?» [13. С. 205–206].

Позже, став взрослой и признаваясь в любви Ленинграду, она задумывается о том, что опять же обязана этой любовью именно Пушкину:

«Но напрасно... Иные законы
Беспокойному сердцу даны.
Не свои ль оно вздохи и стоны
Переносит на всплески волны?
Что ему и в покое и в силе
Величаво холодной Невы,
Если б в водах ее не дробились
Эти шпили, и сфинксы, и львы?
Если б Пушкин по этим гранитам
Не бродил над рекой никогда,
Если б с камнями не было слито
Столько мысли, мечты и труда?» [18. Л. 41].

После окончания школы Таня уезжает к семье в Днепропетровск и там поступает в Горный институт. После первого курса студенты едут на практику в Крым и посещают Бахчисарайский дворец. Снова – встреча с Пушкиным: «Всюду запущенность, сады без цветников. Все мертво. Только поэзия Пушкина наполняет дворец и сад волнующими тенями, и строки стихов звенят в ушах» [14. С. 205].

Семья продолжала по возможности посещать театральные постановки по произведениям Пушкина. В письме П.С. Чахурскому уже из Ленинграда в 1931 г., когда Таня дала Павлуше положительный ответ на его предложение руки и сердца, она пишет: «Вчера была с мамой и Борей (братом. – А.М.) в Мариинском театре на опере „Руслан и Людмила“» [14. С. 251].

На геологических практиках в Ленинградском горном институте Знамеровская тоже не расставалась с Пушкиным: 28 сентября 1932 г., ведя геологические съемки в степях Башкирии, она записывает в дневнике: «В свободные минуты, отдыхая, я вытаскивала из полевой сумки Пушкина, зачитываясь опять и опять „Евгением Онегиным“. Некоторые главы я знаю давно на память и, когда еду верхом или долго иду, читаю их вслух. Я не могу сказать о том, насколько это прекрасно, это все не то и этим ничего не скажешь. Я наслаждаюсь каждой строчкой, каждым словом, очаровываясь музыкальностью стиха, глубиной и остротой мысли. Я наслаждаюсь до боли, мой ум, как и мои чувства, захвачены этой простотой, этой непосредственностью и этой проникновенностью. Десятки раз я прочитываю и повторяю на память любые места, каждый раз испытывая новое волнение и удивляясь, как все просто, искренно, правдиво, ненадуманно, глубоко и неповторимо. Читая вслух, я ловлю каждую мысль поэта, каждую его шутку, замечание и насмешку, тень любви или ненависти, нежности или раздражения. И потом,

опять вернувшись к „Онегину“, раскрываю страницу наугад. В этом отношении я неисправима, меня ничто не может так захватить, как поэзия. Поэзия не только в стихах, но и в жизни, во всем, что прекрасно» [19. Л. 129]. 20 августа 1933 г., будучи на геологической практике на Старице, притоке Волги, она сожалеет, что в русских селах нигде не встречала портретов Пушкина [19. Л. 151]. Описывая ставшему тоже геологом и находящемуся в экспедиции мужу в 1933 г. свой письменный стол дома в Ленинграде, Знамеровская замечает: «У меня всегда стоит бюст Пушкина, самого моего любимого» [19. Л. 167].

Именно Пушкин с его «кавказскими» стихами взрастил и любовь Знамеровской к горам Кавказа. На Военно-Грузинской дороге она вспоминала, что «где-то здесь Пушкин шел пешком, здесь писал он „Кавказ“ и „...Шумит Арагва предо мною...“» [16. С. 89]. На Пантеоне в Тбилиси она думает: «Но, боже мой, сколько теней связано с этим местом! Здесь стоял над свежей еще могилой Грибоедова Пушкин» [16. С. 97]. В 1957 г. по дороге из Тбилиси в Ереван на Пушкинском перевале вспоминает, что «здесь ехавший в Эрзерум Пушкин встретил арбу с гробом Грибоедова. Место встречи расположено на старой, теперь заброшенной дороге. Оно видно с шоссе. Скульптурная группа напоминает о трагическом моменте, о том, что так просто, без лишних слов передано в лаконичной записи Пушкина. Вспоминается и не менее лаконичная зарисовка Пушкиным самого себя на этой дороге...» [16. С. 163] Рассказывая о прогулках с экскурсоводом М.И. Дерзибашевым по Тбилиси, упоминает, что «он рассказал мне кое-что о Тбилиси его молодости, показывая сверху топографию города, его наиболее достопримечательные места, дом, где, вероятно, останавливался Пушкин. Все оживало передо мной в его рассказах. И все было отмечено сочетанием живого чувства красоты с трезвостью ума, порой скептического, порой насмешливого» [16. С. 185]. Она апеллирует к Пушкину и его сентенциям в своих рассуждениях: «Пушкин сказал: ревность на девяносто процентов самолюбие и только на десять процентов любовь» [20. Л. 462]. Ее подкупают те, кто, как и она, любит Пушкина [20. Л. 528]. «Бедные были бы Грибоедов, Пушкин, Лермонтов и я, если бы Россия не присоединилась к Грузии!» – шутит Знамеровская [20. Л. 568]. В другой раз на Военно-Грузинской дороге она снова вспоминает: «Здесь Пушкин нарвался на хамство и невежество городничего – в который раз, в разные времена, характеризующие нашу чиновничью Россию!» [20. Л. 666]. В Тбилиси Пушкин ее сопровождает буквально везде, даже в обыденных делах: «Когда я только что приехала из Хевсуретии, я, как всегда, отправилась смывать экспедиционную грязь в Синюю, или Орбелиановскую, серную баню, в номера, где мылся Пушкин» [21. Л. 51]. В путевых заметках и воспоминаниях о поездках по Кавказу она снова эпиграфами берет строки из Пушкина [22. Л. 130, 164].

В конце жизни, формулируя отличительные качества своего горячо любимого мужа, к тому времени уже ушедшего из жизни, она писала: «Не был он и таким страстным поклонником Пушкина... с ...мудрым умением понимать самое трагичное и отталкивающее в жизни, показывая это с беспощадной образной правдой, и вместе с тем за всем этим не терять острого восприятия других, прекрасных, неотъемлемых от жизни в целом ее сторон, жадно беря их, не растворяя в ненависти к ужасам жизни страсть к ее красотам, вос-

певая в тесном сплетении борьбу с первыми и наслаждение вторыми... Со скепсисом в смысле всяких иллюзий относительно возможности прямого торжества только вторых, без необходимости в этих иллюзиях для жизнеутверждающей силы» [23. Л. 326].

Таким образом, Знамеровская постигала Пушкина постепенно: в раннем детстве через красоту и музыкальность стиха и увлекательность сюжета его сказок, с годами Пушкин вошел в ее жизнь и стал ее второй натурой, в своих поступках она опиралась на его пример и равнялась на данные им ориентиры, он помогал ей увидеть красоту окружающего, давал возможность уйти в поэзию, если окружающее отталкивало, не сломаться перед трудностями. Его творчество во многом воспитало характер Знамеровской с его достоинством, жизнерадостностью, умением любить и умением реализовывать себя в творчестве, как научном, так и литературном и поэтическом. Часто большой талант подавляет. Однако жизнеутверждающий талант Пушкина не подавил, а во многом взрастил талант Знамеровской, помог ей стать тем, кем она и мечтала, – яркой личностью, а после многих испытаний и замечательным специалистом-искусствоведом!

Список источников

1. *Ariès Ph.* L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Paris : Plon ed., 1960. 501 p.
2. *Cobo Delgado, Gemma.* La niñez y su representación en la España del siglo XVIII. PhD diss., Universidad Autónoma de Madrid Publ., 2021. 550 p.
3. *Retford K.* Philippe Ariès's discovery of childhood: imagery and historical evidence // *Continuity and Change.* 2016. № 31/3. P. 391–418.
4. *Coolidge, Grace ed.* The Formation of the Child in Early Modern Spain. Farnham : Ashgate, 2014.
5. *Langmuir E.* Imagining Childhood. New Haven : Yale University Press, 2006. 256 p.
6. *Nins.* Retratos de niños de los siglos XVI–XIX. Colección de la Fundación Yannick y Ben Jakober. Museo de Bellas Artes de Valencia del 22 de junio al 3 de septiembre de 2000. Valencia : Generalitat Valenciana, 2000. 222 p.
7. *Селиванов В.В., Мартыненко В.П., Сонина Т.В.* Памяти Т.П. Знамеровской // Итальянский сборник. 2007. № 10. С. 235–246.
8. *Morozova A.V.* T.P. Znamerovskaya as the Spanish art researcher: the influence of the epoch and research objectiveness // 3rd International Multidisciplinary scientific conference on Social Sciences and Arts. 6–9 April, 2016. SGEM 2016: Conference Proceedings. Book 4: Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Volume 1: History of Arts. Contemporary Arts. performing and Visual Arts. Vienna, 2016. P. 83–88.
9. *Морозова А.В.* Домашнее воспитание и обучение в России 1910–1920-х гг. По воспоминаниям Т.П. Знамеровской, хранящимся в Российской национальной библиотеке // *Вестник архивиста.* 2021. № 1. С. 301–312.
10. *Морозова А.В.* Кавказ, запечатленный в мемуарах Т.П. Знамеровской, как источник вдохновения для образов ее научных публикаций // *Вестник архивиста.* 2022. № 2. С. 611–622.
11. *Морозова А.В.* Роль исторических романов в воспитании личности ученого-искусствоведа (на мемориальных архивных материалах доктора искусствоведения Т.П. Знамеровской (1912–1977)) // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2023. № 51. С. 64–73.
12. *Morozova A.V.* The Stages in the Development of Art Studies in Russia and the History of Spanish Art // SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Conference proceedings. 1–10 September 2014. Albena, 2014. P. 87–93.
13. *Знамеровская Т.П.* Воспоминания и лирика (Любовь и жизнь. Стихи) / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент., указатели А.В. Морозова. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2020. 296 с.
14. *Знамеровская Т.П.* Только о личном. Лирика / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент., указатели А.В. Морозова. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2021. 318 с.
15. *Знамеровская Т.П.* Переводы. Шекспир / сост., авт. предисловия А.В. Морозова. СПб. : Радуга, 2022. 200 с.

16. Знамеровская Т.П. Горы и встречи. Ч. I. Лирика / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент., указатель А.В. Морозовой. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2024. 330 с.
17. Знамеровская Т.П. Стихотворный цикл «Любовь». 1928–1975. 313 л. // Домашний архив В.А. Булкина.
18. Знамеровская Т.П. Стихотворный цикл «Листья аканфа». 1930–1960-е. 167 л. // Домашний архив В.А. Булкина.
19. Знамеровская Т.П. Дневник геологических практик. 1931–1934. 195 л. // Домашний архив В.А. Булкина.
20. Знамеровская Т.П. Горы и встречи. Ч. II. 1976. 351 л. // Рукописный отдел РНБ. Ф. 1239. Д. 5.
21. Знамеровская Т.П. Горы и встречи. Ч. III. 1976. 221 л. // Рукописный отдел РНБ. Ф. 1239. Д. 6.
22. Знамеровская Т.П. Горы и встречи. Ч. I. 1976. 476 л. // Рукописный отдел РНБ. Ф. 1239. Д. 4.
23. Знамеровская Т.П. Любовь и жизнь. Ч. II. 1976. 313 л. // Домашний архив Н.Б. Знамеровской.

References

1. Ariès, Ph. (1960) *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon ed.
2. Cobo Delgado, G. (2021) *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*. PhD Thesis, Universidad Autónoma de Madrid Publ.
3. Retford, K. (2016) Philippe Ariès's discovery of childhood: imagery and historical evidence. *Continuity and Change*. 31/3. pp. 391–418.
4. Coolidge, G. (ed.) (2014) *The Formation of the Child in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate.
5. Langmuir, E. (2006) *Imagining Childhood*. New Haven: Yale University Press.
6. Nins. (2000) *Retratos de niños de los siglos XVI–XIX. Colección de la Fundación Yannick y Ben Jakober. Museo de Bellas Artes de Valencia del 22 de junio al 3 de septiembre de 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana.
7. Selivanov, V.V., Martynenko, V.P. & Sonina, T.V. (2007) Pamyati T.P. Znamerovskoy [In Memory of T.P. Znamerovskaya]. *Ital'yanskiy sbornik*. 10. pp. 235–246.
8. Morozova, A.V. (2016) T.P. Znamerovskaya as the Spanish art researcher: the influence of the epoch and research objectiveness. *3rd International Multidisciplinary conference on Social Sciences and Arts. 6–9 April, 2016. SGEM 2016: Conference Proceedings. Book 4: Arts, Performing Arts, Architecture and Design*. Vol. 1. Vienna. pp. 83–88.
9. Morozova, A.V. (2021) Domashee vospitanie i obuchenie v Rossii 1910–1920-kh gg. Po vospominaniyam T.P. Znamerovskoy, khranyashchimsya v Rossiyskoy natsional'noy biblioteke [Home Upbringing and Education in Russia in the 1910s–1920s. Based on the Memoirs of T.P. Znamerovskaya Held at the Russian National Library]. *Vestnik arhivista*. 1. pp. 301–312.
10. Morozova, A.V. (2022) Kavkaz, zapechatlennyy v memuarakh T.P. Znamerovskoy, kak istochnik vdokhnoveniya dlya obrazov ee nauchnykh publikatsiy [The Caucasus, Captured in the Memoirs of T.P. Znamerovskaya, as a Source of Inspiration for the Images in Her Scholarly Publications]. *Vestnik arhivista*. 2. pp. 611–622.
11. Morozova, A.V. (2023) The Role of Historical Novels in the Educating an Art Scholar's Personality (Based on Memorial Archival Materials of Doctor of Art History T.P. Znamerovskaya (1912–1977)). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 64–73. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/6
12. Morozova, A.V. (2014) The Stages in the Development of Art Studies in Russia and the History of Spanish Art. *SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Design. Conference proceedings*. September 1–10, 2014. Albena. pp. 87–93.
13. Znamerovskaya, T.P. (2020) *Vospominaniya i lirika (Lyubov' i zhizn'. Stikhi)* [Memoirs and Lyric Poetry (Love and Life. Poems)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
14. Znamerovskaya, T.P. (2021) *Tol'ko o lichnom. Lirika* [Only About the Personal. Lyric Poetry]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
15. Znamerovskaya, T.P. (2022) *Perevody. Shekspir* [Translations. Shakespeare]. St. Petersburg: Raduga.
16. Znamerovskaya, T.P. (2024) *Gory i vstrechi. Ch. I. Lirika* [Mountains and Encounters. Pt. 1. Lyric Poetry]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.

17. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Stikhotvornyy tsikl "Lyubov"*. 1928–1975. 313 fols. [Poetic cycle "Love". 1928–1975. 313 fols.]. V.A. Bulkin's Home Archive.

18. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Stikhotvornyy tsikl "List'ya akanfa"*. 1930–e–1960–e. 167 fols. [Poetic cycle "Acanthus Leaves". 1930s–1960s. 167 fols.]. V.A. Bulkin's Home Archive.

19. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Dnevnik geologicheskikh praktik. 1931–1934. 195 fols.* [Geology Field Practice Diary. 1931–1934. 195 fols.]. V.A. Bulkin's Home Archive.

20. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Gory i vstrechi. Ch. II. 1976. 351 fols.* [Mountains and Encounters. Pt. II. 1976. 351 fols.]. Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 1239. File 5.

21. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Gory i vstrechi. Ch. III. 1976. 221 fols.* [Mountains and Encounters. Pt. III. 1976. 221 fols.]. Manuscript Department of the RNB]. Fund 1239. File 6.

22. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Gory i vstrechi. Ch. I. 1976. 476 fols.* [Mountains and Encounters. Pt. I. 1976. 476 fols.]. Manuscript Department of the RNB]. Fund 1239. File 4.

23. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Lyubov' i zhizn'. Ch. II. 1976. 313 fols.* [Love and Life. Pt. II. 1976. 313 fols.]. N.B. Znamerovskaya's Home Archive.

Сведения об авторе:

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Morozova A.V. – Department of Western European Art History, Institute of History, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 03.06.2024;
одобрена после рецензирования 13.08.2024; принята к публикации 27.10.2025.*

*The article was submitted 03.06.2024;
approved after reviewing 13.08.2024; accepted for publication 27.10.2025.*

Научная статья

УДК 94:069 (571.16)

doi: 10.17223/22220836/60/22

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО И РЕГИОНАЛЬНЫХ РЕЕСТРОВ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РОССИИ

Дарья Дмитриевна Родионова¹, Полина Валерьевна Абрамова²,
Юлия Юрьевна Гизей³

Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия

¹ *kafedramd@yandex.ru*

² *polina-glushkova@mail.ru*

³ *gizey-yur@yandex.ru*

Аннотация. Авторами рассматривается Федеральный закон Российской Федерации о нематериальном этнокультурном достоянии, который вводит новый подход к классификации объектов нематериального культурного наследия, предусматривающий создание реестров различного уровня. Описываются критерии для включения объектов в реестр и особенности ведения реестров в России. Авторы обосновывают необходимость единых подходов к выявлению, описанию и классификации объектов нематериального культурного наследия, а также методики атрибуции и установления их ценности, подчёркивается как важная задача создания полной картины культурного наследия России.

Ключевые слова: нематериальное наследие, актуализация, фиксация, электронный реестр

Благодарности: исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 25-28-20304, [https://rscf.ru/project/25-28-20304/Кемеровский государственный институт культуры и финансовой поддержке Министерства образования Кузбасса](https://rscf.ru/project/25-28-20304/Кемеровский%20государственный%20институт%20культуры%20и%20финансовой%20поддержке%20Министерства%20образования%20Кузбасса).

Для цитирования: Родионова Д.Д., Абрамова П.В., Гизей Ю.Ю. Проблемы формирования федерального и региональных реестров нематериального культурного наследия в России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 222–233. doi: 10.17223/22220836/60/22

Original article

PROBLEMS OF FORMING FEDERAL AND REGIONAL REGISTERS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN RUSSIA

Dar'ya D. Rodionova¹, Polina V. Abramova², Yuliya Yu. Gizey³

Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russian Federation

¹ *kafedramd@yandex.ru*

² *polina-glushkova@mail.ru*

³ *gizey-yur@yandex.ru*

Abstract. The article examines Russia's policy on preserving intangible cultural heritage. It highlights the historical context of collecting folklore and customs of ethnic groups, as well as the role of globalization and urbanization in the degradation of traditional culture. Particular attention is paid to international efforts to preserve intangible cultural heritage, in particular, UNESCO recommendations, and Russia's response to these recommendations.

The concept of „intangible cultural heritage“ presented in documents of international and federal significance is analyzed.

The Federal Law of 2022 on Intangible Ethnocultural Heritage is considered, which introduces a new approach to the classification of intangible cultural heritage objects, providing for the creation of the Federal State and regional registers. The criteria for including objects in the register and the features of maintaining registers in Russia are described. The article also raises the problem of the correct description of the material components of intangible cultural heritage objects in the Federal Register, the absence of information on the Open Data Portal of the Ministry of Culture of Russia on objects of intangible ethnocultural heritage.

Analysis of the registers shows contradictions in the selection of objects and the reliability of their description, problems with the classification of objects by category and controversial points in the description structure. Registers in different subjects of the Russian Federation have different technical and qualitative conditions. The authors especially emphasize that a qualitative analysis of both federal and regional registers allows us to identify certain contradictions and ambiguous points, both in terms of the selection of objects and the compilation of their scientific description and the reliability of information about them. All this taken together does not allow us to obtain a full understanding of the semantics of an intangible heritage object. The need for unified approaches to identifying, describing and classifying intangible cultural heritage objects, as well as methods of attribution and establishing their value, is emphasized as an important task for creating a complete picture of Russia's cultural heritage.

The article will be useful for understanding Russia's current policy in the field of preserving intangible cultural heritage.

Keywords: intangible heritage, updating, recording, electronic registry

Acknowledgments: Research was carried out within the framework of the grant of the Russian Science Foundation No. 25-28-20304, <https://rscf.ru/project/25-28-20304/> Kemerovo State Institute of Culture.

For citation: Rodionova, D.D., Abramova, P.V. & Gizey, Yu.Yu. (2025) Problems of forming federal and regional registers of intangible cultural heritage in Russia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 222–233. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/22

Россия исторически развивается как многонациональное и поликультурное государство. В XIX в. этнографы и фольклористы начали собирать устные предания, народные обычаи и ритуалы различных этнических групп на волне подъема патриотических настроений после победы над Наполеоном. В советский период исследование именно народной культуры во всем ее многообразии было в приоритете в отличие от дворянской, аристократической культуры. Особое внимание уделялось сохранению традиционного образа жизни малых народов Севера и Сибири. Тогда же, с середины XX в., в научной литературе стал активно использоваться термин «нематериальная культура».

Процессы модернизации общества второй половины XX в., включившие в себя глобализацию и урбанизацию, развитие информационных технологий, появление массовой культуры и индустрии развлечений, привели к быстрой деградации традиционной культуры как в России, так и в мире в целом.

Первый международный документ, касающийся нематериального культурного наследия, появился в 1989 г., когда ЮНЕСКО приняла «Рекомендацию по сохранению фольклора и традиционной культуры». Впервые официально было признано существование особой категории культурного

наследия, отражающего культурную и социальную идентичность сообщества. К нему отнесли язык, литературу, музыку, танцы, игры, мифологию, ритуалы, обычаи, ремёсла, архитектуру и другие виды искусства [1].

Продолжением рекомендации стала программа ЮНЕСКО «Шедевры устного и нематериального наследия» 1997 г., в результате в Репрезентативный список нематериального культурного наследия в 2008 г. были включены два российских объекта нематериального наследия: якутский героический эпос «Олонхо» и «Культурное пространство и устное творчество семейских Забайкалья». Термин «нематериальное культурное наследие» окончательно был закреплен в международной практике Конвенцией ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия 2003 г. [2].

Согласно Конвенции, «нематериальное культурное наследие» означает «обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, – признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия» [3]. Именно это определение быстро вошло в научный обиход и используется в качестве основного в научной и методической литературе. В то же время это определение носит противоречивый характер, так как под нематериальным наследием признаются не только нематериальные объекты, но и предметы, артефакты и даже культурные пространства, которые являются частью материального наследия и лишь связаны с нематериальными объектами. Исходя из данного определения, к нематериальному наследию можно отнести все культурное наследие, включая музейные предметы, недвижимые объекты и историко-культурные ландшафты. Однако если более четко конкретизировать, к нематериальному наследию Конвенцией предлагается относить: «устные традиции и формы выражения, включая язык в качестве носителя нематериального культурного наследия; исполнительские искусства; обычаи, обряды, празднества; знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной; знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами» [3].

Несмотря на то, что Россия принимала активное участие в разработке Конвенции, нашей страной она не была ратифицирована. По комментариям официальных лиц, это связано с тем, что «существенные поправки, которые были внесены нашей страной, не были приняты. Поэтому Россия приняла решение не ратифицировать эту конвенцию, а посмотреть, как она будет реализована другими странами» [4].

Отказ России ратифицировать Конвенцию не означает отказ от национальной политики по поддержке и сохранению нематериального наследия. Россия начала реализовывать свою государственную политику, используя как собственную сложившуюся систему поддержки традиционной культуры, так и учитывая положения Конвенции и другой международной опыт. Одним из результатов Концепции сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009–2015 гг. стало создание электронного информационного реестра объектов НКН, официально инициированное Министерством культуры Российской Федерации в 2014 г., хотя в ряде субъектов работа по созданию таких баз данных началась немного раньше (Республики Башкортостан, Татарстан, Астраханская, Оренбургская, Псковская области, Забайкальский край и др.) [5–7]. Методическим центром

по созданию реестров стал Государственный Российский дом народного творчества им. В.Д. Поленова, имевший опыт работы по нематериальному наследию с ЮНЕСКО [8].

До принятия в 2022 г. федерального закона о нематериальном этнокультурном достоянии [9] ориентиром для работы по сохранению нематериального наследия служили руководства ЮНЕСКО по выполнению Конвенции об охране нематериального культурного наследия. Это в том числе повлияло на структуру и содержание реестров объектов нематериального культурного наследия.

По мнению специалистов, позднее появление федерального законодательства по нематериальному наследию связано с неопределенностью понятия «нематериальное культурное наследие», а также невозможностью обеспечить физическую сохранность того, что не имеет физической формы, привычными методами, применяемыми для материальных культурных ценностей [10]. Законодательство о нематериальном наследии предполагает совершенно иной подход, основанный на стимулировании передачи опыта и знаний внутри сообщества. В результате произошла замена термина «нематериальное культурное наследие» на «нематериальное этнокультурное достояние», что включило в сферу охраны не только объекты нематериального наследия, но также их носителей и хранителей. Таким образом, подчеркивается неразрывность нематериального культурного наследия с его носителями.

Федеральный закон термин «нематериальное этнокультурное достояние» приравнивает к понятию «нематериальное культурное наследие» и определяет как «совокупность присущих этническим общностям Российской Федерации духовно-нравственных и культурных ценностей, передаваемых из поколения в поколение, формирующих у них чувство осознания идентичности и охватывающих образ жизни, традиции и формы их выражения, а также воссоздание и современные тенденции развития данного образа жизни, традиций и форм их выражения» [9. Ст. 5]. Примечательно, что в данном определении к нематериальному наследию предлагается отнести и современные тенденции развития традиции.

Закон вводит немного иную, чем Конвенция ЮНЕСКО 2003 г., классификацию объектов нематериального этнокультурного достояния: устное творчество, устные традиции и формы их выражения на русском языке, языках и диалектах народов Российской Федерации; формы традиционного исполнительского искусства (словесного, вокального, инструментального, хореографического); традиции, выраженные в обрядах, празднествах, обычаях, игрищах и других формах народной культуры; знания, выраженные в объективной форме, технологии, навыки и формы их представления, связанные с укладами жизни и традиционными ремеслами, реализующиеся в исторически сложившихся сюжетах и образах и стилистике их воплощения, существующих на определенной территории; иные объекты нематериального этнокультурного достояния [9. Ст. 5].

Данная классификация расширяет границы нематериального наследия в сравнении с аналогичной ЮНЕСКО, так как помимо знаний и навыков, связанных с ремеслами, сюда включены и представления, связанные с укладом жизни. То есть акцентируется внимание на традиционных хозяйственных технологиях и бытовых процессах. Язык не выделяется в качестве самостоя-

тельного объекта нематериального наследия, а сохраняется через устное народное творчество, т.е. через форму его выражения.

В законе сохранена идея учета нематериального наследия через государственные информационные системы, как активно используемая в международном и национальном праве как инструмент государственной охраны и защиты ценностей. Однако в отличие от других государственных информационных систем, созданных для государственной охраны материальных культурных ценностей (Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, Федеральный регистр библиотечных фондов особо ценных и редких изданий Российской Федерации, Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации), учитывающих все объекты, независимо от категории их значения и формы собственности, законом предусматривается создание Федерального государственного реестра объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации для объектов федерального значения и региональных реестров для объектов нематериального этнокультурного достояния регионального и местного (муниципального) значения [9. Ст. 12, п. 2]. При этом решение о создании регионального реестра отдается на откуп органам государственной власти субъекта Российской Федерации (право, не обязанность), а порядок формирования и ведения такого реестра определяется региональным минкультком, что определяет различный качественный и технический уровень региональных реестров объектов нематериального культурного наследия.

Ведение Федерального государственного реестра объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации регулируется Положением о федеральном государственном реестре объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации, утвержденным Постановлением Правительства Российской Федерации от 3 августа 2023 г. № 1277 [11]. Оператором Реестра определено Минкультуры России. Обязательными характеристиками объекта для его включения в федеральный реестр являются историческая, культурная и научная ценность, в также возраст объекта – создан (возник) более 40 лет назад. Объект должен обладать дополнительными характеристиками: воспроизведение объекта на территории 2 и более субъектов Российской Федерации не реже одного раза в год или риск (угроза) исчезновения объекта. Таким образом, в федеральный реестр вносятся только бытующие объекты нематериального наследия, а не утраченные. В приложении 1 Положения о реестре содержится состав сведений об объектах нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации, подлежащих внесению в реестр из 27 пунктов, это та информация и материалы, которые позволяют зафиксировать нематериальный объект и доказывают его ценность. Помимо полного описания, фото-, аудио- и видеоматериалов, обращает на себя внимание наличие сведений о предметах, связанных с объектом. В соответствии с п. 2 ст. 12 Федерального закона федеральный реестр является основным источником информации об объектах нематериального этнокультурного достояния федерального значения, способах (формах) их выражения, а также местах хранения связанных с ними материальных предметов. Соответственно, такие предметы должны быть правильно атрибутированы с указанием места их хранения. Однако анализ федерального реестра показы-

вает, что не всегда предметы – овеществленные компоненты нематериальных объектов указываются корректно. Так, для такого объекта, как традиция почитания святого места «Варварин ключ» в Переславском районе Ярославской области, в качестве предмета указана вода из святого источника, а для объектов, относящихся к традиционным технологиям, в качестве таковых зачастую приводятся материалы, из которых изготовлены предметы, например, ткань, украшения, кукурузный початок. Для алтайского героического эпоса в качестве такого предмета заявлено традиционное жилище алтайцев, хотя оно опосредованно связано с самим объектом, не является его овеществленным компонентом. И если приводить традиционное жилище в качестве предмета, связанного с объектом, то почему в таком случае не включать в этот раздел и традиционный костюм алтайцев, и другие элементы их материальной культуры. Для многих объектов данный пункт опускается вовсе. При этом в рекомендациях по работе с объектами нематериального этнокультурного достояния народов России указывается, что в данный раздел стоит вносить не только наименование предмета, но и «его функции и основные особенности», а также то, какое он имеет значение для нематериального объекта, атрибутом чего является [8. С. 21]. На практике же такое описание практически всегда отсутствует.

На портале «Открытые данные Министерства культуры России» (opendata.mkrf.ru) набор данных с объектами нематериального этнокультурного достояния отсутствует, как нет и соответствующего реестра в перечне информационных систем Минкультуры России (на 1 августа 2025 г.).

В Реестре (каталоге) объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации – информационной системе, которую ведет Государственный Российский Дом народного творчества им. В.Д. Поленова (ГРДНТ) [12], на 1 августа 2025 г. содержатся сведения о 169 объектах нематериального культурного наследия в 68 субъектах Российской Федерации. Карточки объектов об объектах в целом соответствуют структуре сведений об объектах нематериального этнокультурного достояния, предусмотренных Положением о федеральном реестре. Технологически Реестр ГРДНТ позволяет осуществлять выборку объектов по семи фильтрам: этносы, категории, регионы, языки, конфессии, автор, теги. Последний фильтр, правда представлен всего тремя тегами (темами). Раздел история выявления и фиксации позволяет определить, когда последний раз объект фиксировался.

Необходимо отметить, что ГРДНТ проводит масштабную работу с регионами по номинированию объектов в федеральный реестр, а также по созданию и формированию региональных реестров, проводя в федеральных округах межрегиональные семинары через систему региональных домов (центров) народного творчества. Однако качественный анализ как федерального, так и региональных реестров позволяет выявить некоторые противоречия и неоднозначные моменты как в плане отбора объектов, так и составления их научного описания и достоверности сведений о них. Так, например, в федеральный реестр включен такой объект, как технология изготовления кукол-полешек у селькупов Нарымского края, который, во-первых, не соответствует основному критерию отбора – 40 лет с момента возникновения и функционирования объекта, во-вторых, имеет существенные неточности в описании. Даже если признать правомерность соотнесения технологии изго-

товления деревянных кукол для кукольного театра с традиционной технологией изготовления культовых предметов, что видится весьма сомнительным, можно выявить недостоверность приведенных о ней сведений. В качестве источников информации об объекте указаны монографии, в двух из которых сведения о культовых предметах селькупов отсутствуют вообще, в другой же, коллективной монографии, информация о них разнится с информацией, приведенной в карточке объекта. В описании объекта в реестре указано, что таких «кукол» укладывали в колыбель младенцу, а потом человек ее носил постоянно с собой, в то время как Н.А. Тучкова, на которую ссылаются авторы, пишет, что в колыбель от злых духов укладывали острый предмет, а «куклу» хранили в лукошке с другими изображениями [13. С. 204]. Также отмечается, что данные «куклы» хранились в специальных амбарчиках на культовых местах или на чердаке [13. С. 242]. Кроме того, в реестре указано, что «куклы» не имели лица, в то время как анализ материалов Госкаталога музейного фонда РФ показывает, что культовые антропоморфные изображения селькупов всегда имеют лицо. Это характерное явление для традиционной культуры многих народов – изготовление ритуальных «кукол» с обозначением лица, а игровых, напротив, – безликих. Это объясняется тем, что культовый предмет одушевлен, это не что иное, как изображение конкретного духа, игрушке же рисовать лицо очень опасно: это дает возможность духу, в том числе злему, вселиться в нее и нанести вред ребенку.

Можно также выявить противоречия при распределении объектов нематериального наследия по категориям, и прежде всего это связано с обозначением данных категорий. В федеральном реестре, в отличие от федерального закона и конвенции ЮНЕСКО, категории объектов нематериального наследия определены более четко, конкретизированы, включают в себя подкатегории, что в целом упрощает работу. Однако выделение некоторых подкатегорий может вызвать вопросы. Так, например, категория «обрядовые комплексы и праздники» включает 5 подкатегорий, одна из которых – «календарные обряды», другая – «традиционные народные праздники». Возникает вопрос, что подразумевается под второй категорией, так как календарные обряды и совершаются во время традиционных праздников. В данную категорию на 1 августа 2025 г. включен единственный объект – праздник «горка» у печерских старообрядцев. Исходя из описания объекта, в котором указано, что «горка устраивалась по большим праздникам», становится очевидным, что сама она праздником являться не может. Далее в описании указано, что горочная композиция – хороводно-игровое действие. Из чего ясно, что горку стоит рассматривать как зрелищно-игровое действие, а не как праздник. Вопрос же о том, какие объекты стоит относить к категории «традиционные народные праздники», остается открытым. Проблемной видится и такая категория, как традиционные знания, в которую по состоянию на 1 августа 2025 г. внесено всего 3 объекта, один из которых – общественный институт знакомства молодежи «синкъярам» у чеченцев. Данный объект, согласно описанию, представляет собой скорее обрядовое действие. В самом описании объекта его называют «культурное времяпрепровождение», «увеселительное мероприятие для молодежи», что затрудняет классификацию его как традиционное знание. Можно условно установить аналогию «синкъярам» с русскими вечерками, в рамках которых также осуществлялось знакомство

неженатой молодежи и выбор пары. Однако такой объект, как «вечерочные традиции русских старожилов (чалдонов) северных районов Омской области», отнесен к категории «народные игры, традиционные единоборства и состязания», хотя помимо игр вечерки традиционно включали и танцы, которые, кстати, приводятся в описании объекта.

Предложенная в федеральном реестре структура описания объекта также имеет спорные пункты, например, конфессиональная принадлежность. Очевидно, имеется в виду конфессиональная принадлежность народа, которому данный объект принадлежит, но в то же время многие объекты нематериального наследия не связаны с ней, а, напротив, вступают с ней в противоречие. Так, коренные народы Сибири, принявшие православие, сохранили в своей традиционной культуре элементы шаманизма и предшествующих ему ранних форм религии. Для хозяйственных занятий, ремесел такая характеристика, как конфессиональная принадлежность, вообще не важна. В методических рекомендациях по работе с объектами нематериального этнокультурного достояния народов России отмечается, что данный вопрос должен решаться вместе с экспертами [8]. Но в то же время синкретичный характер культуры в ряде случаев не позволяет этого сделать. Стоит учитывать и тот факт, что некоторые объекты не имеют прямой связи с конфессией. Данное противоречие становится явным, если проанализировать объекты нематериального наследия алтайцев, внесенные в реестр. Так, для такого объекта, как традиция исполнения алтайского героического эпоса «кай черчек», конфессиональная принадлежность указана как бурханизм / шаманизм для обряда поклонения духам (хозяевам) местности, отражающего анимистические представления – бурханизм / шаманизм / язычество, технология изготовления шора у алтайкижи уже характеризуется такой конфессиональной принадлежностью, как бурханизм / православие / шаманизм. То же касается и определения конфессиональной принадлежности коренного народа Кузбасса – телеутов. При описании их погребального обряда конфессиональная принадлежность определяется как тотемизм / шаманизм, а технология изготовления традиционного блюда телеутской кухни тутмаш уже позволяет отнести телеутов к православию и шаманизму. Таким образом, возникают вопросы, во-первых, обозначать конфессиональную принадлежность народа или же связь объекта с той или иной конфессией, что зачастую весьма затруднительно, а также как ее характеризовать в случае, если объект напрямую не связан ни с какой из конфессий, а культура народа синкретична в данном аспекте.

Анализ открытой информации о региональных реестрах объектов нематериального этнокультурного достояния в сети Интернет по состоянию на 1 августа 2025 г. позволил выявить наличие таких реестров в 70 субъектах Российской Федерации, содержащих сведения о 2 750 объектах. Пятерку лидеров по количеству объектов составляют Астраханская область (452 объекта), Республика Башкортостан (329 объектов), Оренбургская область (286 объектов), Республика Татарстан (120 объектов), Республика Тыва (105 объектов). Часть из них сложно назвать информационными системами, т.е. структурированными базами данных, это скорее списки, чем каталоги. В ряде субъектов под реестры созданы разделы и даже целые самостоятельные порталы, однако они находятся в стадии заполнения (в 16 реестрах размещено от 0 до 4 объектов). В большинстве случаев формированием реестров занимаются ре-

гиональные дома народного творчества, размещаются также на их сайтах, только в Новосибирской и Тюменской областях реестры размещены на правительственных порталах. Технический и качественный уровень реестров напрямую зависит от возможностей и ресурсов учреждений, ведущих реестры. Большинство реестров не структурировано, в лучшем случае объекты размещены по разделам (категориям и подкатегориям), еще реже – есть гео-теги или фильтры по районам, этносам и языкам. Отсутствие сортировки объектов и навигации по реестру затрудняет анализ и работу с его материалами, а при большом количестве объектов – сложность в ориентации в большом количестве неструктурированного материала. В этом плане в положительную сторону выделяется Реестр объектов нематериального этнокультурного достояния Республики Татарстан, который ведет Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан, созданный под эту задачу в 2020 г. Реестр позволяет осуществлять поиск объектов по 5 фильтрам, в том числе по форме бытования: бытующая, восстановленная, утраченная. Это позволяет работать с утраченным нематериальным наследием при наличии достаточных материалов для его репрезентации. К негативным характеристикам можно отнести разную структуру описаний самих объектов, что, очевидно, объясняется началом работы над реестром в 2012 г. и изменением за это время подходов к их описанию.

Качественное описание объектов у реестров различное, часть регионов пошла по максимальному копированию структуры описания у федерального реестра, часть – упростили ее, убрав «неудобные» элементы, некоторые – кто начинал работать еще в 2010-х гг. – сохранили описание, рекомендуемое ЮНЕСКО. Отсюда – различное количество и наименований категорий объектов нематериального наследия, различная структура и объем пообъектного описания. Самыми проблемными для описания являются история выявления и фиксации объекта, сведения о носителях и хранителях этнокультурного достояния. Современное состояние дается без указания даты фиксации объекта. Разнится подход к отбору и названию объектов: сборник песен либо каждая песня как самостоятельный объект? В реестр в качестве объектов включают конкретных людей (технологии, исполнительское искусство, исследователи фольклора), объекты природы (хотя это скорее представления о них либо художественные образы). Нет единства в подходе к возрасту объекта и его бытованию. По описаниям, сделанным на основании этнографических и фольклорных экспедиций второй половины XX в., сложно определить, сохранился ли объект до сегодняшнего дня. Описания предметов, связанных с нематериальным объектом, представлены их перечислением и фотографиями, редко в подписях к изображениям можно обнаружить их место нахождения. В качестве хранителей информации указываются творческие коллективы, занимающиеся репрезентацией наследия, также, как и в источниках информации, редко можно встретить другие культурные институты, работающие с сохранением наследия: музеи, архивы, библиотеки, учебные заведения. На ряде сайтов рядом с реестрами объектов нематериального наследия соседствуют реестры исполнителей, творческих коллективов и мастеров народных промыслов, т.е. носителей нематериальной культуры, это наводит на мысль о раздельном учете объектов и их носителей по образцу Государ-

ственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, состоящего из взаимосвязанных реестров музейных предметов и лиц, ими владеющих.

В региональные реестры, согласно закону, должны войти сведения об объектах нематериального этнокультурного наследия как регионального, так и местного (муниципального) значения, между тем у существующих реестров наличие такого деления встретилось только в двух. При этом анализ нормативной правовой базы выявил наличие как минимум в двух регионах (Ивановская и Новгородская области) решений органов местного самоуправления о работе по выявлению объектов нематериального наследия муниципальных образований.

Таким образом, создание вместо единой государственной информационной системы в сфере нематериального этнокультурного достояния федерального и целого комплекса региональных реестров приводит к отсутствию полной картины нематериального этнокультурного достояния народов России. Необходима выработка единых методологических подходов к выявлению и описанию объектов нематериального культурного наследия. Существует необходимость разработки методики выявления объекта в среде бытования и его атрибуции, установления его ценности. Открытым остается вопрос классификации объектов нематериального наследия и деления их на категории. Методические указания по ведению реестра должны четко обозначать круг тех объектов, которые могут включаться в ту или иную категорию. Соответственно, в зависимости от категории объекта будет существенно отличаться структура его описания. Чтобы обеспечить достоверность сведений об объекте, целесообразно делать ссылки в текстовом описании с указанием конкретных страниц научной литературы или конкретных источников информации. Самым проблемным и одновременно самым важным пунктом является характеристика предметов, связанных с объектом. Целесообразна отсылка к конкретным предметам из музейных коллекций, это подчеркивает связь нематериального и материального наследия. Однако стоит учитывать и тот факт, что некоторые объекты не предполагают такой связи.

Список источников

1. *Рекомендация по сохранению традиционной культуры и фольклора*. ЮНЕСКО. 15 ноября 1989 г. // UNESCO: [сайт]. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore> (дата обращения: 05.07.2025).
2. *Программа ЮНЕСКО «Шедевры устного и нематериального наследия»* // UNESCO: [сайт]. URL: <https://unesdoc.unesco.org/search/ad0cd7b0-2688-49c9-94cc-b52e61fcb922> (дата обращения: 01.08.2025).
3. *Конвенция об охране нематериального культурного наследия*. ЮНЕСКО. 17 октября 2003 г. // UNESCO: [сайт]. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage#item-2> (дата обращения: 01.08.2025).
4. *Волкова О.* Драпеко рассказала, почему РФ не приняла конвенцию ООН об охране нематериального культурного наследия // Парламентская газета : электронное периодическое издание. URL: <https://www.pnp.ru/social/drapeko-rasskazala-pochemu-rf-ne-prinyala-konvenciyu-oon-ob-okhrane-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya.html> (дата обращения: 01.08.2025).
5. *Утарбаева З.Р.* Единый реестр объектов нематериального культурного наследия народов Республики Башкортостан: роль и значение в сохранении народного творчества // Фольклор и фольклористика XXI в.: актуальные направления и перспективы исследовательских практик : сб. материалов II Междунар. науч.-практ. конференции. Уфа, 2023. С. 263–268.
6. *Галиева Ф.Г.* Традиции народов Республики Башкортостан в реестре объектов нематериального культурного наследия // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2022. Т. 12, № 2. С. 30–36.

7. Ябыштаев С.С. Об актуальности поправок реестра объектов нематериального культурного наследия в Республике Алтай // Материалы LX Российской археолого-этнографической конференции студентов и молодых ученых с международным участием : сб. материалов конференции. Иркутск, 2020. С. 308–309.

8. Методика работы с объектами нематериального этнокультурного достояния народов России: материалы межрегионального семинара-практикума по выявлению, сохранению, популяризации объектов нематериального этнокультурного достояния народов Российской Федерации, Воронеж, 9–12 ноября 2023 г. / сост. И.М. Глинко, М.В. Русанова. М. : ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2023. 124 с.

9. Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» // КонсультантПлюс : [сайт]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409/ (дата обращения: 08.07.2025).

10. Валева Р.М. Право и политика в сохранении нематериального культурного наследия // Наследие и современность. 2018. Т. 1, № 2. С. 85–94.

11. Постановление Правительства Российской Федерации от 03.08.2023 г. № 1277 «Об утверждении Положения о федеральном государственном реестре объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации» // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1302388070?ysclid=mf68wj6rx7943367409> (дата обращения: 01.08.2025).

12. Реестр объектов нематериального культурного наследия народов России // Государственный Российский дом народного творчества имени В.Д. Поленова. URL: <https://rusfolknasledie.ru/#/main> (дата обращения: 01.08.2025).

13. Селькулы : очерки традиционной культуры и селькупского языка / Н.А. Тучкова, С.В. Глушков, Е.Ю. Кошелева [и др.] ; Национальный исследовательский Томский политехнический университет. Томск : Изд-во Томского политехнического университета. 2012. 318 с.

References

1. UNESCO. (1989) *Rekomendatsiya po sokhraneniyu traditsionnoy kul'tury i fol'klora* [Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore]. 15th November. [Online] Available from: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore> (Accessed: 5th July 2025).

2. UNESCO. (n.d.) *Programma YuNESKO "Shedevry ustnogo i nematerial'nogo naslediya"* [UNESCO Programme "Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity"]. [Online] Available from: <https://unesdoc.unesco.org/search/ad0cd7b0-2688-49c9-94cc-b52e61fcb922> (Accessed: 1st August 2025).

3. UNESCO. (2003) *Konventsiya ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya* [Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage]. 17th October 2003. [Online] Available from: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage#item-2> (Accessed: 1st August 2025).

4. Volkova, O. (2018) *Drapeko rasskazala, pochemu RF ne prinyala konventsiyu OON ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya* [Drapeko Explained Why the Russian Federation Did Not Adopt the UN Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage]. *Parlamentskaya gazeta*. 22nd March. [Online] Available from: <https://www.pnp.ru/social/drapeko-rasskazala-pochemu-rf-ne-prinyala-konvenciyu-oon-ob-okhrane-nematerial'nogo-kulturnogo-naslediya.html> (Accessed: 1st August 2025).

5. Utarbayeva, Z.R. (2023) *Edinyy reestr ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya narodov respubliky Bashkortostan: rol' i znachenie v sokhraneni narodnogo tvorchestva* [Unified Register of Intangible Cultural Heritage Objects of the Peoples of the Republic of Bashkortostan: Role and Significance in Preserving Folk Art]. In: *Fol'klor i fol'kloristika XXI v.: aktual'nye napravleniya i perspektivy issledovatel'skikh praktik* [Folklore and Folklore Studies in the 21st Century: Current Trends and Prospects for Research Practices]. Ufa: [s.n.], pp. 263–268.

6. Galieva, F.G. (2022) *Traditsii narodov respubliky Bashkortostan v reestre ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya* [Traditions of the Peoples of the Republic of Bashkortostan in the Register of Intangible Cultural Heritage Objects]. *Istoriko-kul'turnoe nasledie narodov Uralo-Povolzh'ya*. 12(2), pp. 30–36.

7. Yabyshytayev, S.S. (2020) *Ob aktual'nosti popravok reestra ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v respublikе Altay* [On the Relevance of Amendments to the Register of Intangible Cultural Heritage Objects in the Republic of Altai]. *Materialy LX Rossiyskoy arkheologo-etnograficheskoy konferentsii studentov i molodykh uchenykh s mezhdunarodnym uchastiem*

[Proceedings of the LIX Russian Archaeological and Ethnographic Conference of Students and Young Scientists with International Participation]. Irkutsk: [s.n.]. pp. 308–309.

8. Glinko, I.M. & Rusanova, M.V. (2023) *Metodika raboty s ob'ektami nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya narodov Rossii* [Methodology for Working with Objects of Intangible Ethnocultural Heritage of the Peoples of Russia]. Moscow: GRDNT im. V.D. Polenova.

9. Russian Federation. (2022) *Federal'nyy zakon ot 20 oktyabrya 2022 g. № 402-FZ "O nematerial'nom etnokul'turnom dostoyanii Rossiyskoy Federatsii"* [Federal Law No. 402-FZ of October 20, 2022 "On the Intangible Ethnocultural Heritage of the Russian Federation"]. [Online] Available from: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409/ (Accessed: 8th July 2025).

10. Valeyev, R.M. (2018) *Pravo i politika v sokhranении nematerial'nogo kul'turnogo naslediya* [Law and Policy in the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage]. *Nasledie i sovremennost'*. 1(2). pp. 85–94.

11. Russian Federation. (2023) *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 03.08.2023 g. № 1277 "Ob utverzhdenii Polozheniya o federal'nom gosudarstvennom reestre ob'ektov nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Rossiyskoy Federatsii"* [Decree of the Government of the Russian Federation No. 1277 of August 3, 2023, "On Approval of the Regulations on the Federal State Register of Objects of Intangible Ethnocultural Heritage of the Russian Federation"]. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/1302388070?ysclid=mf68wj6rx7943367409> (Accessed: 1st August 2025).

12. Russian Federation. (n.d.) *Reestr ob'ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya narodov Rossii* [Register of Intangible Cultural Heritage Objects of the Peoples of Russia]. [Online] Available from: <https://rusfolknasledie.ru/#/main> (Accessed: 1st August 2025).

13. Tuchkova, N.A., Glushkov, S.V., Kosheleva, E.Yu. et al. (2012) *Sel'kupy: ocherki traditsionnoy kul'tury i sel'kupskogo yazyka* [Selkups: Essays on Traditional Culture and the Selkup Language]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.

Сведения об авторах:

Родионова Д.Д. – кандидат философских наук, доцент, зав. кафедрой музейного дела Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Абрамова П.В. – кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Гизей Ю.Ю. – кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры музейного дела Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: gizey-yur@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Rodionova D.D. – Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Abramova P.V. – Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Gizey Yu.Yu. – Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: gizey-yur@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 09.09.2025;
одобрена после рецензирования 23.09.2025; принята к публикации 21.10.2025.*

*The article was submitted 09.09.2025;
approved after reviewing 23.09.2025; accepted for publication 21.10.2025.*

Научная статья

УДК 394.2:94

doi: 10.17223/22220836/60/23

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АЛТАЙСКИЙ ПРАЗДНИК ЭЛ-ОЙЫН В СВЕТЕ НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМА

Ольга Михайловна Рындина¹, Мария Юрьевна Чарышова²

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,

¹ *rynom_97@mail.tomsknet.ru*

² *charyshovamaria@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается алтайский праздник Эл-Ойын в парадигме неотрадиционализма. Выявлены черты неотрадиционализма, присущие Эл-Ойыну. Охарактеризованы функции праздника: актуализация традиций в новационной форме, укрепление этнической идентичности через превращение элементов праздника в символ этнической культуры и повышение интереса к родному языку, возрождение родовых институций, пробуждение творческого поиска у молодежи, презентация этнической культуры, коммерциализация этнической культуры.

Ключевые слова: неотрадиционализм, алтайцы, национальный праздник, Эл-Ойын, национальная интеллигенция

Для цитирования: Рындина О.М., Чарышова М.Ю. Национальный алтайский праздник Эл-Ойын в свете неотрадиционализма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 234–244. doi: 10.17223/22220836/60/23

Original article

THE NATIONAL ALTAI HOLIDAY EL-OYIN IN THE LIGHT OF NEOTRADITIONALISM

Olga M. Ryndina¹, Maria Yu. Charyshova²

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation

¹ *rynom_97@mail.tomsknet.ru*

² *charyshovamaria@mail.ru*

Abstract. This article considers the national holiday of the Republic of Altai – El-Oyin. The purpose of the article is to characterize it in the aspect of neotraditionalism, highlighting the most indicative features and functions.

When writing the article, various sources were used – materials from regional periodicals, field materials from one of the authors and electronic resources.

The bibliography includes the works of Russian researchers: A.A. Popkov, E.F. Fursova, C.K. Lamazhaa, E.V. Erokhina, L.V. Anzhiganova. In their works, they define the term neotraditionalism and characterize its inherent individual features. The research methods included a system-structural approach, which made it possible to identify the signs and functions of neotraditionalism, historical and genetic in determining the character of El-Oyin as a construct based on revived traditions, the principle of historicism in recreating the history of the holiday from 1988 to 2024. When collecting field material, the methods of observation and open interviewing were used. The article provides definitions of the term “neotraditionalism” given by domestic researchers, and based on available research developments and field materials. The features of neotraditionalism inherent in El-Oyin were revealed: authorization, theatricality, reconstruction of national games, the inclusion of

innovations taken from mass culture. The functions of the holiday are characterized: the actualization of traditions in an innovative form, the strengthening of ethnic identity through the transformation of holiday elements into a symbol of ethnic culture and increasing interest in the native language, the revival of tribal institutions, the awakening of creative search among young people, the presentation of ethnic culture at different levels, the commercialization of ethnic culture.

Nowadays, El-Oyin occupies an important place in the structure of the festive rites of the Altai Republic and is a vivid example of neotraditionalism, since initially the holiday was considered as a mechanism for the revival of traditional culture. Based on ancient traditions, the national intelligentsia has developed new approaches to the holiday that take into account the ethnocultural identity of the people in modern conditions and the holiday itself is interesting within the framework of event tourism.

Keywords: neotraditionalism, Altai people, national holiday, El-Oyin, national intelligentsia

For citation: Ryndina, O.M. & Charyshova, M.Yu. (2025) The national altai holiday El-Oyin in the light of neotraditionalism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 234–244. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/23

В XX в. процессы модернизации и реформы, инициированные советским руководством, оказали значительное влияние на изменение традиционной культуры коренного населения Сибири и всей России. Эти изменения во многом привели к изменению системы жизнеобеспечения и мировоззрения, утрате элементов традиционной культуры, которые были важными составляющими культурной идентичности народов. В 1980-е гг. национальная интеллигенция начала активно работать над восстановлением базовых блоков этнической культуры – языка, обрядов, традиционного мировоззрения [1. С. 153; 2. С. 150]. В данном контексте приобрели актуальность такие термины, как «этнический бум», «этнический ренессанс» и «глокализация», характеризующие выражение повышенного интереса к этнической культуре, истории и родному языку. При этом в условиях глобализации формировались новые формы трансляции и популяризации традиционной культуры этноса.

В данном контексте становится актуальным и термин «неотрадиционализм», к трактовке которого неоднократно обращались отечественные исследователи. Так, А.А. Попков в одной из своих последних работ определяет неотрадиционализм как «духовно-практическое явление, характеризующее современное состояние этнической культуры и связанное с преобразованием аутентичной традиции в ее обновленную и адаптированную к актуальным условиям форму путем рефлексии внутренних и внешних условий развития этнокультур в системе синхронно-диахронных взаимодействий этносоциальных субъектов» [3. С. 212]. Е.Ф. Фурсова характеризует неотрадиционализм как «мотивированное обращение во времени и пространстве к национальным и этническим традициям» [4. С. 883]. Л.В. Анжиганова под неотрадиционализмом понимает «ориентацию индивидуального, группового или / и общественного сознания на включение традиционных ценностей, форм жизнедеятельности, социальных отношений этноса в модернизационные процессы для устойчивого развития и обретения этносом целостности во времени и в пространстве» [5. С. 438]. Ч.К. Ламажаа характеризует неотрадиционализм как «осознанный процесс возрождения традиций этнической культуры, в том числе архаических, для решения проблем социокультурного развития общества» [6. С. 69]. По мнению Е.В. Ерохиной, неотрадиционализм – это «феномен современного общества, в рамках которого аутентичная традиция под-

вергается ревитализации в иных, нежели изначальные, социокультурных условиях» [7. С. 379]. Суммируя изложенное с опорой на инвариантные черты, можно заключить, что неотрадиционализм – это целенаправленный процесс переосмысления, возрождения и осовременивания традиций, направленный на сохранение и популяризацию этнической культуры в современных социально-политических и экономических условиях. Представляется, что важную роль в этом процессе играет национальная интеллигенция.

Одним из ярких примеров неотрадиционализма является межрегиональный праздник алтайского народа Эл-Ойын. Название переводится как «народные игры» алтайцев. Традиция их проведения возродилась на фоне роста национального самосознания в 1980-е гг. Игры, как и издавна, проводятся преимущественно в июле, в дни новолуния, после угона скота на высокогорные пастбища [6. С. 4]. В Эл-Ойыне оказались отраженными как материальная, так и духовная сферы культуры народов Алтая, их богатейшее этнографическое и фольклорное наследие, восходящее к становлению и развитию древних культур тюркоязычных этносов [2. С. 150; 8. С. 284].

На основе опубликованных сведений и полевых материалов выявлена структура Эл-Ойына. Обширная программа праздника состоит из трех блоков. В первый блок входит проведение обряда освящения – *мүргүүл*, официальное открытие и спектакль на национальную тему. Во втором блоке представлены культурно-массовая программа и спортивные состязания. После завершения театрализованного представления разворачиваются выставки народного творчества, музыкальные конкурсы и спортивные состязания. Третий блок включает закрытие праздника, на нем подводятся итоги и награждаются участники [2. С. 153; 8. С. 285].

Отечественными исследователями выделены различные формы неотрадиционализма – религиозная, празднично-обрядовая, культурно-хозяйственная, военно-этнографическая, идеологическая и фольклорно-музыкальная [6. С. 70; 9. С. 103–104]. Практически все перечисленные формы фиксируются в структуре Эл-Ойына.

Религиозная форма представлена в первом блоке, который включает самую закрытую часть праздника – обряд *мүргүүл*. В назначенный день праздника ранним утром старейшины родов проводят обряд освящения места проведения праздника. Они обращаются с просьбой к духу хана Алтая и духам Неба, Солнца, Земли и Воды о даровании благополучия своему народу, земле и о благословении праздника [10. С. 8], что свидетельствует об актуализации этнических традиций и их прочной связи с природой Алтая.

Празднично-обрядовая и культурно-хозяйственная формы неотрадиционализма в рамках Эл-Ойына взаимосвязаны. Здесь стоит обратиться к предыстории праздника. Во времена древних тюрков после молитвенных подношений духам проводили большой праздник с народными песнями, играми и зрелищными спортивными представлениями: конными скачками, борьбой – *куруш*, стрельбой из лука и т.д. [10. С. 8]. Издревле и в горах Алтая бытовал обряд, которым благодарили духов за благополучный выход из долгой зимы и хороший приплод скота. Обряд проводился перед началом перекочевков на дальние горные пастбища. В советскую эпоху, начиная с 1960-х гг., почти в каждом селе Горного Алтая проводился профессиональный праздник «День пастуха» сразу после завершения весенних работ и вы-

гона скота на летние пастбища. На празднике чествовали передовиков производства – животноводов, проводили концерты и спортивные состязания, такие как *кок бору* – козлодранье, конные скачки, борьба *куреш* – перетягивание каната и многие другие [11. С. 2]. Преемником традиционных и новационных советских праздников и стал Эл-Ойын. Стимулом для создания Эл-Ойына послужили малые олимпиады с включением национальных видов спортивных состязаний [12].

Фольклорно-музыкальная форма неотрадиционализма воплощена в зрелищном представлении устного народного творчества с целью сохранения нематериального культурного наследия народов Алтая. В рамках Эл-Ойына проходит Международный курултай сказителей. В нем принимают участие представители тюркоязычных этносов из других регионов и стран, где сохранились традиции горлового пения. В данном конкурсе выделяют две категории участников: до 21 года и старше. Выступления участников оценивается в нескольких номинациях: «виды горлового пения», «сказительское искусство», «мастера сказительского искусства», «гости международного курултая сказителей». С 2018 г. Международный курултай сказителей исключен из программы праздника, и сегодня он проводится осенью как самостоятельное мероприятие с обширной программой.

Будучи сложноорганизованным мероприятием, Эл-Ойын вобрал в себя разные формы неотрадиционализма и, соответственно, приобрел разные черты и функции. Отметим, что, несмотря на внимание исследователей к феномену неотрадиционализма, его сущностная характеристика до сих пор не предложена. Опираясь на имеющиеся исследовательские разработки и собранные полевые материалы по Эл-Ойыну, определим черты и функции рассматриваемого явления. Представляется, что на примере рассматриваемого праздника можно вести речь о следующих чертах неотрадиционализма.

- Авторизация, так как в процессе осовременивания традиций меняются каналы трансляции этнической культуры, и инициатива исходит не от самих носителей традиций, а от профессионалов или любителей, обладающих знаниями о традиционном культурном наследии [13. С. 29]. Изначально идея о проведении первого Эл-Ойына исходила от представителей спортивной интеллигенции, которые в 1984 г. обратились к председателю Горно-Алтайского облисполкома, высшего органа исполнительной власти в то время, М.В. Кармаеву с предложением о проведении праздника, посвященного национальным видам спорта [12]. Данное предложение было одобрено, но подготовка праздника продлилась еще несколько лет. Лишь в октябре 1987 г. в здании редакции газеты «Алтайдын Чолмоны» прошло первое заседание инициативной группы, в состав которой вошли представители национальной интеллигенции: М.К. Каланнаков, в последующем главный судья спортивных состязаний Эл-Ойына, Н.С. Шумаров – режиссер-постановщик национального драматического театра им. П.В. Кучияка, Б.В. Кортин – председатель областной федерации по национальной игре «Алтай-шатра» [12], Г.А. Кучигашев – инструктор учебно-спортивного отдела Комитета по физической культуре и спорту при Горно-Алтайском облисполкоме, В.Н. Воронов – председатель комитета облисполкома по физической культуре и спорту, А.И. Иванов – тренер ДЮСШ по конному спорту, А.А. Сельбиков, С.С. Темеев – корреспонденты республиканской массовой газеты «Алтайдын Чолмоны»,

К.Е. Укачина, В.П. Ойношев и другие сотрудники института Алтаистики им. С.С. Суразакова [14. С. 3].

• Театрализованность [15. С. 46] представлена спектаклями на исторические и фольклорные сюжеты, на сцене оживают персонажи из любимых сказаний и преданий. В 1988–2000 гг. режиссером-постановщиком театрализованных представлений Эл-Ойына был Н.С. Шумаров. В 1988 г. им было поставлено театрализованное представление на основе одного из ярчайших сказаний героического эпоса алтайцев – «Мадай-Кара», в 1995 г. – «Очы Бала», 1998 г. – известной сказки «Ырысту». В 2000 г. Ногон Сергеевич осуществил свою последнюю постановку для праздника – «Принцесса Укока». Это было по-настоящему эпическое представление, для которого улаганскими мастерами специально была создана модель колесницы, найденной в Пазырыкском кургане [16; 17. С. 114]. В последующее время эстафету Н.С. Шумарова приняли другие режиссеры. В 2002 г. была осуществлена инсценировка героического эпоса «Алып Манаш» [18. С. 5; 17. С. 114], в 2004 г. – «Благословенный Алтай», в основу которого положена легенда о Телецком озере, главная идея постановки – единение всего населения, проживающего на Алтае [19. С. 5; 17. С. 114]. В 2006 г. театрализованное представление было посвящено 250-летию добровольного вхождения алтайского народа в состав Российского государства [20; 17. С. 114]. В 2008 г. инсценировали «Очы бала» [21. С. 11; 17. С. 114]. В 2010 г. театрализованное представление посвящалось 140-летию со дня рождения известного алтайского художника, политического и общественного деятеля Г.И. Чороса-Гуркина [22; 17. С. 114]. 2012 г. отмечен театрализованным представлением «Дар предков», посвященным 90-летию образования Ойротской автономной области. В основе представления – история алтайской семьи в неоднозначное советское время, сумевшей, несмотря на борьбу с традициями как «пережитками прошлого», сохранить культурные устои своего народа [23; 17. С. 115]. В 2014 г. была инсценирована легенда о возникновении тюркских народов от мальчика, вскормленного на Алтае волчицей, и об охране очага предков старшим из пяти тюркских братьев, оставшихся на священной земле Алтая – «Алтай – колыбель тюрков» [24; 17. С. 115]. В 2018 г. театрализованное представление было посвящено народному персонажу Тастаракаю [25]. Следует отметить, что в последнее время наблюдается тенденция отхода в инсценировках, предназначенных для Эл-ойына, от сюжетов алтайского героического эпоса, этнической истории и замена их развлекательными сюжетами в жанре мюзикла.

• Реконструирование национальных игр. Изначально в разработке и проведении спортивных состязаний в рамках национального праздника Эл-Ойын принимали участие как научные, так и спортивные работники. Среди них научные сотрудники Института алтаистики им. С.С. Суразакова С.Я. Пахаев, Н.В. Екеев, В.П. Ойношев, К.Е. Укачина, спортивные деятели Г.А. Кучигашев, М.К. Каланаков, В.В. Туденев, А.П. Иванов, А.Д. Увачев, К.К. Майчиков и журналисты Б.В. Кортин, С.С. Темеев, А.М. Санашкин [26. С. 15; 2. С. 154]. Настольная игра *шатра*, например, была воссоздана в 70-е гг. XX в., и большой вклад в разработку правил этой игры внес С.Я. Пахаев – научный сотрудник Института алтаистики им. С.С. Суразакова. Находясь в командировке в Кош-Агачском р-не Республики Алтай, он увидел игру двух

чабанов, что в дальнейшем и послужило толчком для сбора материала по *алтай шатре*. Игра была сразу включена в программу народных игр алтайцев в 1988 г., но в дальнейшем она претерпевала изменения, которые внес В.А. Таушканов [26. С. 16]. Не менее известной всем тюркским народам является борьба *куреш*, она проводится по правилам, разработанным М.К. Каланаковым – мастером спорта по классической борьбе [12]. Для создания правил Мадий Каланакович провел полноценное исследование: начиная с 1970-х гг. он объездил множество алтайских сел, где искал информацию об алтайской борьбе *куреш*, в ходе полевых сборов собрал уникальный материал, что позволило ему теоретически обосновать обновление правил [26. С. 6; 8. С. 286].

- Включение новаций, почерпнутых из массовой культуры [27. С. 269]. В рамках Эл-Ойына устраиваются различные культурные мероприятия, например конкурсы эстрадной и народной песни. Для музыкальных произведений характерно использование национальных инструментов, зачастую искусства горлового пения и яркой этнической музыки в авангардных стилях. Не менее интересным опытом в рамках Эл-Ойына стало проведение в 1993 г. конкурса красоты «*Ларажай*», в нем участвовали 14 девушек в возрасте от 16 до 23 лет. Главным критерием оценки претенденток стало физическое совершенство – фигура, рост, а также прическа, макияж, ритмика, пластика. Данные критерии вызвали волну недовольства среди зрителей, по мнению которых, физическое совершенство должно оцениваться в последнюю очередь [28. С. 3]. Очевидно, по этой причине оргкомитет решил отказаться от дальнейшего проведения данного конкурса. Не менее интересной новацией стало проведение эстафеты на Эл-Ойыне в 1988, 1990, 1993 гг., в ходе которой объединялись конные скачки и некоторые приемы джигитовки. Суть данного состязания заключалась в следующем: вызывалась команда, в состав которой входили три человека. Первому участнику требовалось оседлать лошадь и проскакать один круг, при этом поднять с земли *кнут/бич* и *арчымак* – кожаную переметную сумку и накинуть аркан на коновязь. Второй участник выполнял упражнения с *арчымаком*, кнутом и коновязью, а третьему нужно было расседлать коня [29. С. 4]. Начиная с 1995 г. эстафета была исключена из программы праздника [2. С. 158].

Благодаря комплексной природе, включающей разнообразные традиционные элементы в обработке неотрадиционализма, национальный праздник Эл-Ойын выполняет ряд важных функций.

- Актуализация традиций в новационной форме [27. С. 271]. Применительно к Эл-Ойыну возрожденной традицией стала национальная игра с участием лошадей местной теленгитской породы – теленгитская борьба. Это борьба на поясах верхом на жеребцах без седла и стремян [30. С. 2]. Сведения об этой игре содержатся в героических сказаниях, где борьба устраивалась между богатырями на чубарых лошадях. Впервые теленгитская борьба была включена в программу Эл-Ойына в 2018 г. Инициатива проведения данного состязания и включения его в список национальных спортивных состязаний принадлежит заместителю главы администрации Улаганского р-на В.И. Ынтаеву и коневоду А.В. Юкину [31. С. 5]. Также в программу конно-спортивных состязаний включили скачки на чубарых и пегих лошадях – *Чоокыр ла ала аттардын жарыжы* [31. С. 2; 2. С. 157]. Актуализации традиций

способствует и проведение мастер-классов по народным ремеслам либо по созданию вещей с элементами традиционной отделки.

- Превращение отдельных номеров или персоналий в современный символ этнической культуры и благодаря этому укрепление этнической идентичности [27. С. 271]. Сегодня сам Эл-Ойын стал важнейшим символом алтайской культуры.

- Повышение интереса к родному языку [32. С. 827], что служит мощным фактором укрепления этнической идентичности. В контексте Эл-Ойына – это проведение юмористического конкурса «Тастаракай», в котором участвуют все желающие. Содержание конкурса составляет импровизированное представление спектакля, содержащего поучительный характер, на алтайском языке [33].

- Возрождение родовых институций на территории Горного Алтая [7. С. 378], что выражено в воссоздании института зайсанства и проведении съездов представителей *сёёка*, т.е. рода. В рамках Эл-Ойына функция укрепления родовых связей реализуется посредством возведения на территории проведения праздника традиционных жилищ – *айылов* (*сёёттординг айылдары*) и размещения прибывших на праздник представителей одного рода в общем *айыле* [34. С. 307].

- «Пробуждение творческого поиска у национальной молодежи с опорой на традиции; перевод традиций в профессиональную творческую сферу» [27. С. 271]. Победа на конкурсах Эл-Ойына становилось стартовой площадкой для многих популярных исполнителей алтайской эстрады, которые сочетали искусство горлового пения – *кая* – с другими направлениями авангардной музыки.

- Презентация этнической культуры на региональном, государственном и международном уровнях [27. С. 271], что обусловлено поликомпонентностью зрительской аудитории. В разные годы Эл-Ойын посещали министр культуры РФ Ю.И. Сидоров [35. С. 8], делегация Московской городской думы, Московской палаты ремесел, а также делегация ОАО «Газпром» [36. С. 4] и многочисленные зарубежные гости из Польши, Италии, Великобритании, Турции, Японии и Южной Кореи [20] и др.

- Коммерциализация этнической культуры [15. С. 46]. Еще во время проведения второго Эл-Ойына в 1990 г. в с. Шыргайта районным комсомолом была организована денежная викторина и лотерея [29. С. 4]. Позднее стали популярны различные платные мастер-классы, которые проводятся во время выставки «Город мастеров», а также продажа сувенирной продукции с этнической атрибутикой [37. С. 7].

Таким образом, Эл-Ойын занимает важное место в структуре праздничной обрядности современной Республики Алтай и является ярким примером неотрадиционализма, поскольку изначально праздник рассматривался национальной интеллигенцией как механизм возрождения традиционной культуры и она занималась его организацией. Опираясь на древние традиции, национальная интеллигенция выработала новые подходы к празднику, которые учитывают этнокультурное самосознание народа в современных условиях, а сам праздник интересен в рамках событийного туризма. Более того, Эл-ойын превратился в символ культуры алтайцев и региона: во время праздника у коренного населения Горного Алтая формируется чувство сопричастности к

своим этническим традициям, у местного полиэтнического сообщества – ощущение региональной идентичности, а у гостей региона, которые нередко принимают участие в празднике, – впечатляющий эффект от соприкосновения с современной этнической культурой.

Список источников

1. *Чарышова М.Ю.* Эл-Ойын – национальный праздник алтайского народа // Этюды культуры: материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 25 апреля 2014. Томск, 2014. С. 152–157.
2. *Чарышова М.Ю.* Трансформация народного праздника Эл-Ойын // Учёные записки Минусинского краеведческого музея им. Н.М. Мартыанова. 2024. Вып. 6. С. 149–161.
3. *Попков А.А.* Этнокультурный неотрадиционализм: рефлексивно-интеграционная теоретическая модель // Этнография. 2023. № 3. С. 203–223.
4. *Фурсова Е.Ф.* Традиционализм и неотрадиционализм в современной культуре восточно-славянских народов Сибири // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации : материалы междунар. науч.-практ. конференции, 25–27 марта 2010 г. Новосибирск, 2010. С. 882–892.
5. *Анжиганова Л.В.* Этнический неотрадиционализм в условиях социальных трансформаций // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6. С. 438–440.
6. *Ламажжаа Ч.К., Абдулаева А.К.* Архаизация и неотрадиционализм: российские и региональные формы // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 3. С. 66–88.
7. *Ерохина Е.И.* Кого хранит вели богиня: нарративы и практики неотрадиционализма в современных религиозных представлениях тюрков Южной Сибири // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 3. С. 376–391.
8. *Чарышова М.Ю.* Национальные игры народного праздника Эл-Ойын // Вопросы истории, археологии, политических наук и регионоведения: сб. материалов XIII Всерос. науч. конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 24–26 апреля 2017 г.). Томск, 2017. Вып. 13 : в 2 т. Т. 2. С. 284–290.
9. *Лапишин В.А.* Неотрадиционализм в Центральной России: формы, движения, идеология // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 102–108.
10. *Белеков И.И.* Эл-Ойын – праздник традиций. Горно-Алтайск, 2006. 47 с.
11. *Пахаев С.* День пастуха – праздник животноводов // Звезда Алтая. 1964. № 120 (45667).
12. *ПМ Чарышовой М.Ю., Манзыров А.П., г. Горно-Алтайск, Республика Алтай, 2015 г.*
13. *Мадюкова С.А., Попов Ю.В.* Социокультурный неотрадиционализм: воспроизведение традиций и воспроизводство этничности // Новые исследования Тувы. 2010. № 2. С. 29–39.
14. *Глушкова Е.* Праздник, который останется с нами // Звезда Алтая. 1988. № 144(13854).
15. *Попов Ю.В.* Социокультурный неотрадиционализм и проблемы современного развития локальных культур // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации : материалы международной научно-практической конференции, 25–27 марта 2010 г. Новосибирск, 2010. С. 37–48.
16. *ПМ Чарышовой М.Ю., Шумаров Н.С., г. Горно-Алтайск, Республика Алтай, 2015 г.*
17. *Чарышова М.Ю.* Праздник Эл-Ойын: история и структура // Этническая и книжная традиции в культурном наследии Западной Сибири / отв. ред. Н.В. Лукина. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2021. С. 101–120.
18. *Шадрин В.* Эл-Ойын: праздник жизни, на котором мы не чужие // Звезда Алтая. 2002. № 110 (17013).
19. *Борисова Н.* Эл-Ойын: «Здравствуйте, люди» // Звезда Алтая. 2004. № 116 (17431).
20. *Праздник народных игр «Эл-Ойын» // Дед Алтай: гид по Горному Алтаю. 2003–2013. URL: http://www.ded-altai.ru/history/prazdnik_narodnykh_igr_el-ojyn/ (дата обращения: 12.03.2013).*
21. *Кормина О.* Праздник в долине дождей // Звезда Алтая. 2008. № 158-161(18580-583).
22. *Эл-Ойын 2010 // АРУ-КЕМ: Экспедиционный центр. 2008–2016. URL: <http://arukem.ru/el-ojyn-2010/> (дата обращения: 20.05.2016).*
23. *Пересветова Е.* Прикосновение к истокам. Праздник алтайского народа Эл-Ойын – 2012 // Сибирское Рериховское общество. URL: <http://rossasia.sibro.ru/voshod/article/31670/> (дата обращения: 23.05.2016).

24. *Эл Ойын-2014*: праздник единения народов и возрождения традиций // Министерство культуры Республики Алтай. 2011–2016. URL: <http://culture-altai.ru/index.php/ru/1269-el-ojyn-2014-projdet-s-4-po-6-iyulya.html> (дата обращения: 21.05.2015).
25. *Эл-Ойын-2018* // Вестник Горно-Алтайска. URL: <https://moyaokrug.ru/vestnikgorn-altajskaj/Articles.aspx?articleId=180723> (дата обращения: 12.11.2024).
26. *Сельбиков А.А.* Национальные виды спорта Республики Алтай. Горно-Алтайск, 1996. 88 с.
27. *Рындина О.М.* Этническая культура, цифровизация и неотрадиционализм // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 264–275.
28. *Витовцева Н.* Эл-Ойын – всенародный праздник // Звезда Алтая. 1993. № 130 (15178).
29. *Жуков Э.* В Шыргайте прошел второй фестиваль национальных игр Горного Алтая // Звезда Алтая. 1990. № 133 (14443).
30. *Кузнецова Ж.В.* Спортивная игра теленгит-куреш как отражение этнической ментальности теленгитов // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 4 (130). С. 1–4.
31. *Адыкаева Л.* Возродим культуру теленгитов // Звезда Алтая. 2014. № 145–148.
32. *Мадюкова С.А., Попов Ю.В.* Социокультурный неотрадиционализм: воспроизведение традиций и воспроизводство этничности // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации : материалы междунар. науч.-практ. конференции, 25–27 марта 2010 г. Новосибирск, 2010. С. 821–833.
33. *Положение* конкурса «Гастаракай», в рамках XV межрегионального праздника алтайского «Эл Ойын», посвященного 260-летию добровольного вхождения алтайского народа в состав Российского государства, 25-летию со дня образования Республики Алтай. URL: https://culture-altai.ru/index.php?option=com_attachments&task=download&id=1508 (дата обращения: 12.11.2024).
34. *Ябыштаев Т.С.* Проблема соблюдения родовых традиций у алтайцев в современных условиях // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2015. № 4. С. 306–310.
35. *Куликов А.* Грани Праздника // Звезда Алтая. 1995. № 114.
36. *Борисова Н.* В мире, согласии в лихолетье и в часы радости // Звезда Алтая. 2006. № 149–151.
37. *Соколов Д.* Эл-Ойын – праздник Алтая // Постскрипум. 2018. № 27.

References

1. Charyshova, M.Yu. (2014) El-Oiyyyn – natsional'nyy prazdnik altayskogo naroda [El-Oiyyyn – National Holiday of the Altai People]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Etyudy kul'tury* [Studies in Culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 152–157.
2. Charyshova, M.Yu. (2024) Transformatsiya narodnogo prazdnika El-Oiyyyn [Transformation of the Folk Holiday El-Oiyyyn]. *Uchennyye zapiski Minusinskogo kraevedcheskogo muzeya im. N.M. Mart'yanova*. 6. pp. 149–161.
3. Popkov, Yu.V. (2023) Etnokul'turnyy neotraditsionalizm: refleksivno-integratsionnaya teoreticheskaya model' [Ethnocultural Neotraditionalism: A Reflective-Integration Theoretical Model]. *Etnografiya*. 3. pp. 203–223.
4. Fursova, E.F. (2010) Traditsionalizm i neotraditsionalizm v sovremennoy kul'ture vostochnoslavjanskikh narodov Sibiri [Traditionalism and Neotraditionalism in the Modern Culture of the Eastern Slavic Peoples of Siberia]. In: Graf, I. et al. *Regiony Rossii dlya ustoychivogo razvitiya: obrazovanie i kul'tura narodov Rossiyskoy Federatsii* [Regions of Russia for Sustainable Development: Education and Culture of the Peoples of the Russian Federation]. Novosibirsk: NSU. pp. 882–892.
5. Anzhiganova, L.V. (2012) Etnicheskiy neotraditsionalizm v usloviyakh sotsial'nykh transformatsiy [Ethnic Neotraditionalism in the Context of Social Transformations]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 6. pp. 438–440.
6. Lamazhaa, L.K. & Abdulaeva, A.K. (2014) Arkhaizatsiya i neotraditsionalizm: rossiyskie i regional'nye formy [Archaization and Neotraditionalism: Russian and Regional Forms]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 3. pp. 66–88.
7. Erokhhina, E.I. (2020) Kogo khranit vel boginya: narrativy i praktiki neotraditsionalizma v sovremennykh religioznykh predstavleniyakh tyurkov Yuzhnoy Sibiri [Whom the Great Goddess Protects: Narratives and Practices of Neotraditionalism in the Modern Religious Views of the Turks of Southern Siberia]. *Idei i idealy*. 12(3). pp. 376–391.

8. Charyshova, M.Yu. (2017) Natsional'nye igry narodnogo prazdnika El-Oiyyn [National Games of the El-Oiyyn Folk Holiday]. In: Zinoviev, V.P. (et al.) *Voprosy istorii, arkhologii, politicheskikh nauk i regionovedeniya* [Problems of History, Archaeology, Political Science and Regional Studies]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 284–290.
9. Lapshin, V.A. (2014) Neotraditsionalizm v Tsentral'noy Rossii: formy, dvizheniya, ideologiya [Neotraditionalism in Central Russia: Forms, Movements, Ideology]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2. pp. 102–108.
10. Belekov, I.I. (2006) *El-Oiyyn prazdnik traditsiy* [El-Oiyyn Holiday of Traditions]. Gorno-Altaysk: [s.n.].
11. Pakhaev, S. (1964) Den' pastukha – prazdnik zhivotnovodov [Shepherd's Day – Holiday of Livestock Breeders]. *Zvezda Altaya*. 120(45667).
12. Field Materials of M.Yu. Charyshova. Manzyrov A.P., Gorno-Altaysk, Altay Republic, 2015 g.
13. Madyukova, S.A. & Popov, Yu.V. (2010) Sotsiokul'turnyy netraditsionalizm: vosproizvedenie traditsiy i vosproizvodstvo etnichnosti [Sociocultural Neotraditionalism: Reproduction of Traditions and Reproduction of Ethnicity]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 2. pp. 29–39.
14. Glushkova, E. (1988) Prazdnik, kotoryy ostanetsya s nami [A Holiday That Will Stay With Us]. *Zvezda Altaya*. 144(13854).
15. Popov, Yu.V. (2010) Sotsiokul'turnyy neotraditsionalizm i problemy sovremennogo razvitiya lokal'nykh kul'tur [Sociocultural Neotraditionalism and Problems of Modern Development of Local Cultures]. In: Graf, I. et al. *Regiony Rossii dlya ustoychivogo razvitiya: obrazovanie i kul'tura narodov Rossiyskoy Federatsii* [Regions of Russia for Sustainable Development: Education and Culture of the Peoples of the Russian Federation]. Novosibirsk: NSU. pp. 37–48.
16. Field Materials of M.Yu. Charyshova. N.S. Shumarov, Gorno-Altaysk, Altai Republic, 2015.
17. Charyshova, M.Yu. (2021) Prazdnik El-Oiyyn: istoriya i struktura [The El-Oiyyn Holiday: History and Structure]. In: Lukina, N.V. (ed.) *Eticheskaya i knizhnaya traditsii v kul'turnom nasledii Zapadnoy Sibiri* [Ethnic and Book Traditions in the Cultural Heritage of Western Siberia]. Tomsk: Tomsk State university. pp. 101–120.
18. Shadrin, V. (2002) El-Oiyyn: prazdnik zhizni, na kotorom my ne chuzhie [El-Oiyyn: A Celebration of Life Where We Are Not Strangers]. *Zvezda Altaya*. 110(17013).
19. Borisova, N. (2004) El-Oiyyn: “Zdravstvuyte lyudi” [El-Oiyyn: “Hello People”]. *Zvezda Altaya*. 116(17431).
20. Ded-altai.ru. (n.d.) *Prazdnik narodnykh igr “El-Oiyyn”* [Festival of Folk Games “El-Oiyyn”]. [Online] Available from: http://www.ded-altai.ru/history/prazdnik_narodnykh_igr_el-oijyn/ (Accessed: 12th March 2013).
21. Kormina, O. (2008) Prazdnik v doline dozhdey [Holiday in the Valley of Rains]. *Zvezda Altaya*. 158-161(18580-583).
22. Aru-kem.ru. (2010) *El-Oiyyn 2010*. [Online] Available from: <http://aru-kem.ru/el-oijyn-2010/> (Accessed: 20th May 2016).
23. Peresvetova, E. (2012) *Prikosnovenie k istokam. Prazdnik altayskogo naroda El-Oiyyn – 2012* [Touching the Origins. El-Oiyyn Holiday of the Altai People – 2012]. [Online] Available from: <http://rossasia.sibro.ru/voshod/article/31670/> (Accessed: 23rd May 2016).
24. The Ministry of Culture of the Republic of Altai. (2014) *El Oiyyn-2014: prazdnik edineniya narodov i vrozhdzeniya traditsiy* [El Oiyyn-2014: A Holiday of Unity of Peoples and Revival of Traditions]. [Online] Available from: <http://culture-altai.ru/index.php/ru/1269-el-oijyn-2014-projdet-s-4-po-6-iyulya.html> (Accessed: 21st May 2015).
25. Moyaokruga.ru. (2018) *El-Oiyyn-2018*. [Online] Vestnik Gorno-Altayska. Available from: <https://moyaokruga.ru/vestnikgornoaltajska/Articles.aspx?articleId=180723> (Accessed: 12th November 2024).
26. Selbikov, A.A. (1996) *Natsional'nye vidy sporta Respubliki Altay* [National Sports of the Altai Republic]. Gorno-Altaysk: [s.n.].
27. Ryndina, O.M. (2019) Ethnic Culture, Digitalization and Neotraditionalism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 264–275. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/35/24
28. Vitovtseva, N. (1993) El-Oiyyn – Vsenarodnyy prazdnik [El-Oiyyn – National Holiday]. *Zvezda Altaya*. 130(15178).
29. Zhukov, E. (1990) V Shyrgayte proshel vtoroy festival' natsional'nykh igr Gornogo Altaya [The Second Festival of National Games of the Altai Mountains Was Held in Shyrgayt]. *Zvezda Altaya*. 133(14443).

30. Kuznetsova, Zh.V. (2023) Sportivnaya igra telengit-kuresh kak otrazhenie etnicheskoy mental'nosti telengitov [The Sports Game Telengit-Kuresh as a Reflection of the Telengits' Ethnic Mentality]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*. 4(130). pp. 1–4.

31. Adykaeva, L. (2014) Vozrodim kul'turu telengitov [Let's Revive the Culture of the Telengits]. *Zvezda Altaya*. 145–148.

32. Madyukova, S.A. & Popov, Yu.V. (2010) Sotsiokul'turnyy neotraditsionalizm: vosproizvedenie traditsiy i vosproizvodstvo etnichnosti [Sociocultural Neotraditionalism: Reproduction of Traditions and Reproduction of Ethnicity]. In: Graf, I. et al. *Regiony Rossii dlya ustoychivogo razvitiya: obrazovanie i kul'tura narodov Rossiyskoy Federatsii* [Regions of Russia for Sustainable Development: Education and Culture of the Peoples of the Russian Federation]. Novosibirsk: NSU. pp. 821–833.

33. The Altai Republic. (n.d.) *Polozhenie konkursa "Tastartakai", v ramkakh XV Mezhtsebnogo prazdnika altayskogo "El Oiyyn", posvyashchennogo 260-letiyu dobrovol'nogo vkhozheniya altayskogo naroda v sostav Rossiyskogo gosudarstva, 25-letiyu so dnya obrazovaniya Respubliki Altay* [Regulations of the "Tastartakai" Competition within the 15th Interregional Altai "El Oiyyn" Festival, Dedicated to the 260th Anniversary of the Voluntary Entry of the Altai People into the Russian State, the 25th Anniversary of the Altai Republic]. [Online] Available from: https://culture-altai.ru/index.php?option=com_attachments&task=download&id=1508 (Accessed: 12th November 2024).

34. Yabyshtaev, T.S. (2015) Problema soblyudeniya rodovykh traditsiy u altaytsev v sovremennykh usloviyakh [The Problem of Observing Clan Traditions Among Altaians in Modern Conditions]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*. 4. pp. 306–310.

35. Kulikov, A. (1995) Grani Prazdnika [Facets of the Holiday]. *Zvezda Altaya*. 114.

36. Borisova, N. (2006) V mire soglasiya, v likholet'e, i v chasy radosti [In Times of Harmony, Hardship, and Joy]. *Zvezda Altaya*. 149–151.

37. Sokolov, D. (2018) El-Oiyyn – Prazdnik Altaya [El-Oiyyn – Holiday of Altai]. *Postskriptum*. 27.

Сведения об авторах:

Рындина О.М. – доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: rynom_97@mail.tomsknet.ru

Чарышова М.Ю. – аспирант 3-го курса факультета исторических и политических наук Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: charyshovamaria@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ryndina O.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: rynom_97@mail.tomsknet.ru

Charyshova M.Yu. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: charyshovamaria@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.11.2025;

одобрена после рецензирования 15.11.2025; принята к публикации 17.11.2025.

The article was submitted 10.11.2025;

approved after reviewing 15.11.2025; accepted for publication 17.11.2025.

Научная статья

УДК 069.1

doi: 10.17223/22220836/60/24

ИНКЛЮЗИЯ В МУЗЕЕ: УТОЧНЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ

Оксана Сергеевна Хрулева¹, Лидия Дмитриевна Малыгина²

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, shaim_7@mail.ru*

² *Томский областной художественный музей, Томск, Россия,
malyginalida0@gmail.com*

Аннотация. В статье проанализированы российские и зарубежные подходы к пониманию инклюзии в музее, к ее содержанию и применению на практике. В результате было выявлено, что несмотря на наличие исследований по этой теме, единого понимания содержания инклюзии в музее не сложилось. Вместе с этим нет и единого понимания роли адресных, сегрегационных программ. Исходя из результатов анализа, было уточнено понятия инклюзии, которую авторы трактуют как процесс противостояния исключению, проявляющийся в предоставлении всем равных прав на участие в жизни музея, с учетом особенностей восприятия каждого посетителя посредством преодоления различных барьеров (физической доступности среды, информационной и др.).

Ключевые слова: инклюзия, сегрегация, музей, музейные программы

Для цитирования: Хрулева О.С., Малыгина Л.Д. Инклюзия в музее: уточнение содержания понятия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 245–256. doi: 10.17223/22220836/60/24

Original article

INCLUSION IN MUSEUMS: CLARIFICATION OF THE NOTION

Oksana S. Khruleva¹, Lidiya D. Malygina²

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, shaim_7@mail.ru*

² *Tomsk Art Museum, Tomsk, Russian Federation, malyginalida0@gmail.com*

Abstract. The authors analyzed Russian and European approaches to understanding inclusion in museums, its content and practical application in the paper. Most researchers focus on removing barriers to equal access and participation in museum programs for all people, creating an accessible, barrier-free environment, and the realization of the rights for all visitors. They take into account the differences in perceptions and interpretations, which should be viewed as a value distinction rather than a reason for exclusion.

Contemporary European scholars' understanding of inclusion has shifted from social exclusion overcoming and realizing equal rights to recognizing the value of diversity and interpretations and countering racism and nationalism. To solve these problems it is suggested to reorganize an increase of museum staff, but clear mechanisms of these processes are lacking. A participatory approach is recognized as a key factor of inclusion in museums.

In Russia, the study of inclusion in museums has started significantly later than abroad and is primarily applied and medically oriented. The feature of Russian researches is its focus on access for visitors with disabilities, while in the European academic tradition, the concepts of diversity and social justice are key.

It has been revealed that despite the research of inclusion, a clear understanding of inclusion in museums has not formulated. Similarly, there is no clear understanding of the role of

targeted segregation programs in museums. While some authors criticize them, excluding from the context of inclusion, others authors considers them as an initial step towards inclusion. The purpose of the paper is to study various approaches to understanding the phenomenon of inclusion in museums to clarify the concept and its application in various aspects of museum practice. As a result, it is said that the inclusion in museums is a process of exclusion overcoming, providing with equal rights to participate in museum programs, taking into account the unique perceptions of each visitor by overcoming various barriers (physical and information accessibility, and others).

Keywords: Inclusion, segregation, museum, museum programs

For citation: Khruleva, O.S. & Malygina, L.D. (2025) Inclusion in museums: clarification of the notion. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 245–256. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/24

В данной статье проанализированы российские и зарубежные подходы к пониманию инклюзии в музее, к ее содержанию и применению на практике. Большинство исследователей говорят в первую очередь об устранении барьеров для предоставления равного доступа и участия в музейных программах, создания доступной безбарьерной среды; обеспечении реализации прав всех посетителей, предполагают учет особенностей восприятия и интерпретаций, которые должны рассматриваться как ценностное различие, а не повод для изоляции.

В понимании инклюзии современными зарубежными авторами происходит смещение акцента с борьбы с социальным исключением и обеспечения равных прав к признанию ценности различных мнений и интерпретаций, противодействия расизму и национализму. Предлагается реорганизация структуры и состава персонала музея, однако при этом отсутствуют четкие механизмы подготовки участников к осуществлению музейной деятельности и определения степени их участия. В качестве важного условия реализации инклюзии в музее признается партиципаторный подход. В России разработка темы инклюзии в музее появляется значительно позже, чем за рубежом, и преимущественно носит прикладной, медико-ориентированный характер. Отличительной чертой российских исследований является сосредоточенность на обеспечении доступа посетителям с ОВЗ, в то время как в западной научной традиции концепты разнообразия и социальной справедливости являются ключевыми.

В результате было выявлено, что, несмотря на наличие исследований по этой теме, единого понимания содержания инклюзии в музее не сложилось. Вместе с этим нет и единого понимания роли адресных, сегрегационных программ. В то время как одни критикуют их, исключая из контекста инклюзии, другие предлагают рассматривать их как начальный этап на пути к инклюзии. Целью данной статьи является изучение различных подходов к пониманию феномена инклюзии в музее для уточнения содержания понятия и применения его в различных аспектах музейной практики. Мы предлагаем трактовать инклюзию в музее как процесс противостояния исключению, проявляющийся в предоставлении всем равных прав на участие в жизни музея, с учетом особенностей восприятия каждого посетителя посредством преодоления различных барьеров (физической доступности среды, информационной и др.).

Современные музеи, согласно определению, принятому Генеральной Ассамблеей ИКОМ в 2022 г., будучи организациями, стоящими на службе об-

щества и способствующими его развитию, должны быть открыты и доступны всем, в том числе и для людей с ограниченными возможностями здоровья, что способствует их социализации, реабилитации и вовлечению в общественную жизнь. Право инвалидов на равное участие в социокультурной жизни было закреплено юридически еще в 2006 г. с принятием Конвенции ООН о правах инвалидов [1], которая была ратифицирована РФ в 2012 г. приказом Министерства культуры РФ [2], и реализацией государственной программы «Доступная среда», цель которой заключается в «создании условий, способствующих интеграции инвалидов в общество и повышению уровня их жизни» [3].

При этом развитие инклюзии обусловлено и внутренними процессами, протекающими в музейной сфере. Переосмысление самого феномена музея и его роли в обществе породило новые научные концепции и принципы музейной работы. Это и идеи Эйлин Хупер-Гринхилл с ее расширенной концепцией музейной коммуникации, призывающей к адресному подходу, ориентированному на разнообразие опыта и восприятия при работе с посетителями [4. С. 165]. Или концепция «контактной зоны» Клиффорда, где музей трактуется как пространство равноправного диалога, обеспечивающее сближение центра (метрополии) и периферии (колонии), что применимо и во внутрисоциальном контексте [4. С. 184–187]. Большую роль сыграла концепция текучего музея Фионы Камерон, где музей рассматривается как гибкая структура, сеть отношений между различными участниками. Такие музеи характеризуются способностью к адаптации в сложных культурных и социальных условиях [4. С. 204]. Чтобы эффективно функционировать в условиях неопределенной, неоднородной, «текучей» современности, музей должен быть открыт к участию различных акторов, в том числе тех, чьи голоса ранее не были слышны. В результате инклюзия в музее становится следствием этих концепций, позволяя музею расширять границы представленного, включать в диалог ранее исключенные сообщества, приобщая их к участию в культурном обмене, тем самым формируя пространство новых смыслов и нарративов.

Дискуссионное поле проблемы инклюзии в музее включает и рассмотрение вопросов разработки и применения инклюзивных программ в музее, и их теоретическое осмысление. Одним из первых изучением инклюзии в музее в зарубежной литературе занялся Ричард Сандэлл, который разработал типологию музеев как агентов социальной инклюзии, классифицируя их по целям и направлениям деятельности [5]. В дальнейшем им же совместно с коллегами проанализированы возможности применения инклюзии в музее в работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) [6]. Вопросам социальной инклюзии посвящены работы Р.П. Кинсли [7], Л.Е. Коулман [8], и др. [9, 10]. Инклюзия в музее является объектом исследований и российских авторов – П.В. Кравченко [11], А.И. Юдиной [12] и др. [13].

Однако несмотря на наличие исследований по вопросам инклюзии в музее, на сегодняшний день отсутствует единое понимание содержания понятия инклюзии в музее. Кроме того, не все программы, заявленные музеями как инклюзивные, попадают под предложенное современной музеологией понятие инклюзии. Целью данной статьи является изучение различных подходов к пониманию феномена инклюзии в музее для уточнения содержания понятия и применения его в различных аспектах музейной практики.

Концепция инклюзивного образования берет свое начало в 1994 г., когда под эгидой ЮНЕСКО в Испании прошла Всемирная конференция по образованию лиц с особыми потребностями, на которой был введен в международный обиход термин «инклюзия» в контексте научно-педагогического дискурса, связанный с «инклюзивным образованием», также введенным Саламанской декларацией «О принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми потребностями» [14. С. 45].

Инклюзивное образование рассматривали как противодействие специальному сегрегационному обучению. Такой переход связан с концепциями понимания инвалидности и воплощается в распространении толерантности и новых подходах к обучению.

Концепцию инклюзии в музее начинает разрабатывать Ричард Сандэлл, который трактует ее как «противостояние эксклюзии». Ее отличительной чертой является непосредственная опора на музейный контекст и разнообразие форм работы по внедрению инклюзии. Ключевым понятием его подхода является социальная эксклюзия, которая определяется им как «процесс, посредством которого люди в обществе становятся бесправными и маргинализованными» [5. Р. 402]. Эксклюзия (социальное исключение) выражается в разрыве социальных связей с индивидами и может проявляться в различных сферах жизни (так называемых измерениях): культурной, социальной, экономической и политической, в которых социально исключенные индивиды не могут участвовать полноценно или частично, т.е. не могут осуществить свои права.

В этой ситуации музеи должны выступать как пространство диалога за счет развития инклюзивных программ. В связи с этим Р. Сандэллом предложено три типа инклюзивных музеев по противодействию эксклюзии:

1. Музей, противодействующий эксклюзии в культурной сфере за счет представления культурного наследия в экспозициях или задействования его в музейных программах; обеспечения участия индивидов или групп в кураторских проектах, в создании новых интерпретаций при разработке экспозиций или программ; обеспечения доступа к культурным ценностям.

2. Музей как агент социального возрождения, целью программ которого является улучшение качества жизни исключенных групп, повышение их самооценки, мотивирование на дальнейшее участие и развитие в общественной жизни за счет проведения мастер-классов и т.д.

3. Музей как средство широких социальных изменений, целью инклюзивных программ которого станет широкое влияние на общество, инициация позитивных социальных изменений за счет создания платформы для публичных дебатов, образовательных мероприятий и т.п. [5. Р. 405–417].

В начале 2000-х гг. он в соавторстве с коллегами акцентирует внимание на практическом применении инклюзии в музее, освещая вопросы доступности музея для людей с ОВЗ [6]. Практические рекомендации по внедрению инклюзии в музейную деятельность разработаны Ханой Шепперд [15], уделяющей основное внимание участию целевой аудитории в создании выставок, что отражает растущий интерес к партиципаторным подходам.

В 2010-х гг. Р.П. Кинсли предложила концепцию, в которой инклюзия в музее рассматривается в контексте теории социальной справедливости в соответствии с двухосевым подходом Нэнси Фрейзер. Для реализации инклю-

зии в музее, которая трактуется ею как открытость музея всем, Р.П. Кинсли предлагает, во-первых, обеспечить перераспределение ресурсов, например, устранение экономических барьеров (возможность бесплатного входа в музей), и переориентацию кадровых требований. Во-вторых, реализовать признание культурного многообразия через участие разных сообществ в создании выставок и принятии решений в организации музейной работы. Ключевым фактором признается постоянство реализуемых практик, а также системный пересмотр внутренних и внешних процессов, связанных с музеем [7. Р. 485–490]. Однако в российском музейном сообществе этот подход пока не получил широкого распространения.

Теорию социальной инклюзии, предложенную Р. Сандэллом, в 2010-х гг. продолжает развивать Л.Е. Коулман, опираясь на ее структуру, но дополняя её новыми акцентами и расширяя понимание ключевых элементов включения. Под инклюзией в музее она подразумевает, в первую очередь, поддержание разнообразия, которая выражается не только в преодолении физических барьеров, но и устранении экономических препятствий, например, высокой стоимости билетов или расходов на транспорт. Препятствием на пути инклюзии в целом служит, по ее мысли, сама структура общества с прочной системой взаимоотношений, где та или иная группа лиц лишена различных социальных возможностей. Что же касается развития инклюзии в музее, то музей зачастую сам ограничивает ее развитие, так как общество фактически не влияет на управление и функционирование музеев, в том числе на принятие решений о содержании экспозиций и их интерпретации [8. Р. 22–23].

Близка к этому понимаю инклюзии и София Лабади, которая рассматривала возможности инклюзии в музее в контексте культурного разнообразия, рост которого обеспечивается в Европе за счет иммиграции. В результате роль музейных программ, рассчитанных на адаптацию мигрантов, значительно возрастает [9]. В 2020-х гг. М. Оливарс и Н. Пьятак вернулись к анализу барьеров, с которыми сталкиваются представители различных этнических и расовых групп в художественных музеях США, рассматривая инклюзию как инструмент для их преодоления, распространения толерантности, и служащую культурному разнообразию [10].

Этот подход к пониманию инклюзии поддерживается и практическими разработками Американского альянса музеев. Он выделил в качестве приоритетного направления работы музеев реализацию принципов DEIA: разнообразие (diversity), равенство (equality), инклюзия (inclusion), доступ (accessibility). Эти понятия становятся единым связанным инструментом музейной работы. Согласно отчету 2018 г., инклюзия Американским альянсом определяется как «усилия по обеспечению участия разнообразных людей в организационной работе, в частности, при принятии решений, и развитию признания ценности разнообразных участников как равноправных членов организации» [16]. В стратегической программе для музеев Альянса на 2022–2025 гг. важнейшим направлением работы музеев, связанным с реализацией DEIA, а соответственно, и развития инклюзии, признается борьба с расизмом [17]. Таким образом, основной целевой аудиторией, на которую направлена инклюзия в музее, становятся коренные народы, национальные меньшинства, мигранты и другие посетители, которые не должны делиться по расовому или этническому признаку.

Современные трактовки инклюзии в зарубежных исследованиях не противоречат ее роли в борьбе с социальным исключением. Музейные практики могут включать в себя все перечисленные Сандэллом элементы, относящиеся как к одному типу музея, так и к другому. Однако основной акцент делается на практическом элементе участия. Признается необходимым обеспечить разнообразие в этническом и социальном отношениях рабочего коллектива музея, участвующих кураторов и художников. Дополнительно предлагается увеличение программ, связанных с культурным разнообразием, и расширение форм работы музея.

Таким образом, в понимании инклюзии происходит смещение акцента с борьбы с социальным исключением и обеспечением равных прав к признанию ценности различных мнений и интерпретаций, противодействия расизму и национализму. Предлагается реорганизация структуры и состава персонала музея, однако при этом отсутствуют четкие механизмы подготовки участников к осуществлению музейной деятельности и определения степени их участия. Это может привести к формальному подходу, при котором будет лишь зафиксировано участие различных лиц в разработке проектов, но результаты их работы не будут должным образом представлены.

В России в 2000-е гг. термин «инклюзия» вошел в научный оборот, но долгое время использовался только в смежных областях социальной работы и образования. Применительно к музею использовался термин «социокультурная реабилитация», а позднее «социокультурная интеграция», подразумеваемая под ними по сути инклюзию, а именно «комплекс мероприятий и условий, позволяющих инвалиду адаптироваться в стандартных социокультурных обстоятельствах: не только заниматься посильной работой, но и пользоваться накопленным человечеством достижениями культуры» [18. С. 20]. Более того, С.Н. и О.П. Ваньшиными были разработаны практические рекомендации по оборудованию доступной среды и музейные программы для людей с ограниченными возможностями.

В дальнейшем именно практическая сторона организации музейной работы с людьми с ОВЗ стала активно разрабатываться исследователями. И.Н. Донина [19] акцентирует внимание на универсальном дизайне, направленном на создание среды, доступной для всех без дальнейшей адаптации. К вопросам организации доступа для людей с ОВЗ обращается и И. Фролова [20]. В.В. Булгакова предлагает комплексный подход: помимо обеспечения физической доступности, она настаивает на анализе потенциальной музейной аудитории, обучении персонала и внедрении социокультурных технологий [21]. Н.Б. Акоева и Н.Г. Денисов выделяют помимо физического барьера отношенческий, связанный с негативными установками сотрудников и посетителей о людях с ОВЗ [22]. В целом эти исследования рассматривают инклюзию в контексте организации безбарьерной среды и доступности музейных программ для людей с ОВЗ.

В более широком контексте в России инклюзия впервые рассматривалась в 2019 г. в статье А.А. Шевлягина «Культурная инклюзия в музее». Автор вводит понятие культурной инклюзии: «включение индивида в социокультурную среду с учётом его особенностей и потребностей самоидентификации для обеспечения равноправия» [23. С. 147].

Параллельно формируется направление исследований, рассматривающих связь музейной педагогики и инклюзивного образования. Во главу угла ставится образовательная функция музея, требующая разработки методик работы с разными группами учащихся. С.В. Казакова рассматривает развитие и взаимосвязь музейной педагогики и инклюзивных образовательных практик, в том числе программы работы с детьми с нарушениями зрения [24]. Продолжала эту тему О.Ю. Соколова, рассматривающая возможности развития и реализации познавательных потребностей подростков с нарушением зрения средствами музейной педагогики с применением мультисенсорного подхода [25].

В 2020-е гг. в России исследователи активно обращаются к теоретическим моделям понимания инвалидности и концепциям понимания инклюзии зарубежными авторами, что привело к пересмотру прежних проектов. М. Щекочихина выделяет 3 подхода к пониманию инклюзии, реализующиеся на практике в современном музее: инклюзия как метод создания разнообразной среды; инклюзия как решение социальной эксклюзии; инклюзия как образовательные практики, направленные только на людей с инвалидностью. Она критикует последний подход из-за сильного влияния медицинской модели понимания инвалидности и сегрегации аудитории. В ее трактовке инклюзия становится совокупностью практик, направленных на борьбу с дискриминацией и обеспечивающих человеку с инвалидностью право на образование наравне с людьми без инвалидности на основе педагогических методов, учитывающих особенности восприятия каждого ученика [26. С. 104].

Ею же была разработана трехэтапная модель развития инклюзии в музее, согласно которой начальные меры по адаптации среды для людей с ОВЗ (разработка музейных программ, направленных только на людей с ОВЗ, по сути – сегрегация) рассматриваются как этап на пути к более глубокому включению через последующее расширение аудитории и внедрение принципов партиципаторности [27]. П.В. Кравченко поддерживает эту идею, выделяя партиципаторный подход и принцип «ничего о нас без нас» как ключевые шаги внедрения инклюзии [11. С. 73]. Е.В. Долгова и Н.Б. Большаков, опираясь на интервью с музейными сотрудниками и посетителями с нарушением зрения, выявляют противоречивые представления об «идеальном доступном музее» ввиду еще не завершившегося перехода от медицинской модели понимания к социальной в нашем обществе [28].

На современном этапе возрос интерес к пониманию инклюзии как создания разнообразной среды, появляются работы, посвященные изучению проблемы включения в социокультурное пространство иммигрантов. Например, эта тема рассматривается в методическом пособии музея «Гараж» [29] и сборнике музейных практик и рекомендаций по работе с темами миграции, мобильности и многообразия ИКОМ [30], однако работы по этой тематике пока единичны.

Таким образом, большинство исследователей обращаются, в первую очередь, к устранению барьеров для предоставления равного доступа и участия в музейных программах, создания доступной безбарьерной среды; обеспечения реализации прав всех посетителей, предполагают учет особенностей восприятия и интерпретаций, которые должны рассматриваться как ценностное различие, а не повод для изоляции. В России разработка темы инклюзии

в музее появляется значительно позже, чем за рубежом, и преимущественно носит прикладной, медико-ориентированный характер. Отличительной чертой российских исследований является сосредоточенность на обеспечении доступа посетителям с ОВЗ, в то время как в западной научной традиции концепты разнообразия и социальной справедливости являются ключевыми. В качестве важного условия реализации инклюзии в музее признается партиципаторный подход.

В целом в исследовательском поле не сложилось единого понимания содержания понятия инклюзии в музее и стратегии ее реализации. Вместе с этим нет и единого понимания роли адресных, сегрегационных программ. В то время как одни критикуют их, исключая из контекста инклюзии, другие предлагают рассматривать их как начальный этап на пути к инклюзии. Мы предлагаем трактовать инклюзию в музее как процесс противостояния исключению, проявляющийся в предоставлении всем равных прав на участие в жизни музея, с учетом особенностей восприятия каждого посетителя посредством преодоления различных барьеров (физической доступности среды, информационной и др.).

Список источников

1. Конвенции ООН о правах инвалидов от 13 декабря 2006 г. // Гарант : информ.-правовое обеспечение. М., 2006. URL: <https://base.garant.ru/2565085/> (дата обращения: 13.04.2025).
2. Приказ Министерства культуры РФ от 9 сентября 2015 г. № 2400 «Об утверждении требований доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения» / Министерство культуры Российской Федерации. М., 2015. URL: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhenii-trebovaniy-dostupnosti-k-uchrezhdeniyam-kultury-s-uchetom-osobykh-potrebnoyev-inval-2400/> (дата обращения: 13.04.2025).
3. Постановление Правительства РФ от 29 марта 2019 г. № 363 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Доступная среда»» (с изменениями и дополнениями) // Гарант : информ.-правовое обеспечение. М., 2023. URL: <https://base.garant.ru/72216666/?ysclid=lxjse2n8c175283933> (дата обращения: 13.04.2025).
4. Анянцев В.Г. История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. М. : Памятники исторической мысли, 2018. 392 с. URL: https://vk.com/wall-50718060_14784?ysclid=m98fzvlzoh336072167 (дата обращения: 02.05.2025).
5. Sandell R. Museums as Agents of Social Inclusion // Museum Management and Curatorship. 1998. Vol. 17, № 4. P. 401–418. URL: [https://www.sci-hub.ru/10.1016/s0260-4779\(99\)00037-0?ysclid=majm2oq0z0838300329](https://www.sci-hub.ru/10.1016/s0260-4779(99)00037-0?ysclid=majm2oq0z0838300329) (accessed: 13.04.2025).
6. Sandell R., Dodd J., Garland-Thomson R. Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum. London, 2010. 304 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/48178048_Re-Presenting_Disability_Activism_and_Agency_in_the_Museum (accessed: 13.04.2025).
7. Kinsley R.P. Inclusion in museums: a matter of social justice // Museum Management and Curatorship. 2016. Vol. 31, № 5. P. 474–490. URL: <https://sci-hub.sidesgame.com/10.1080/09647775.2016.1211960> (accessed: 13.04.2025).
8. Coleman L.-E. Understanding and Implementing Inclusion in Museums. Lanham, 2018. 192 p. URL: <https://oceanofpdf.com/authors/laura-edythe-coleman/pdf-epub-understanding-and-implementing-inclusion-in-museums-download/> (accessed: 13.04.2025).
9. Labadi S. Museums, Immigrants, and Social Justice. Abingdon, 2018. 150 p. URL: <https://ebook-full.com/get-ebook/read.php?id=MEpnDwAAQBAJ&t=museums-immigrants-and-social-justice&a=sophia-labadi&h=160&w=georgescreek.org> (accessed: 13.04.2025).
10. Olivares A., Piatak J. Exhibiting Inclusion: An Examination of Race, Ethnicity, and Museum Participation // Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations. 2022. Vol. 33. P. 121–133. URL: https://www.researchgate.net/publication/349438576_Exhibiting_Inclusion_An_Examination_of_Race_Ethnicity_and_Museum_Participation (accessed: 13.04.2025).
11. Кравченко П.В. Разнообразие и инклюзия в контексте современных музейных практик // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 3 (44) С. 66–71. doi: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

12. Юдина А.И. Социально-культурные практики инклюзии в современном музее // ВЕСТНИК КемГУКИ. 2020. № 53. С. 311–316.
13. Фирсова А.В., Григорьева М.И., Лившиц Е.В. Арт-медиация: технология создания инклюзивных экскурсионных программ // Современные проблемы сервиса и туризма. 2021. Т. 15, № 2. С. 47–57. doi: 10.24412/1995-0411-2021-2-47-57
14. Близнюк О.А. Инклюзивное образование: исторические аспекты развития // Теологический вестник Смоленской Православной Духовной семинарии. 2017. № 3-2 (3). С. 45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inklyuzivnoe-obrazovanie-istoricheskie-aspekty-razvitiya> (дата обращения: 20.05.2025).
15. Shepherd H. Focus on practice: Inclusion and museums: developing inclusive practice // British Journal of Special Education. 2009. Vol. 36, № 3. P. 140–146. URL: https://www.researchgate.net/publication/230145365_FOCUS_ON_PRACTICE_Inclusion_and_museums_developing_inclusive_practice (accessed: 13.04.2025).
16. Facing Change: Insights from the American Alliance of Museums' Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Working Group // American Alliance of Museums. Arlington, 2018. URL: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/04/AAM-DEAI-Working-Group-Full-Report-2018.pdf> (accessed: 26.03.2025).
17. American Alliance of Museums 2022–2025 Strategic Framework // American Alliance of Museums. Arlington, 2021. URL: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2021/12/2022-2025-Strategic-Plan-Digital-Spreads-Final.pdf> (accessed: 26.03.2025).
18. Ваньшин С.Н., Ваньшина О.П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами: метод. пособие. М., 2009. С. 20 URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004576039?ysclid=mak1nf022g60245488> (дата обращения: 10.03.2025).
19. Дошина И.Н. Универсальный дизайн в социокультурной адаптации «особых посетителей» музейными средствами // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2014. № 166. С. 133–143. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/universalnyy-dizayn-v-sotsiokulturnoy-adaptatsii-osobyh-posetiteley-muzeynymi-sredstvami> (дата обращения: 11.03.2025).
20. Фролова И. Безбарьерная среда в музее: начать с начала // Музей. 2012. № 2. С. 12–15. URL: <https://mosgorfoto.com/stati/2018-08-28/2011378987-bezbarernaya-sreda-v-muzee-nachat-s-nachala.html> (дата обращения: 27.03.2025).
21. Булгакова В.В. Теоретические и методологические аспекты социокультурной интеграции инвалидов в музейной среде // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 30. С. 96–105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-i-metodologicheskie-aspekty-sotsiokulturnoy-integratsii-invalidov-v-muzeynoy-srede> (дата обращения: 10.03.2025).
22. Акоева Н.Б., Денисов Н.Г. Музей как пространство социальной адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья // Культурное наследие России. 2017. № 2. С. 64–68. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-prostranstvo-sotsialnoy-adaptatsii-lyudey-s-ograni-chennymi-vozmozhnostyami-zdorovya> (дата обращения: 13.04.2025).
23. Шевлягин А.А. Культурная инклюзия в музее // Вестник СПбГИК. 2019. № 1 (38). С. 145–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-inklyuziya-v-muzee> (дата обращения: 27.03.2025).
24. Казакова С.В. Музейная педагогика в контексте инклюзивного образования. Екатеринбург, 2019. 180 с. URL: <https://znanium.ru/catalog/document?id=442996&ysclid=mak1l98rdm614884425> (дата обращения: 13.03.2025).
25. Соколова О.Ю. Музейная педагогика в условиях инклюзивного образования: работа с подростками с нарушением зрения // Проблемы современного педагогического образования. 2020. № 66 (4). С. 246–250. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzeynaya-pedagogika-v-usloviyah-inklyuzivnogo-obrazovaniya-rabota-s-podrostkami-s-narusheniem-zreniya>?ysclid=mak1peni5v247822085 (дата обращения: 13.04.2025).
26. Щекочихина М. Понимание и реализация инклюзии в российских музеях // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. 2020. № 1. С. 99–123. doi: 10.35074/GJ.2020.1.1.008
27. Щекочихина М. Исследования инклюзии и их влияние на стратегии развития инклюзивных программ в арт-институциях // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. 2021. № 03. С. 16–51. URL: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.30.17.004> (дата обращения: 20.03.2025).
28. Долгова Е., Большаков Н. Понимание инвалидности в инклюзивном музее: системные противоречия и поиск консенсуса // Laboratorium. 2023. № 1. С. 56–74. URL: [253](https://cyber-</div><div data-bbox=)

leninka.ru/article/n/ponimanie-invalidnosti-v-inklyuzivnom-muzee-sistemnye-protivorechiya-i-poisk-konsensusa (дата обращения: 13.04.2025).

29. *Музей ощущений: посетители с миграционным опытом: сб. ст. / ред. А. Рашидова. М., 2018. 126 с. URL: https://cdn-ec-static.garagemca.org/storage/document/1/0/1041/manual_migration.pdf (дата обращения: 13.04.2025).*

30. *Варшавер Е.А. Музей миграции в России как мечта и проект // Миграции: приоткрывая личное. Сборник музейных практик и рекомендаций по работе с темами миграции, мобильности и многообразия: сб. науч. ст. М., 2021. С. 68–70. URL: <https://publications.hse.ru/books/476904376?ysclid=mak22ifea7928327713> (дата обращения: 13.04.2025).*

References

1. UNO. (2006) *Konventsii OON o pravakh invalidov ot 13 dekabrya 2006 g.* [UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities of December 13, 2006]. [Online] Garant: <https://base.garant.ru/2565085/> (Accessed: 13th April 2025).

2. Russian Federation. (2015) *Prikaz Ministerstva kul'tury RF ot 9 sentyabrya 2015 g. № 2400 "Ob utverzhdenii trebovaniy dostupnosti k uchrezhdeniyam kul'tury s uchetom osobykh potrebnostey invalidov i drugikh malomobil'nykh grupp naseleniya"* [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation No. 2400 of September 9, 2015, "On Approval of Accessibility Requirements for Cultural Institutions, Taking into Account the Special Needs of Persons with Disabilities and Other Low-Mobility Groups of the Population"]. [Online] Available from: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-trebovaniy-dostupnosti-k-uchrezhdeniyam-kul'tury-s-uchetom-osobykh-potrebnostey-inval-2400/> (Accessed: 13th April 2025).

3. Russian Federation. (2019) *Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 29 marta 2019 g. № 363 "Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii "Dostupnaya sreda" (s izmeneniyami i dopolneniyami)* [Decree of the Government of the Russian Federation No. 363 of March 29, 2019, "On Approval of the State Program of the Russian Federation 'Accessible Environment'" (as amended)]. [Online] Available from: <https://base.garant.ru/72216666/?ysclid=lxjse2n8c175283933> (Accessed: 13th April 2025).

4. Ananyev, V.G. (2018) *Istoriya zarubezhnoy muzeologii: Idei, lyudi, instituty* [History of Foreign Museology: Ideas, People, Institutions]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli.

5. Sandell, R. (1998) Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*. 17(4). pp. 401–418. [Online] Available from: [https://www.sci-hub.ru/10.1016/s0260-4779\(99\)00037-0?ysclid=majm2oq0z0838300329](https://www.sci-hub.ru/10.1016/s0260-4779(99)00037-0?ysclid=majm2oq0z0838300329) (Accessed: 13th April 2025).

6. Sandell, R., Dodd, J. & Garland-Thomson, R. (2010) *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*. London.

7. Kinsley, R.P. (2016) Inclusion in museums: a matter of social justice. *Museum Management and Curatorship*. 31(5). pp. 474–490. [Online] Available from: <https://sci-hub.sidesgame.com/10.1080/09647775.2016.1211960> (Accessed: 13th April 2025).

8. Coleman, L.-E. (2018) *Understanding and Implementing Inclusion in Museums*. Lanham.

9. Labadi, S. (2018) *Museums, Immigrants, and Social Justice*. Abingdon.

10. Olivares, A. & Piatak, J. (2022) Exhibiting Inclusion: An Examination of Race, Ethnicity, and Museum Participation. *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 33. pp. 121–133. [Online] Available from: https://www.researchgate.net/publication/349438576_Exhibiting_Inclusion_An_Examination_of_Race_Ethnicity_and_Museum_Participation (Accessed: 13th April 2025).

11. Kravchenko, P.V. (2021) Raznoobrazie i inklyuziya v kontekste sovremennykh muzeynykh praktik [Diversity and Inclusion in the Context of Modern Museum Practices]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 3(44). pp. 66–71. doi: 10.52173/2079-1100_2021_3_66

12. Yudina, A.I. (2020) Sotsial'no-kul'turnye praktiki inklyuzii v sovremennoy muzee [Socio-Cultural Practices of Inclusion in the Modern Museum]. *VESTNIK KemGU*. 53. pp. 311–316.

13. Firsova, A.V., Grigoryeva, M.I. & Livshits, E.V. (2021) Art-mediatsiya: tekhnologiya sozdaniya inklyuzivnykh ekskursionnykh programm [Art Mediation: Technology for Creating Inclusive Tour Programs]. *Sovremennye problemy servisa i turizma*. 15(2). pp. 47–57. doi: 10.24412/1995-0411-2021-2-47-57

14. Bliznyuk, O.A. (2017) Inklyuzivnoe obrazovanie: istoricheskie aspekty razvitiya [Inclusive Education: Historical Aspects of Development]. *Teologicheskyy vestnik Smolenskoy Pravoslavnoy Dukhovnoy Seminarii*. 3-2(3). p. 45.

15. Shepherd, H. (2009) Focus on practice: Inclusion and museums: developing inclusive practice. *British Journal of Special Education*. 36(3). pp. 140–146. [Online] Available from:

https://www.researchgate.net/publication/230145365_FOCUS_ON_PRACTICE_Inclusion_and_museum_developing_inclusive_practice (Accessed: 13th April 2025).

16. American Alliance of Museums. (2018) *Facing Change: Insights from the American Alliance of Museums' Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Working Group*. [Online] Available from: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/04/AAM-DEAI-Working-Group-Full-Report-2018.pdf> (Accessed: 26th March 2025).

17. American Alliance of Museums. (2021) *American Alliance of Museums 2022–2025 Strategic Framework*. [Online] Available from: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2021/12/2022-2025-Strategic-Plan-Digital-Spreads-Final.pdf> (Accessed: 26th March 2025).

18. Vanshin, S.N. & Vanshina, O.P. (2009) *Sotsiokul'turnaya reabilitatsiya invalidov muzeynymi sredstvami* [Sociocultural Rehabilitation of People with Disabilities through Museum Means]. Moscow: [s.n.]. p. 20.

19. Donina, I.N. (2014) Universal'nyy dizayn v sotsiokul'turnoy adaptatsii "osobykh posetiteley" muzeynymi sredstvami [Universal Design in the Sociocultural Adaptation of 'Special Visitors' through Museum Means]. *Izv. Ros. gos. ped. un-ta im. A.I. Gertsena*. 166. pp. 133–143.

20. Frolova, I. (2012) Bezbar'ernaya sreda v muzee: nachat' s nachala [Barrier-Free Environment in the Museum: Start from the Beginning]. *Muzej*. 2. pp. 12–15. [Online] Available from: <https://mosgorfoto.com/stati/2018-08-28/2011378987-bezbarernaya-sreda-v-muzee-nachat-s-nachala.html> (Accessed: 27th March 2025).

21. Bulgakova, V.V. (2015) Teoreticheskie i metodologicheskie aspekty sotsiokul'turnoy integratsii invalidov v muzeynoy srede [Theoretical and Methodological Aspects of the Sociocultural Integration of People with Disabilities in the Museum Environment]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 30. pp. 96–105.

22. Akoeva, N.B. & Denisov, N.G. (2017) Muzej kak prostranstvo sotsial'noy adaptatsii lyudey s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [The Museum as a Space for Social Adaptation of People with Disabilities]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*. 2. pp. 64–68.

23. Shevlyagin, A.A. (2019) Kul'turnaya inklyuziya v muzee [Cultural Inclusion in the Museum]. *Vestnik SPbGIK*. 1(38). pp. 145–149.

24. Kazakova, S.V. & Sadykova, R.G. (2019) *Muzeynaya pedagogika v kontekste inklyuzivnogo obrazovaniya* [Museum Pedagogy in the Context of Inclusive Education]. Ekaterinburg: UrSPU.

25. Sokolova, O.Yu. (2020) Muzeynaya pedagogika v usloviyakh inklyuzivnogo obrazovaniya: rabota s podrostkami s narusheniem zreniya [Museum Pedagogy in the Context of Inclusive Education: Working with Adolescents with Visual Impairments]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya*. 66(4). pp. 246–250.

26. Shehekoichkina, M. (2020) Ponimanie i realizatsiya inklyuzii v rossiyskikh muzeiyakh [Understanding and Implementing Inclusion in Russian Museums]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*. 1. pp. 99–123. doi: 10.35074/GJ.2020.1.1.008

27. Shehekoichkina, M. (2021) Issledovaniya inklyuzii i ikh vliyaniye na strategii razvitiya inklyuzivnykh programm v art-institutsiyakh [Inclusion Research and Its Impact on the Development Strategies of Inclusive Programs in Art Institutions]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*. 3. pp. 16–51. doi: 10.35074/GJ.2021.30.17.004

28. Dolgova, E. & Bolshakov, N. (2023) Ponimanie invalidnosti v inklyuzivnom muzee: sistemnye protivorechiya i poisk konsensusa [Understanding Disability in an Inclusive Museum: Systemic Contradictions and the Search for Consensus]. *Laboratorium*. 1. pp. 56–74.

29. Rashidova, A. (2018) *Muzej oshchushcheniy: posetiteli s migratsionnym opytom* [Museum of Sensations: Visitors with Migration Experience]. Moscow: [s.n.]. [Online] Available from: https://cdn-ec-static.garagemca.org/storage/document/1/0/1041/manual_migration.pdf (Accessed: 13th April 2025).

30. Varshaver, E.A. (2021) Muzej migratsii v Rossii kak mechta i proekt [The Migration Museum in Russia as a Dream and a Project]. In: Sinitsyna, O.V. & Khalikova, D.R. (eds) *Migratsii: priotkrivaya lichnoe. Sbornik muzeynykh praktik i rekomendatsiy po rabote s temami migratsii, mobil'nosti i mnogoobraziya* [Migrations: Revealing the Personal. A Collection of Museum Practices and Recommendations for Working with the Topics of Migration, Mobility and Diversity]. Moscow: The Russian Committee of the International Council of Museums (ICOM Russia). pp. 68–70.

Сведения об авторах:

Хрулева О.С. – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии и музеологии Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shamaim_7@mail.ru

Малыгина Л.Д. – младший научный сотрудник Томского областного художественного музея (Томск, Россия). E-mail: malyginalida0@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Khruleva O.S. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shamaim_7@mail.ru

Malygina L.D. – Tomsk Art Museum (Tomsk, Russian Federation). E-mail: malyginalida0@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.09.2025;
одобрена после рецензирования 21.10.2025; принята к публикации 30.10.2025.*

*The article was submitted 30.09.2025;
approved after reviewing 21.10.2025; accepted for publication 30.10.2025.*

Научная статья

УДК 316.346.2:159.923-055:004.925.84

doi: 10.17223/22220836/60/25

ОТ «ДЕВЫ В БЕДЕ» ДО НЕОФРЕЙДИЗМА И ФЕНОМЕНОЛОГИИ: ГЕНДЕРНЫЕ ОБРАЗЫ В ВИДЕОИГРАХ

Юрий Михайлович Шаев¹, Екатерина Владимировна Галанина²,
Елена Олеговна Самойлова³

^{1,3} *Пятигорский государственный университет, Пятигорск, Россия*

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

¹ *existentia20065@yandex.ru*

² *galanina@tpu.ru*

³ *blu_sky_angel@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуются способы фиксации гендера в образах персонажей видеоигр. В рамках созданной авторами концепции герменевтики гендера в видеоиграх проводится анализ репрезентации гендерных образов, характеризующихся большей или меньшей степенью сложности. Авторы выявляют и исследуют психоаналитический и феноменологический способы конструирования гендерного образа в видеоиграх, рассматривают феномен «вторичной семиотизации» в играх, соотносимый с семиотической многоплановостью сложных гендерных образов.

Ключевые слова: гендер, видеоигра, гендерный образ, нарратив, семиотика, знак, герменевтика, психоанализ, феноменология, гендерные исследования, исследования видеоигр

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

Для цитирования: Шаев Ю.М., Галанина Е.В., Самойлова Е.О. От «девы в беде» до неофрейдизма и феноменологии: гендерные образы в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 257–268. doi: 10.17223/22220836/60/25

Original article

FROM “DAMSEL IN DISTRESS” TO NEO-FREUDISM AND PHENOMENOLOGY: GENDER IMAGES IN VIDEO GAMES

Yury M. Shaev¹, Ekaterina V. Galanina², Elena O. SamoiloVA³

^{1,3} *Pyatigorsk State University, Pyatigorsk, Russian Federation*

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

¹ *existentia20065@yandex.ru*

² *galanina@tpu.ru*

³ *blu_sky_angel@mail.ru*

Abstract. The relevance of the topic of gender issues in video games is determined by the modern social and cultural situation, where video games are becoming a significant phenomenon of mass culture, which, on the one hand, reflects the common ideas in society of gender models and roles, on the other hand, forms these ideas through its procedures and customization of avatar, character settings, and through visual, auditory and narrative means.

This actualizes the need for a cultural and philosophical study of gender regimes, models and images that are represented by modern video games.

The subject of the study is ways of fixing gender in the images of video game characters. The purpose of the study is to analyze the representation of gender images, characterized by a greater or lesser degree of complexity and multi-layeredness, within the framework of the concept of gender hermeneutics in video games created by the authors. Methods and approaches: structural-semiotic approach, psychoanalytic approach, phenomenological method, hermeneutic method.

The article analyzes the construction and representation of gender images in video games from a relatively simple narrative to a complex and non-linear narrative. The authors identify and explore psychoanalytic and phenomenological methods of constructing gender images in video games, consider the phenomenon of “secondary semiotization” in games, correlated with the semiotic diversity of complex gender images.

Keywords: gender, video game, gender image, narrative, semiotics, sign, hermeneutics, psychoanalysis, phenomenology, gender studies, game studies

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

For citation: Shaev, Yu.M., Galanina, E.V. & Samoilova, E.O. (2025) From “Damsel in distress” to neo-freudism and phenomenology: gender images in video games. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 257–268. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/25

Актуальность темы исследования проблем гендера в видеоиграх обусловлена современной социокультурной ситуацией, где видеоигры становятся значимым феноменом массовой культуры, который, с одной стороны, отражает устоявшиеся в обществе представления о гендерных моделях и ролях, с другой стороны, формирует эти представления посредством своих процедур, возможностей кастомизации аватара, настроек персонажа, а также с помощью визуальных, аудиальных и нарративных средств. Игровая индустрия сегодня стремится к гендерному равенству и инклюзии, предоставляя вариативность и разнообразие виртуальных образов, расширяя возможности в конструировании и кастомизации аватара, выборе и настройках персонажа и его истории.

Тем самым актуализируются экзистенциальные вопросы самоопределения и поло-ролевой идентификации, смешения гендерных моделей, трансформации и флюидности гендерной идентичности в видеоиграх. Также следует отметить, что созданные в рамках видеоигр гендерные образы оказывают значительное воздействие на массовое сознание в аспекте изменения представлений о мужском и женском. Все вышесказанное обуславливает необходимость культурфилософского исследования гендерных режимов, моделей и образов, которые воспроизводятся современными видеоиграми.

Гендерные особенности персонажей современных и ставших уже классическими видеоигр все чаще становятся объектом исследования в рамках философии, культурологии, психологии, исследований видеоигр (*game studies*), а также гендерных исследований (*gender studies*). Гендерные образы отражают особенности многогранной и изменчивой идентичности современного человека, который живет и действует в многослойной реальности, сочетающей физический мир наряду с виртуальным. Сконструированные гендерные различия воссоздаются не только в реальной социальной жизни человека, но и воспроизводятся в виртуальных мирах видеоигр, становясь,

таким образом, частью его мировоззренческих схем. Это подтверждает исследование, проведенное Е. Соколовым, по анализу флеш-игр для маленьких детей, которое показало, что видеоигры воспроизводят гендерные стандарты, основанные на бинарной схеме репрезентации гендера на нарративном, визуальном, аудиальном и процедурном уровнях [1].

Гендерные образы, бытующие в нарративах видеоигр, часто анализируются в герменевтических схемах «феминистской критики». Здесь подвергается критическому обсуждению неравнозначность в представленности женских персонажей, а также их стереотипный характер, сводимый в основном к объекту желаний или образу «девы в беде» (*Damsel in Distress*) – некоему «призу», достаемому игроку (имплицитно – мужчине) [2, 3]. Критикуются интенции самих разработчиков, которые руководствуются устоявшимися патриархальными представлениями о женщинах и ретранслируют их через игровой нарратив, визуальные образы, семиотические структуры и интерактивные аспекты видеоигры. К таковым можно отнести внешний облик женских персонажей, подчеркнута женственных и эротичных, также второстепенное сюжетное место женских персонажей в игре [4], а также акротип «роковой красотки». В качестве примера приведем Аду Вонг из серии игр *Resident Evil*, Хлою Фрейзер из *Uncharted*.

Феминистская критика остается не только в интеллектуальных и общественных кругах, но также сильно влияет на игровую индустрию и разработчиков, которые в последнее время стремятся отходить от гендерных стереотипов в репрезентации женских персонажей, делая их менее эротизированными и привлекательными. Своеобразную эволюцию женских персонажей мы можем проследить на примере серий игр, которые выходят в течение нескольких десятилетий. Классическим примером эволюции женского образа от гиперсексуализированного до более скромного образа – «искательницы приключений» является образ Лары Крофт в серии игр *Tomb Rider* [5].

Интересно, что подобная тенденция в целом не относится к эволюции мужских персонажей. Так, например, Лю Кан в первых частях игры *Mortal Kombat* имел спортивную и подтянутую внешность, в последних же частях игры образ персонажа соотносим с внешним видом современных бодибилдеров. Мужские персонажи часто обретают в видеоиграх более брутальную и мускулистую внешность. Это связано, на наш взгляд, с одной стороны, с модой на спортивный образ жизни, фитнес и техники «конституирования себя», о которых писали М. Фуко [6] и С. Жижек [7], с другой стороны, с феминистским взглядом, в рамках которого в основном своеобразной гендерной «секуляризации» должны быть подвержены женские образы, а не мужские.

Таким образом, исследования гендера в видеоиграх продолжают в целом традиции феминистской критики бытования гендера во «вне-виртуальном мире» общественных интеракций и культуры [8, 9]. В этом подходе исследователи обращают внимание на практики фиксации гендера в первых играх для PC и консолей 90-х гг., в которых был довольно схематичный сюжет, клишированные образы героев с преобладанием гротескных гендерных характеристик. Классическими примерами могут служить следующие образы: Дюк Ньюкем (*Duke Nukem*), крутой Сэм (*Serious Sam*), Ведьмак (*The Witcher*). Однако помимо простых и клишированных гендерных образов можно обнаружить достаточно сложные варианты. Именно сложные гендерные образы,

на наш взгляд, остаются на данный момент без должного теоретического анализа.

Итак, среди значительного разнообразия современных видеоигр можно условно выделить, во-первых, игры, в которых репрезентированы сравнительно простые клишированные гендерные образы, отсылающие к патриархальным или архетипическим образам «девы в беде» (*Damsel in Distress*), «роковой красотки», «мачо», «солдата» и пр. Во-вторых, появляются новые образы, соотносимые с реалиями современного общества, распространением идей и практик феминизма («сильная женщина», «искательница приключений», «женщина-воительница»). Такие простые гендерные образы могут быть встроены в достаточно сложный и рефлексивно насыщенный нарратив (к примеру, серии игр *Metal Gear*, *Elder Scrolls*). Но часто они соотносятся с достаточно простым нарративом в плане линейности и последовательности событий – нарративом, в котором представлены известные в литературном и кинематографическом вымысле схемы спасения принцессы, битвы со злом в различных проявлениях (спасение заложников / женщин / стран или мира в целом), трагической участи наемного убийцы, победы в различного рода спортивных соревнованиях. В-третьих, присутствуют сложные гендерные образы, в которых заметна кропотливая работа гейм-дизайнеров над полюбившимися игрокам персонажами. Именно они и будут являться объектом данного исследования. Предметом исследования выступают способы фиксации гендера в образах персонажей видеоигр.

Нами была введена классификация игр в соответствии со сложностью гендерного образа и нарратива и выделено четыре типа видеоигр [10]. Игры, основанные на схемах «простой нарратив–сложный гендерный образ» и «сложный нарратив и сложный гендерный образ» мы проанализируем в данной статье. Таким образом, цель исследования – в рамках созданной авторами концепции герменевтики гендера в видеоиграх провести анализ репрезентации гендерных образов, характеризующихся большей или меньшей степенью сложности и многослойности. Мы выделим особенности данных гендерных образов в рамках схем психоаналитической и феноменологической репрезентации.

В настоящем исследовании мы используем методы феноменологического описания сложности гендера, особенностей персонажа в актах рефлексивного восприятия игроком-реципиентом, подходы, выработанные в рамках психоаналитического метода, феноменологические мыслительные приемы, метод герменевтического кругового описания гендерного образа, структурно-семиотический подход постструктуралистской методологической традиции.

Под сложностью гендерного образа мы понимаем его многослойность и множественность поло-ролевых моделей, присутствующих в образе (соотносимых с ролями-моделями отца, матери, страдальца, трагического героя) и способов их репрезентации в рамках игрового нарратива. В некоторых современных играх данная гендерная сложность если и не вынесена на первый план, то может быть зафиксирована в актах анализа.

В качестве примеров сложных гендерных образов можно привести образ Артура Моргана из игры *Red Dead Redemption 2*. Данная игра представлена достаточно простым нарративом в духе приключений на Диком Западе и

жизни банды. Несмотря на это, главный герой-преступник видится достаточно сложной фигурой, он испытывает психологические сложности и нечто вроде экзистенциального кризиса, сомневаясь в «правильности» действий банды. Стоит отметить, что данный герой репрезентирует мотивы «главы семейства» или «клана», защитника своей преступной семьи, готового пожертвовать собой ради интересов близких. Данные мотивы можно отнести к мужским гендерным паттернам.

В качестве сложного гендерного образа можно рассматривать Вааса Монтенегро – главного антагониста в игре *Far Cry 3*. Ваас является главарем банды, умным и жестоким человеком. В рамках игрового нарратива показаны истоки формирования характера Вааса – детская травма, связанная со сложными взаимоотношениями в семье, конфликтом с сестрой. Здесь мы можем зафиксировать попытку создателей игры показать характер Вааса в духе психоаналитического способа репрезентации. Этот способ фиксации характеристик персонажа практически отсутствовал в видеоиграх 90-х гг. и начала 2000-х, игры того периода не «рефлексируют» над образами персонажей. Данный прием стал использоваться во многих играх для репрезентации героев: отсылки к истории формирования характера, детские травмы, сами объяснительные схемы, соотносимые с психоаналитической трактовкой структуры психики. Подобного рода генеалогия персонажа встречается во многих современных играх, она фиксирует сложность героя и показывает комплексный характер гендерного образа. Именно отсылки к фрейдистским мотивам и сюжетам во многом сделали возможной связь сложности нарратива и персонажа, хотя это и не всегда прослеживается.

Сами по себе опыты переосмысления гейм-дизайнерами сложной, многослойной структуры персонажа и его гендерного образа заслуживают внимания и оценки как своего рода «рефлексия игры» над своими собственными основаниями в идейном плане. Игра словно осмысляет себя как механизм порождения и ретрансляции смыслов для реципиентов с различным уровнем возможного перцептивного и рефлексивного погружения в игровой нарратив. Для одних игроков традиционно может оказаться интересной графическая и, шире, перцептивно-семиотическая структура игры и игрового процесса, для других же более привлекательным может выступать возможность вдумчивого прохождения игры и размышления о сущности персонажей.

Сложные гендерные образы содержат в себе в свернутом виде психоаналитические нарративы и, шире, отсылают к современным постмодернистским мотивам эклектики и «бриколажа», соединения разнородных мыслительных и эстетических традиций, сочетания перцептивной простоты и идейной сложности в духе постнеклассической культуры [11].

Что касается сложных психоаналитических сюжетов, то приведем в качестве примера игру *The Outlast Trials* и одну из героинь – Матушку Гусберри. Сама видеоигра выполнена в мрачном стиле и повествует о пациентах психоневрологической клиники, над которыми производятся сомнительные медицинские и психологические опыты. Сама «матушка» представляет собой женщину, дочь покойного стоматолога – доктора Футтермана. Обладая травмированной психикой, она в припадках безумия отоджествляет себя с покойным отцом, используя куклу, которая «говорит» голосом отца. Стоит сказать, что игра рассказывает историю самой Гусберри, которая, помимо

травмирующей ее психику смерти отца, подвергалась насилию в тюрьме, в результате чего ее внешность была обезображена. Она носит достаточно неприятную маску, напоминающую кусок кожи (сама Гусберри по иронии судьбы увлекалась таксидермией). Здесь можно обнаружить целый комплекс фрейдистских мотивов: детскую травму, мотивы маски, трансформирующей / скрывающей подлинные побуждения к действиям, временное отождествление себя с куклой / отцом. Очевидно, что здесь мы имеем дело с достаточно сложным вариантом женского «травмированного» гендерного образа, в котором причудливо переплетаются мотивы женской заботы и их трансформированные и сублимированные в противоположности варианты. До сумасшествия Гусберри помогала отцу в клинике и отвлекала детей от неприятных и болезненных стоматологических манипуляций посредством кукол. Помимо этого, она, будучи еще в здравом рассудке, вела радиопередачу для детей. Сойдя с ума, ее передача трансформировалась, и она начала ретранслировать бредовые идеи, что вызвало интерес полиции к ее персоне. Будучи уже в психиатрической клинике, Гусберри использовала куклу в качестве оружия и инструмента пыток – у безобразной куклы-утки было сверло в клюве. Очевидно, что здесь разработчики представили целый комплекс фрейдистских символов-означаемых, которые отражают сложный характер гендерного образа.

В этой же игровой серии, в частности, в игре *The Outlast 2* мы находим образ Салливана Нота – лидера религиозной секты «Завет Нового Иезекииля», который насилует женщин-адептов своего культа, заставляя их рожать детей, будущих адептов, и видя в себе некоего нового «пророка». Здесь мы тоже видим психоаналитические мотивы: трансформацию либидо, соотнесение его с религиозными символами и нарративами. Данные мотивы были хорошо описаны теоретиками и стали уже своего рода элементами культурного «кода» современности в ситуациях, когда речь заходит о переплетении религиозных и психологических нарративов. На примере данной игры мы также видим сложный гендерный образ, безусловно деформированный и патологичный: фигура лидера секты / отца / псевдопророка, который сам не может разграничить природу и топику своих желаний и убеждений, разгадать их генеалогию.

Данные примеры сложных гендерных образов репрезентируют паттерн «сложный гендерный образ–простой нарратив». Действительно, сюжет игровой серии *The Outlast* довольно прост, он сводится к экспериментам над пациентами психиатрической клиники, в которой проводятся незаконные и морально сомнительные эксперименты над людьми чаще всего маргинального происхождения, бывшими преступниками и душевнобольными. Несмотря на довольно простой сюжет, отсылающий к схематичным сюжетам игр 90-х и начала 2000-х гг., образы персонажей довольно интересны и заслуживают глубокого анализа, который, несмотря на интертекстуальную сложность, фактически отсутствует. Стоит сказать, что и сама разработка целого игрового мира, который бы наряду с многоплановыми персонажами соотносился бы с теми или иными философскими построениями, достаточно сложна и требует от гейм-дизайнеров глубоких знаний и таланта.

В качестве сложных гендерных образов можно выделить образ Матери Миранды в игре *Resident Evil Village*. Это образ женщины, которая лишилась

дочери и пыталась ее воскресить, используя субстанцию грибового суперорганизма мегамицелия (общее место для данной серии игр). Она использует дочь главного героя в качестве некоего «сосуда» для своей дочери. Сама Миранда чем-то напоминает женские образы различных религиозных традиций, в частности, возможны отсылки к Деве Марии и в плане элементов внешнего вида, и в аспекте концепта воскрешения. Здесь мы имеем дело со сложностью гендерного образа, в котором на первый план выходит концепт «жертвенного материнства». Психоаналитические аспекты присутствуют, но в некоем превращенном виде, мы бы сказали, в духе сопоставления психоаналитической и феноменологической традиций в опытах П. Рикера [12, 13], который пытался показать возможности и ограничения трактовки обеих парадигм в герменевтике образов и сюжетов мировой культуры.

Стоит отметить, что в данной серии игр мужские образы тоже представлены. В частности, присутствует образ «жертвенного отцовства»: главный герой Итан Уинтерс, желая спасти свою дочь Розмари, попадает в различные сложные ситуации, фактически лишается тела. В конце игры его дочь с трепетом вспоминает отца и носит его куртку. По сюжету, она слышит голос некоего существа, который помогает ей спастись, позднее выясняется, что это голос ее отца, выступающего своего рода ангелом-хранителем. Здесь образ отца соотносится даже с некими религиозно-мистическими мотивами, которые можно зафиксировать в конце игры: не совсем понятно, остался ли жив Итан. Игрок видит некий силуэт, напоминающий отца Розмари. Гендерная сложность здесь достигается путем обращения к религиозной и, мы бы сказали, феноменологической традиции.

Интересно отметить, что некоторыми теоретиками преодоление самих сложностей психоаналитической теории видится через использование феминистской критики и феноменологии [14], фиксацию сложности и феноменологической неоднозначности гендера. В данной серии игр мы выделяем достаточно сложный сюжет, который изобилует мини-нарративами («бессознательное» путешествие Розмари в одну из трансформированных игровых локаций), отсылками к ранним событиям игровой серии, т.е. представляет собой «ризоматическую» структуру, которая осознается игроками, хорошо знакомыми с данной игровой серией, событиями и персонажами.

В качестве примера подобного феноменологического способа репрезентации сложности гендерного образа можно привести фигуру Малении из игры *Elden Ring*. Она является одним из самых сложных боссов, сражение с которой требует от игрока изрядных усилий. Внешне Маления представляет собой высокую и сильную женщину-полубогиню с мечом. На первых этапах битвы с Маленией она облачена в одежды, которые не подчеркивают чувственную женственность, помимо этого, она носит шлем. По ходу сражения Маления обнажается, однако ее нагота носит не женственный характер и причудливо сочетается с сильными и уверенными боевыми «мужскими» движениями. В этом образе переплетаются мужские и женские характеристики, соотносимые с мифологемами «женщины-воительницы» и «мужчины-защитника». Интересен и тот факт, что родители Малении – Марика и Радагон – были в соответствии с сюжетом игры одной сущностью, которая разделилась. В связи с этим Маления именуется иногда «Неземной». Стоит

сказать, что эротический компонент вытесняется в игре некими феноменологическими опытами «созерцания», в рамках которых женские сущности предстают в аспектах «богини», «утешительницы» (образ Фи из *Elden Ring*, которая обнимает и утешает игрока). Что касается мотива утешения, то сложно себе представить женского персонажа, например, игр 90-х гг., который бы соотносился с такого рода меланхолическими мотивами и предполагал некую игровую созерцательность.

В приведенных примерах сложности гендерного образа мы можем выделить феномен «вторичной семиотизации» – представленность некоего мини-нарратива в самом гендерном образе, который отсылает к более широкому кругу культурных нарративов, как, например, в случае с явными и скрытыми фрейдистскими отсылками, упомянутыми ранее. Феноменологический же нарратив выступает в гендерных образах в скрытом виде и не всегда доступен игроку-реципиенту: не всегда может присутствовать желание глубоко анализировать нарративную и идейную структуры персонажей, может быть недостаток знаний в гуманитарной области. Данная вторичная семиотизация стала своего рода визитной карточкой некоторых игровых серий, в частности, *Silent Hill* во многом построена на переплетении фрейдистских мотивов, фактически они выступают основой сюжета.

В серии игр *Max Payne* мы тоже находим вполне сложный образ главного героя, который репрезентирует фрейдистские мотивы, причем спроецированные на топосы самого игрового пространства: игрок в определенный момент оказывается во сне Макса – главного героя, путешествует по коридорам, соотносимым с некими топосами сознания, слышит голос погибшей жены. Здесь сам сон и пространство сна (в виде различных комнат и коридоров) символичны в психоаналитическом смысле.

Подобного рода символизм мы видим и в игре *Silent Hill 2*, где некий город выступает в качестве символа-наказания для главного героя, который, как выясняется в самом конце, убил свою жену. Город словно заставляет протагониста осознать свою травму и принять ее через множество злоключений, сражений с монстрами, обретение новой спутницы-женщины, на которую главный герой проецирует свои вытесненные желания. В данном случае имеет место сложный и многослойный нарратив наряду со сложным и неоднозначным образом главного героя.

К подобного рода паттерну «сложный гендерный образ – сложный нарратив» мы относим уже упоминавшуюся игру *Elden Ring*, которая предполагает открытый игровой мир, где игрок сам выстраивает нарратив, пытается воссоздать идею игрового мира и направление своих действий, исходя из опыта сбора фрагментов информации, добываемой по ходу совершения тех или иных действий. В ситуации сложного нарратива и сложного гендерного образа игроку следует выполнять двойную работу по дешифровке образа и герменевтического «прочтения» нарратива. Интересен и тот факт, что игрок-реципиент может и не делать этого, а просто «наивно феноменологически» воспринимать игровой мир в его динамике. Отметим, что так называемые «*Soulslike games*», отсылающие к «эталонной» серии игр *Dark Souls*, нередко получают кардинально различные оценки со стороны игрового сообщества: от восторженных отзывов до жалоб на недостаточную «понятность» сюжета или «странность» персонажей. В таком подходе видеоигры, как нам кажется,

становятся подлинными феноменами постмодернистской, постнеклассической культуры: они словно для всех и ни для кого, выражаясь ницшеанским языком, предполагают различную степень и качество герменевтики реципиента-игрока.

То же самое касается и гендерных образов, более или менее сложных, соотносимых со сложным нарративом либо бытующих в простом нарративе. Будучи полем столкновения различных идейных течений а, как нам представляется, любой значимый феномен культуры неизбежно таков, гендерные образы фиксируют сложность гендера в современном социокультурном пространстве, причем сложность, не всегда осознаваемую. Данная сложность коррелирует со сложной структурой бытия: мир настолько многогранен, культура настолько перенасыщена смыслами и различными наслаивающимися топосами, что даже гендерные характеристики, предполагающие традиционные бинарные схемы, неизбежно будут иметь не только характер множественности, но и отсылать к «генеалогии» образа, его нахождению на поле пересечения интерпретативных перспектив: психоаналитических, феноменологических, экзистенциальных, перспектив «присутствия» образа в визуальных и аудиальных перцептивных формах для игрока.

Сам игровой мир репрезентирует гендерные образы путем нескольких уровней семиотизации: в сравнительно простых с точки зрения сюжета и нарратива видеоиграх мы можем найти сложный гендерный образ, соотносимый с культурными стереотипами и даже мыслительно-теоретическими конструкциями (психоанализ, феноменологические опыты). В ситуации же сложного гендерного образа и сложного нарратива, которые, как правило, связаны между собой, перед игроком-реципиентом встает целая герменевтическая задача понимания образа в структуре нарратива и, на более высоких уровнях игровой рефлексии, дешифровка определенных смыслов и мыслительных традиций. Все это делает современные видеоигры значимым культурным феноменом и способом репрезентации гендерных образов, во многом отражающим контуры внеигровой реальности.

Таким образом, гендерные образы в современных видеоиграх имеют длительную историю. Первоначальные клишированные женские и мужские образы с набором стереотипных характеристик («дева в беде») уступают место сложным и неоднозначным гендерным образам, имеющим свою «генеалогию», часто они являются органической частью сложного игрового нарратива, соотносимого с известными сюжетами мировой культуры и мифологии. В такого рода примерах качественно проработанного игрового мира имеет место феномен двойной семиотизации: сложные гендерные образы соотносятся и семиотически отсылают к психоаналитически сюжетам и феноменологическим мыслительным схемам, способам фиксации образов. Будучи частью сложного и проработанного игрового мира, в отдельных случаях данные образы и сам нарратив представляют собой герменевтическую задачу для реципиента-игрока, требуют изрядной доли игровой «рефлексии» и достаточно высокой культуры мышления и медиарецепции. В этом смысле видеоигры и представленные в них гендерные образы и сюжеты выступают в роли специфических и оригинальных феноменов нашей культуры и, в широком смысле, неких бытийственных основ современности.

Людозафия

1. *Dark Souls* (2011–2018). FromSoftware / Bandai Namco Entertainment, FromSoftware.
2. *Duke Nukem* (1991–2006). Apogee Software, 3D Realms / Apogee Software, FormGen, 2K Games.
3. *Elden Ring* (2022). FromSoftware / Bandai Namco Entertainment, FromSoftware
4. *Far Cry 3* (2012). Ubisoft Montreal / Ubisoft.
5. *Max Payne* (2001–2015). Remedy Entertainment, Rockstar Studios / Gathering of Developers, Rockstar Games.
6. *Metal Gear* (1987–2018). KCEJ, Kojima Productions, Konami, Silicon Knights, Platinum Games / Konami.
7. *Mortal Kombat* (1992–2023). Midway Games Avalanche Software, Eurocom, Just Games Interactive, Midway Studios Los Angeles, Other Ocean Interactive, Point of View, NetherRealm Studios / Midway Games, Williams Entertainment, Warner Bros. Games.
8. *Red Dead Redemption 2* (2018). Rockstar Studios / Rockstar Games.
9. *Resident Evil Village* (2021). Capcom / Capcom.
10. *Serious Sam* (2001–2022). Croteam / Gathering of Developers, Global Star Software, Gotham Games, 2K Games, Devolver Digital.
11. *Silent Hill* (1999–2023). Team Silent, Gamefederation Studio, Konami Digital Entertainment, Climax Studios, Double Helix Games, Vatra Games, Hijinx Studios, WayForward Technologies, Kojima Productions, Bad Robot Games / Konami.
12. *The Elder Scrolls* (1994–2020). Bethesda Softworks, Bethesda Game Studios / Bethesda Softworks, 2K Games.
13. *The Outlast 2* (2017). Red Barrels / Red Barrels.
14. *The Outlast Trials* (2023). Red Barrels / Red Barrels.
15. *The Witcher* (2007). CD Projekt RED / CD Projekt, Atari, Новый диск.
16. *Tomb Rider* (1996–2023). Core Design, Crystal Dynamics, Eidos-Montréal, Square Enix Montréal / Eidos Interactive, Square Enix, Microsoft Studios, Amazon Games.
17. *Uncharted* (2007–2022). Naughty Dog, Bend Studio, One Loop Games, Bluepoint Games, Playspree, Iron Galaxy / Sony Interactive Entertainment.
18. *The Elder Scrolls* (1994–2020). Bethesda Softworks, Bethesda Game Studios / Bethesda Softworks, 2K Games.
19. *The Outlast 2* (2017). Red Barrels / Red Barrels.
20. *The Outlast Trials* (2023). Red Barrels / Red Barrels.
21. *The Witcher* (2007). CD Projekt RED / CD Projekt, Atari, Новый диск.
22. *Tomb Rider* (1996–2023). Core Design, Crystal Dynamics, Eidos-Montréal, Square Enix Montréal / Eidos Interactive, Square Enix, Microsoft Studios, Amazon Games.
23. *Uncharted* (2007–2022). Naughty Dog, Bend Studio, One Loop Games, Bluepoint Games, Playspree, Iron Galaxy / Sony Interactive Entertainment.

Список источников

1. Соколов Е. Танки и поцелуи: гендерные модели в играх для маленьких детей // Новое литературное обозрение. 2019. № 4 (158). С. 256–266.
2. Kennedy H.W. Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo: On the Limits of Textual Analysis // Game Studies. 2002. № 2 (2). P. 1–12.
3. Родионова А.А. Феминистские и гендерные исследования видеоигр: современные подходы к изучению // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 8. С. 220–228.
4. Downs E., Smith S. L. Keeping Abreast of Hypersexuality: A Video Game Character Content Analysis // Sex Roles. 2010. № 62. P. 721–733.
5. Jansz J., Martis R.G. The Lara Phenomenon: Powerful Female Characters in Video Games // Sex Roles. 2007. № 56. P. 141–148.
6. Фуко М. Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 уч. году. СПб. : Наука. 2005. 432 с.
7. Жижек С. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М. : Европа, 2009. 336 с.
8. Dill K.E., Thill K.P. Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles: Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions // Sex Roles. 2007. № 57. P. 851–864.

9. Dickerman C., Christensen J., Kerl-Mcclain S.B. Big Breast and Bad Guys: Depictions of Gender and Race in Video Games // *Journal of Creativity in Mental Health*. 2008. № 3 (1). P. 20–29.
10. Шаев Ю.М. От целого к части и обратно: герменевтика гендера в компьютерных играх // *Общество: философия, история, культура*. 2022. № 12 (104). С. 105–111.
11. Галанина Е.В., Шаев Ю.М. Видеоигры в контексте постнеклассической культуры // *Векторы благополучия: экономика и социум*. 2020. № 1 (36). С. 22–35.
12. Рикёр П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. М. : Искусство, 1996. 270 с.
13. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М. : Академический проект, 2008. 695 с.
14. Nissim-Sabat M. The Crisis in Psychoanalysis: Resolution through Husserlian Phenomenology and Feminism // *Human Studies*. 1991. Vol. 14, № 1. P. 33–66.

References

1. Sokolov, E. (2019) Tanki i potselui: gendernye modeli v igrakh dlya malen'kikh detey [Tanks and Kisses: Gender Models in Games for Young Children]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 4(158). pp. 256–266.
2. Kennedy, H.W. (2002) Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo: On the Limits of Textual Analysis. *Game Studies*. 2(2). pp. 1–12.
3. Rodionova, A.A. (2020) Feministskie i gendernye issledovaniya videoigr: sovremennye podkhody k izucheniyu [Feminist and Gender Studies of Video Games: Modern Approaches to Research]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*. 8. pp. 220–228.
4. Downs, E. & Smith, S.L. (2010) Keeping Abreast of Hypersexuality: A Video Game Character Content Analysis. *Sex Roles*. 62. pp. 721–733.
5. Jansz, J. & Martis, R.G. (2007) The Lara Phenomenon: Powerful Female Characters in Video Games. *Sex Roles*. 56. pp. 141–148.
6. Foucault, M. (2005) *Nenormal'nye. Kurs lektsiy, pročitannykh v Kollezh de Frans v 1974–1975 uch. Godu* [Abnormal. Lectures at the Collège de France, 1974–1975]. Translated from French. St. Petersburg: Nauka.
7. Žižek, S. (2009) *Kukla i karlik: khristianstvo mezhdu eres'yu i buntom* [The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity]. Moscow: Evropa.
8. Dill, K.E. & Thill, K.P. (2007) Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles: Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions. *Sex Roles*. 57. pp. 851–864.
9. Dickerman, C., Christensen, J. & Kerl-Mcclain, S.B. (2008) Big Breast and Bad Guys: Depictions of Gender and Race in Video Games. *Journal of Creativity in Mental Health*. 3(1). pp. 20–29.
10. Shaev, Yu.M. (2022) Ot tselogo k chasti i obratno: germenevtika genдера v komp'yuternykh igrakh [From the Whole to the Part and Back: The Hermeneutics of Gender in Computer Games]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*. 12(104). pp. 105–111.
11. Galanina, E.V. & Shaev, Yu.M. (2020) Videoigry v kontekste postneklassicheskoy kul'tury [Video Games in the Context of Post-Nonclassical Culture]. *Vektory blagopoluchiya: ekonomika i sotsium*. 1(36). pp. 22–35.
12. Ricoeur, P. (1996) *Germenevtika i psikhoanaliz. Religiya i vera* [Hermeneutics and Psychoanalysis. Religion and Faith]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
13. Ricoeur, P. (2008) *Konflikt interpretatsiy: ocherki o germenevtike* [The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics]. Translated from French. Moscow: Akademicheskii projekt.
14. Nissim-Sabat, M. (1991) The Crisis in Psychoanalysis: Resolution through Husserlian Phenomenology and Feminism. *Human Studies*. 14(1). pp. 33–66.

Сведения об авторах:

Шаев Ю.М. – кандидат философских наук, старший научный сотрудник, руководитель инновационной научно-исследовательской лаборатории (ИНИЛ) «Виртуалистика, онтология виртуального пространства и гуманитарных технологий», доцент кафедры исторических и социально-философских дисциплин, востоковедения и теологии Пятигорского государственного университета (Пятигорск, Россия). E-mail: existentia20065@yandex.ru

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

Самойлова Е.О. – старший преподаватель кафедры инноватики, маркетинга и рекламы, младший научный сотрудник инновационной научно-исследовательской лаборатории (ИНИЛ) «Виртуалистика, онтология виртуального пространства и гуманитарных технологий» Пятигорского государственного университета (Пятигорск, Россия). E-mail: blu_sky_angel@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Shaev Yu.M. – Pyatigorsk State University (Pyatigorsk, Russian Federation). E-mail: existentia20065@yandex.ru

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

Samoilova E.O. – Pyatigorsk State University (Pyatigorsk, Russian Federation). E-mail: blu_sky_angel@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.11.2023;
одобрена после рецензирования 22.08.2025; принята к публикации 21.10.2025.*

*The article was submitted 10.11.2023;
approved after reviewing 22.08.2025; accepted for publication 21.10.2025.*

Научная статья

УДК 930.85+747+94(44)035/062

doi: 10.17223/22220836/60/26

ЧЕТЫРЕ ТУРЕЦКИХ БУДУАРА ГРАФА Д'АРТУА: ОРИЕНТАЛЬНАЯ МОДА НАКАНУНЕ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Бэлла Львовна Шапиро

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
b.shapiro@mail.ru*

Аннотация. Предметом анализа стала эволюция стиля тюркери как одной из разновидностей ориентализма. Источником изучения выступила художественная культура Франции в период «Больших стилей» – стилей Людовика XIV, Людовика XV и Людовика XVI. Прослеживается эволюция тюркери от его зарождения до Великой французской революции, изменившей и историю Франции, и историю ее художественной культуры. Более подробно заключительный этап формирования стиля рассматривается на примере будуаров графа д'Артуа – младшего брата Людовика XVI. Этот вопрос ранее не попадал в поле зрения отечественных исследователей тюркери.

Ключевые слова: XVIII век, Франция, Османская империя, Карл X, Людовик XVI, художественная культура, история материальной культуры, история декоративно-прикладного искусства, история моды, ориентализм, тюркери

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Четыре турецких будуара графа д'Артуа: ориентальная мода накануне Великой французской революции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 269–281. doi: 10.17223/22220836/60/26

Original article

THE FOUR TURKISH BOUDOIRS OF THE COUNT D'ARTOIS: ORIENTAL FASHION BEFORE THE FRENCH REVOLUTION

Bella L. Shapiro

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, b.shapiro@mail.ru

Abstract. The subject of analysis of this research was the evolution of the Turkey style as one of the varieties of Oriental style. The main source of study was the artistic culture of France, its painting, literature, music, theatre, decorative and applied arts in the period of the so-called “Great Styles” – the styles of Louis XIV, Louis XV and Louis XVI. It traces the evolution of the style from its beginnings to the French Revolution, which changed both the history of France and the history of its artistic culture. The final stage of Turkey style formation considered in more detail on the example of four Turkish boudoirs that belonged to Count d'Artois, the younger brother of Louis XVI. This problem has not previously come to the attention of domestic Turkey researchers. The boudoir as a type of cabinet was at the height of popularity in the Louis XVI era, where it came with the fashion for a private rather than public lifestyle. The boudoirs d'Artois, created in different years in the Palace of Versailles and the Palace du Temple have not survived, but some items of their decoration have survived: wall paintings, draperies, furniture, lighting fixtures, bronze. Currently it is in the collection of the Louvre, the Palace of Versailles, and the Museum of Decorative Arts in Paris. We traced the fates of some items before and after the French Revolution. We also noted that the post-revolutionary fates of the first Turkish boudoirs d'Artois and his sister-in-law,

Queen Marie Antoinette of France, created at the same time, have similar features. We traced the evolution of the fashion for Turkish boudoirs, which went beyond the royal palaces before the revolution. The result of the research: Turkish boudoirs were a vivid part of the Turkey style and, more broadly, of the Oriental style. The fashion for everything conventional-Turkish created a peculiar aesthetics, which was not intended to actually reflect Eastern domestic life, but conveyed a romantic idea of the imaginary and idealized East in the Europeans eyes.

Keywords: 18th century, France, Ottoman Empire, Charles X, Louis XVI, art culture, material culture history, decorative and applied arts history, fashion history, orientalism, Turkey

For citation: Shapiro, B.L. (2025) The four Turkish boudoirs of the count d'Artois: oriental fashion before the French revolution. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 269–281. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/26

Исторические предпосылки. Союз Лилии и Полумесяца

Падение Константинополя (1453 г.) закрепило в европейском сознании представление об османах как о мародерах, уничтоживших культурное наследие христианского Востока. Это была трагедия восточного христианства, переживание которой затронуло и европейский мир.

Когда к власти пришел султан Сулейман I (1520), прозванный Великолепным, завоевание христианского мира продолжилось. Была развернута серия военных конфликтов между Османской империей и монархией Габсбургов за земли севера Балканского полуострова и Венгерского королевства. Границы Османской империи становились все шире. Целью османского продвижения в Европу была Вена – столица габсбургской Австрии, стратегически важный крупный город на Дунае, открывающий путь в Европу по Черному морю.

Союз Лилии и Полумесяца, альянс, заключенный королем Франции Франциском I и Сулейманом Великолепным (1528 г.), был направлен на ослабление Австрии. Неудачная осада Вены послужила к заключению мирного договора между Священной Римской империей и османами (1529 г.). Интенсификация дипломатических контактов закономерно увеличила и число контактов культурных. Так, в Европу проникли не только турецкие войска, но также и турецкая одежда, музыкальные инструменты, манускрипты и др.

Оформление стиля тюрокери во Франции

В дипломатическом отношении наиболее тесные и плодотворные культурные связи у Турции сложились с Францией, где еще при Людовике XIV проявился живой интерес к турецкой культуре и искусству. Так, в Королевскую библиотеку поступили первые научные турецкие манускрипты (1668–1669 гг.) [1. P. 91]. В 1688 г. посол Венеции в Константинополе и переводчик (драгоман) Джованни Баттиста Донадо представил сочинение [2] об истории турецкой культуры; сочинение было известно и во Франции.

Растущая популярность ориентализма усиливает интерес и к театральным постановкам с «восточными» сюжетами. Так, на французской сцене оказались турецкие персонажи: раньше всего у ведущего драматурга Франции XVII столетия Жана Батиста Мольера и его тезки Люлли, придворного композитора Людовика XIV, «*maître de la musique*» королевской семьи и законодателя музыкальной моды, или, другими словами, «абсолютного монарха

французского оперного театра» [3. С. 415–416], чьи арии распевал весь Париж. Знаменитая декоративная «Турецкая церемония» появилась в комедии Мольера и Люлли «Мещанин во дворянстве» (1670) в угоду придворным вкусам; ее создатели добродушно посмеивались над турецким посольством Мехмеда IV (1669). Турок как персонаж, забавляющий зрителей своим причудливым языком и манерами, стал привычным явлением в постановках легкого жанра.

Не была забыта турецкая тема и в трагедии: пьеса другого великого драматурга столетия Жана-Батиста Расина «Баязет» (1672) была представлена на театральной сцене сразу же после написания. Ее сюжет не был заимствован из древней истории, как это было принято ранее. В его основу легла гаремная история, повествующая о событиях недавнего времени (1638). Географическая удаленность истории, положенной в основу сюжета, компенсировала ее временную близость, тем самым подтверждая популярную в те годы максиму «*maior e longinquo reverential*» (расстояние увеличивает почтение) [1. Р. 112]. Впрочем, в условиях строго охраняемой неподвижности [4], традиционности турецкой культуры (которая в глазах ее носителей станет осязаемым недостатком, а не достоинством только начиная со второй трети – середины XIX в.) небольшое временное расстояние не было критичным.

С развитием франко-турецких дипломатических отношений и ростом общественного интереса к турецкой культуре в Европе складывается самостоятельный жанр под названием «а-ля тюрк», или тюркери. Новинка имела успех, пользуясь устойчивым интересом. Так, и «Мещанин во дворянстве», и «Баязет» надолго вошли в репертуар французских театров, став самыми популярными постановками в стиле тюркери. За последующие после премьеры «Баязета» 70 лет во Франции было написано еще тринадцать «турецких» трагедий [1. Р. 93].

Несмотря на временное прекращение турецкой экспансии, отношение к турецкой культуре в Европе пока было неоднозначным, а ее понимание – неизбежно ограниченным. Как правило, одобрение в глазах европейца встречалось лишь применительно к ее отдельным чертам – таким, как могущество Османской империи (в это время она представляла собой огромное государство, охватывающее три части света – Южную Европу, Азию и Африку), ее политическое устройство или благочестие населявших ее народов. Однако параллельно с восхищением прослеживалась и боязнь известной восточной жестокости нравов. Тем более, что страх перед повторным вторжением сохранялся; австро-турецкие военные конфликты продолжались до конца XVII в., когда неудачная двухмесячная осада Вены (1683) и последовавший за ней Карловицкий мир (1699) остановили не только австро-турецкий конфликт, но и Османское вторжение на Запад.

Благодаря вынужденному близкому знакомству с мехтером – турецким военным оркестром – в европейской музыке также формируется новый интерпретационный стиль (*alla turca*), в основе которого лежит так называемая янычарская музыка. Мехтер с его оригинальным набором духовых инструментов (флейта-пикколо, медная труба, шалмей, зурна) и непривычно широким набором ударных инструментов (большой барабан, парные барабаны типа литавр, барабанчики, тарелки, включая пальчиковые зиллы, треугольник и бунчук) вызывал закономерный интерес, поскольку часть этих инструмен-

тов ранее никогда не использовалась в западноевропейской оркестровой музыке. Мехтер и его музыка, громкая и пронзительная, с четким ритмом, были известны с конца XVII в. не только в Австрии (в качестве военных трофеев), но и в других странах Европы [5. С. 9–11; 6. С. 65; 7]. Знакомство было успешным не в последнюю очередь благодаря опубликованному «Эссе о музыке Востока» (1751) Шарля Фонтона, переводчика и посла Франции в Константинополе [8]. К концу XVIII в. почти все европейские правители имели собственные турецкие оркестры [9. Р. 180].

«Тюркеризация» французской культуры шла все интенсивнее, тем более, что имидж турецкой культуры постепенно менялся. Рост интереса к ней в начале XVIII в. был связан с уменьшением беспокойства по поводу военной угрозы со стороны Османской империи. Хотя традиция представлять османов как варваров сохранялась, она все больше и больше конкурировала с новым опытом. Особенно активно мода на турецкое развивалась во Франции: это было обусловлено визитом посольства султана Ахмеда III Мехмеда-эфенди (1720), чей приезд в Париж был обставлен с большой пышностью. Посольство не ограничивалось лишь дипломатическими функциями, активно участвуя в общественной и культурной жизни Франции [10. С. 110]. Следующий визит в Париж турецкого посольства во главе с сыном эфенди (1742) ускорил развитие стиля [11. С. 64].

Под влиянием идей Просвещения Восток по сравнению с Западом все чаще представляется как гуманная, глубоко моральная культура. Образ жестокого, деспотичного, неистового в своей ярости турка начинает вытесняться турком благородным [12. С. 408], так называемым «bon sauvage» (добрый или благородный дикарь). Именно он теперь дает Европе уроки галантности, просвещенности и благородства [13. С. 216; 14. С. 69, 89, 113, 149].

Интерес к ориентальной тематике подпитывался публикациями псевдопутевых заметок. Первыми здесь нужно назвать «Персидские письма» Шарля-Луи Монтескье (1721), сникавшие огромную популярность сразу же после опубликования. Жанр «турецких писем» возник как своего рода ответ на «Письма» Монтескье; первым в этом ряду стало сочинение Пуллена де Сен-Фуа «Турецкие письма» [15], переизданное трижды (1730, 1732, 1760). Второе издание вышло под заголовком «Письма Недима Ходжи, секретаря посольства Мехмеда эфенди ко французскому двору» [16. С. 159].

Османская империя стала рассматриваться не как надвигающаяся угроза, но и как интересное туристическое направление, где можно познакомиться с будоражащей воображение экзотической культурой и увезти домой вещные проявления этой культуры в качестве сувенира. Привезенное из Турции – ковры и текстиль, одежда, конское убранство, ювелирные украшения, мебель, стекло и керамика, продукты питания – было помещено в сегмент демонстративного потребления, где оно тотчас приобрело статус особо престижного. Торговые соглашения, заключенные турками сначала с Францией (1740) и Англией, а затем с Голландией [1. Р. 78], означали не только увеличение потока желанных товаров, но и увеличение круга лиц, знакомых с турецкой культурой.

Интерес к Востоку стал обретать масштаб массового. Несмотря на это, уровень знаний о реальной Турции был пока еще невысок, и турецкое в тюркери означало не конкретную историко-географическую реальность, но ро-

мантический образ, сформированный на основе скорее воображаемых представлений, нежели реальных воспоминаний. Тюркери стало квинтэссенцией, отражением современных ожиданий европейца от Турции и от Востока в целом [11. С. 65; 17. С. 7].

Наиболее яркой и обсуждаемой – и ожидаемой – чертой турецкой культуры оказалась роскошь, внешнее великолепие материальной культуры, характерное для всего Востока. Только Восток признавал расточительную роскошь допустимой, превращая ее в форму культуры. Так тюркери помог европейской аристократии обойти справедливую критику неумеренного демонстративного потребления (по словам французского историка Филиппа Перро, европейское неприятие роскоши представляло собой тонкое химическое соединение «не выделяться» + «не вызывать зависть» + «не унижать») [18. С. 10], предложив своего рода карт-бланш на блеск и великолепие в костюме, интерьере и, шире, во всем образе жизни.

Второй неотъемлемой характеристикой тюркери считалось чувственное начало. Неудивительно, что идеальным пространством для оформления в стиле тюркери стал будуар – своеобразный тип интимного кабинета, вошедший в моду в начале правления Людовика XV, вместе с модой на приватный, а не публичный образ жизни. Будуар «а ля тюрк» задумывается как роскошная комната, чья «загадочная потаенность Востока» [19. С. 115] подчеркивалась игровым и соблазнительным характером декоративного оформления.

Тюркери при Людовике XVI

В эпоху Людовика XVI увлечение тюркери вышло на новый виток идеализации восточной культуры и восточного искусства, приобретя характер повального увлечения. мода на ориентальное была актуализирована трагедией в пяти актах «Мустафа и Зенгир» Никола де Шамфора, премьеры которой состоялась в Королевском театре Фонтенбло осенью 1776 г.

Время действия трагедии – Османская империя в последние годы турецко-персидской войны (1514–1555), на закате правления султана Сулеймана Великолепного. Главными участниками трагических событий, помимо самого султана, выступают его жена Роксолана (реальный исторический персонаж), сын Роксоланы и Сулеймана Зенгир (чьим прототипом был реальный исторический персонаж шехзаде Джихангир) и сын Сулеймана от главной наложницы и влиятельной соперницы Роксоланы по гарему Мустафа (также реальный шехзаде Мустафа).

Центральный сюжет трагедии – братоубийственная борьба за трон (в версии Шамфора – «трон и любовь» [20. Р. 20]¹ был близок и понятен любому французскому аристократу. В памяти нации еще была свежа история династического соперничества между четырьмя сыновьями Екатерины Медичи и Генриха II Валуа. Не было забыто и разрушительное влияние амбиций Екатерины Медичи на государственные дела.

На центральное место в трагедии Шамфора поставлена безвременная смерть турецкого «дофина» – наследного принца. Косвенной причиной его смерти стала Роксолана – славянка, купленная на константинопольском невольничьем рынке для гарема султана Сулеймана, который только-только

¹ Перевод автора.

вступил на престол в качестве десятого османского султана. Влияние Роксоланы, этой легендарной царицы Востока, на воображение западноевропейцев сравнивают только с влиянием Клеопатры [21. Р. 1]. Роксолана стала любимой наложницей Сулеймана (выгеснив с этого места мать его первенца), а затем матерью его пятерых сыновей (рождены в 1521, 1523, 1524, 1525, 1531 гг.) и его законной женой (вероятно, в 1534 г., уже после смерти валиде-султан – матери Сулеймана) – в нарушение существующей традиции иметь не больше одного сына от одной наложницы).

Возмущение местной общественности вызывало и материальное содержание Роксоланы, превышающее обычное для матери наследника не менее чем в четыре раза [21. Р. 2, 6], а также не имеющее аналогов в истории османского гарема совмещение ею сразу двух ролей – гаремной фаворитки и матери наследников престола.

Около трехсот наложниц Сулеймана ежедневно боролись за внимание своего господина [21. Р. 4]. Неудивительно, что бывшая рабыня, очутившись на вершине власти, исполнилась решимости закрепить свое особое положение любыми средствами. Политические амбиции Роксоланы, ее страх за себя и сыновей, а возможно, и ревность – чувства не похвальные, но понятные – побудили ее к заговору против законного наследника трона. Именно ее сын, а не сын соперницы, должен был стать во главе великой империи, объединяющей «сто народов, от Евфрата до Дуная и от Ормуза до Туниса» [20. Р. 10]¹. Зенгир не верит в намерения матери: та знает о крепкой дружбе, связывающей единокровных братьев. «Дружба – напрасная ошибка детства», – сокрушается Роксолана [20. Р. 8]². Интрига увенчалась успехом – оклеветанный наследный принц казнен по приказу султана. Зенгир не в силах выдержать стыда и горя убивает себя на глазах матери и отца со словами: «мои муки заканчиваются, ваши – лишь начинаются» [20. Р. 85]³. Роксолане предстоит жить, оплакивая свои грехи, в кандалах и в бесчестье, понимая, что скорая смерть ее монаршего мужа умножит ее физические и душевные терзания.

История о смерти принца от рук немилосердного отца, как и история беспредельной власти рабыни над своим повелителем, потрясли западный мир, и отголоски этого потрясения были слышны еще и в XVIII столетии [22. Р. 26–28]. Пересказы обрастали неизвестными ранее подробностями: акценты смещались, произвольно трактуя реальные исторические события, но центральная темы трагедии – конфликт между личным и политическим – оставалась неизменной.

Французский двор был очарован ориентализмом этой истории, в особенности младший брат Людовика XVI граф д'Артуа (будущий король Франции Карл X), азартно увлекающийся модой. Каждая из резиденций графа была задумана и оформлена чрезвычайно оригинально, отличаясь одновременно и тонким вкусом, и роскошной пышностью [23]. Восточная чувственность привлекала графа д'Артуа больше прочих – и он откликнулся на новое веяние первым из всей королевской семьи, немедленно приступив к оформлению новых будуаров в стиле «а ля тюрк».

¹ Перевод автора.

² Перевод автора.

³ Перевод автора.

Первый турецкий будуар графа д'Артуа. Дворец дю Тампль был парижской резиденцией Великого приора ордена Св. Иоанна Иерусалимского. Малолетний сын графа д'Артуа, герцог Ангулемский, получил эту должность, а вместе с ней и узурпировал на Дворец в 1776 г., когда место стало вакантным после смерти принца де Конти. Сразу же было начато обновление интерьеров дворца. Неудивительно, что на первом этаже одного из крыльев дю Тампля, в комплексе личных покоев графа, появилась новомодная турецкая комната – турецкий будуар. К будуару, по моде XVIII столетия, примыкали библиотека, ванная комната и спальня с альковом. Спальня имела собственный выход в небольшой сад.

Турецкий будуар был спроектирован архитектором Этьеном-Луи Булле, меблирован Жоржем Жакобом, одним из любимых менюазье (столяров) французской короны, и украшен резным декором скульптором Симоном Роде. Главное украшение будуара составляли драпировки из бело-золотого шелка, уложенные в форме роскошного шатра, достойного «Тысячи и одной ночи».

Основу декоративной системы интерьера составил орнамент, включающий османскую символику. Меблировка была представлена «турецким» гарнитуром непривычных французам форм: двумя большими диванами «grandes sultanes», с сильно изогнутыми изголовьем и изножьем, без спинок; на диванах разместилось множество валиков и подушек. Диваны стояли по сторонам от камина из белого мрамора. В гарнитур также входили четыре «турецких» стула и два аналогичных кресла. Мебель была обита уже упомянутым бело-золотым шелком и выкрашена в «королевский белый» – белый с легким оттенком серого (мебель была покрыта позолотой только после Великой французской революции по желанию ее нового владельца).

Это убранство сегодня частично сохранилось в Музее Лувра (инв. № ОА 9986-9992), но диваны-султаны утрачены; вместо них, уже после Великой французской революции, комплект пополнился задрапированным золотистым шелком канапе «а ля султан» из резного позолоченного ореха, выполненным в том же вкусе [24. Р. 159]. Аналогичная судьба постигла и турецкий будуар Марии-Антуанетты в Фонтенбло, созданный в том же 1776 г. [25. Р. 221]. Его мебель сегодня представлена альковной кроватью «а ля тюрк», шезлонгом, двумя креслами бержер, четырьмя креслами-гондолами, пуфом-табуретом и столиком-геридоном. Мягкая мебель не современна его первой владелице: она была заменена в послереволюционное время по прихоти императрицы Франции Жозефины Богарне, поскольку с 1805 г. этот будуар был включен в число ее спаленных комнат [26. Р. 32].

В те же послереволюционные годы была обновлена и мебельная обивка всего гарнитура в турецком будуаре д'Артуа, но его басонное убранство (кисти, фестоны, бахрома) было сохранено или повторено в точности, оставаясь идентичным первоначальному. Османские и условно-ориентальные мотивы скульптурного декора сохранились: это полумесяцы, нити жемчуга, обильные драпировки, початки кукурузы, которую называли и называют турецкой пшеницей, листья лотоса и чаши (рога) изобилия.

Прежде гарнитур был обит полосатой тканью, что также символизировало обращение к турецкой культуре. Конец XVIII в. – время расцвета моды на материю в полоску: сначала полосы появляются на одежде, затем и на обивке

мебели, будучи еще одной приметой любви к турецкому-ориентальному. С середины 1780-х гг. Франция, а за ней и вся Европа, была буквально наводнена полосками: не только в мебельной обивке, но также и в стеновых обоях, полах, дверных и оконных завесах и т.д. Строгость ориентальной полоски противопоставлялась другой модной теме эпохи – «цветущей античности», т.е. собственно стилю Людовика XVI с его живописными гирляндами и арабесками [27. С. 49].

Второй турецкий будуар графа д'Артуа. Одновременно, не позднее 1776 г., граф обзавелся турецким будуаром в своих новых апартаментах в южном крыле Версальского дворца. Будуар не сохранился до наших дней, но известно, что драпировки, отделка и стены, увешанные ориентальными тканями, придавали ему роскошный характер. Мебель, обитая теми же тканями и украшенная османскими мотивами, была изготовлена менуазье Луи Делануа и скульптором Жаном-Батистом Роде [28. Р. 42–44].

Два последующих будуара были заказаны графом спустя всего три-четыре года. Быстрая смена надоевших интерьеров в те годы была весьма характерна для французской короны: так, например, известно, что обстановка версальского салона «Cabinet de la Méridienne» за десять лет менялась три раза. Превосходная мебель черного лака в стиле шинуазри, созданная ведущим эбенистом эпохи Жаном-Анри Ризенером для Большого кабинета Марии-Антуанетты в Версальском дворце в 1783 г., была отправлена во дворец Сен-Клу уже спустя 4 года.

Третий турецкий будуар графа д'Артуа был запланирован в 1780 г. в дю Тампле. Известно, что графу так понравился первый турецкий будуар дю Тампля, что он заказал еще один, здесь же, но уже на втором этаже, маленький, оформленный в том же стиле. Работы велись в 1782–1783 гг. и получили свое полное завершение к 1785 г. [24. Р. 92; 29. Р. 138]. Первый и третий будуар д'Артуа в дю Тампле не сохранились, поскольку дворец был разрушен в 1854 г.; однако в собрании Музеев Лувра и сегодня хранятся осветительные приборы из третьего будуара графа д'Артуа.

Четвертый турецкий будуар был заказан графом д'Артуа и получил свое воплощение в его личных покоях на втором этаже южного крыла Версальского дворца в 1781 г. (апрель – ноябрь) [24. Р. 92]. Мультифункциональный, согласно требованиям времени, он служил одновременно и библиотекой – в подражание французской королеве, которая завела специальные собрания будуарной литературы при своих будуарах с 1779 г. [30. Р. XII].

Для оформления турецкого будуара в этот раз была выбрана небольшая прямоугольная комната, оборудованная выходами в два коридора. Два окна на наружной стене обеспечивали помещение естественным светом и роскошным видом на южный сад Версаля. В простенке между окнами размещалось большое зеркало, визуально удваивающее пространство. Зеркала будуара были соразмерны окнам. По центру южной стены находился камин с мраморной полкой и зеркалом над ней; по сторонам от камина стояли книжные шкафы. На противоположной стене стояли такие же книжные шкафы, разделенные огромным зеркалом с консольным столиком, покрытым бело-голубой мраморной столешницей, работы Жоржа Жакоба (Музеи Лувра, инв. № ОА 5234).

На противоположной стене был обустроен прямоугольный, искусно задрапированный роскошными тканями альков с двумя зеркалами по бокам и центральным зеркалом-шпионом, которое делало видимым проходящих в будуар по прилегающему коридору. Альков обрамляли два фальш-шкафа для книг, маскирующих выход в коридор. Будуар имел четыре двери: только две из них вели в коридор, третья – в смежный с будуаром обеденный зал, а четвертая была ложной. Простенки, свободные от зеркал и шкафов, были украшены панелями буазери, расписанными в стиле, сочетающем тюркери и неоклассицизм [31. Р. 11–13].

Росписью были украшены и двери будуара, все восемь дверных панелей (каждая створка состоит из двух панелей – верхней и нижней). Сюжеты росписи фантазийные, представляющие воображаемый Восток: фигуры в восточных костюмах, тюрбанах, хороводы наяд и одалисок, османская символика, музыкальные инструменты, амфоры, витиеватые арабески и цветочные гирлянды. Верхние панели украшены центральными бело-синими медальонами в виде камней со сценами из повседневной жизни султана (две панели находятся в собрании Метрополитен-музея: инв. № 07.225.458a – верхняя половина створки; инв. № 07.225.458b – нижняя половина створки; остальные шесть – в собрании Версальского дворца: инв. № SSN 350-352, ныне экспонируется в Музее Лувра, крыло Сюлли, зал 630, Турецкий кабинет. Экспозиция, включая эффектную драпировку в форме военной палатки, представляет собой своеобразное ассорти из предметов, в разные годы находившихся в турецких будуарах графа д'Артуа и королевы Марии-Антуанетты [32]). Авторы росписей – придворные живописцы братья Руссо (дизайнер – Жюль-Гюг Руссо, исполнитель – Жан-Симеон Руссо).

Мягкая мебель была выполнена Жоржем Жакобом; за ее скульптурную резьбу отвечал Жан-Батист Роде. Для этого будуара они изготовили два кресла бержер и шесть стульев, декорированных резьбой в виде нитей жемчуга в турецком стиле [28. Р. 42–44].

Будуар был наполнен позолоченной бронзой: в отделке корпусной мебели, в осветительных приборах, каминных приборах и безделушках. Отдельные предметы бронзы в настоящее время находятся в собрании Музея декоративного искусства в Париже. Наиболее интересны часы в стиле тюркери (*pendule «aux sultanes»*) с двумя циферблатами работы часовщика Урбэна Жароссе и бронзовщика Франсуа Ремона. Основание часов выполнено из гриота – вишневого итальянского мрамора; на нем установлена композиция из четырех лежащих верблюдов, бронзовых под черной патиной, в позолоченном убранстве. Своими спинами верблюды поддерживают доску из белого голубого мрамора, украшенную сложной композицией из позолоченной бронзы – изображением трофеев и двойным рядом подвесов в виде жемчуга.

Выше расположена скульптурная группа из двух женских фигур в восточных одеждах – «султанш», прислонившихся, каждая со своей стороны, к циферблату классической формы. Поднятые руки султанш увенчивают циферблат тюрбаном. Фоном для женских фигур служат драпировки и раковины. За женскими спинами скрываются курильницы для благовоний. Чуть выше расположены фигурки африканских мальчиков, придерживающих второй, цилиндрический, циферблат. Композиция венчается группой резвящихся амуров.

Часы были доставлены графу д'Артуа в качестве новогоднего подарка в последний день 1781 г. Они украсили каминную полку четвертого турецкого будуара графа [33]. В настоящее время «турецкие» часы д'Артуа выставлены в версальском Салоне знати Больших апартаментов королевы (инв. № IAB-366-000).

Стоит добавить, что к концу XVIII столетия число турецких будуаров умножилось. В 1785 г. Жанна Дюбарри, фаворитка к тому времени уже покойного короля Людовика XV, оборудовала свой турецкий будуар во дворце Марли, к западу от Парижа. В самом конце 1780-х гг. были созданы турецкий будуар младшей сестры короля Людовика XVI Мадам Елизаветы в ее версальской резиденции Шато Монтрей и турецкий будуар в парижской резиденции Франсуа Расина де Монвиля – аристократа, архитектора и ландшафтного дизайнера.

Заключение

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы. Годы накануне Великой французской революции были отмечены новым витком расцвета ориентального стиля, яркой частью которого стал стиль тюркери. Мода на все условно-турецкое породила своеобразную ориентальную эстетику, которая не была призвана реально отразить восточный быт, но передавала романтический образ воображаемого и идеализированного в глазах европейцев Востока. Яркая и эффектная, накануне революции эта мода вышла за пределы королевских дворцов, при этом оставаясь прерогативой аристократии.

Список источников

1. *Bevilacqua A., Pfeifer H.* Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750 // Past and Present. 2013. № 221. P. 75–118.
2. *Donado G.B.* Della Letteratura de' Turchi. Venetia : Andrea Poletti, 1688. 160 p.
3. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М. : Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
4. *Кулланда М.В.* Пространство турецкой моды // Восточная коллекция. 2004. № 1. С. 100–108.
5. *Кириллина Л.В.* Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
6. *Семенова А.В.* Восточные мотивы в опере В.А. Моцарта «Похищение из серая» // Южно-российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 65–73.
7. *Широкова В.П.* «Янычарский стиль»: культура и варварство // Советская музыка. 1991. № 12. С. 38–41.
8. *Fonton C.* Essay sur la musique orientale. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
9. *Meyer E.R.* The Image of the Turk in European Performing Arts // Erdem: Atatürk Kültür Merkezi dergisi. 2002. № 14 (40). P. 173–182.
10. *Орешкова С.Ф.* Турецкий документ первой половины XVIII в. о международной ситуации в Европе и внешнеполитических целях Османской империи // Тюркологический сборник. М. : Наука, 1976. С. 109–119.
11. *Шапиро Б.Л.* Шахерезада из Бельвю, или Французский будуар «а-ля тюрк» XVIII столетия // История: факты и символы. 2023. Т. 35, № 2. С. 63–72.
12. *Аберт Г.* В.А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2. 1775–1782. М. : Музыка, 1988. 608 с.
13. *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М. : Искусство, 1979. 295 с.
14. *Мугинштейн М.Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 640 с.

15. *Saint-Foix G.F.P.* Lettres d'une Turque a Paris, ecrites a sa soeur au Serrail. Amsterdam : Pierre Mortier, 1730. 246 p.
16. *Маштакова Е.И.* «Турецкие письма» и пьеса «Вдовы» // Тюркологический сборник. М. : Наука, 1978. С. 159–172.
17. *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб. : Русский мир, 2006. 640 с.
18. *Пеppo Ф.* Роскошь: Богатство между пышностью и комфортом в XVIII–XIX веках. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. 288 с.
19. *Рассадина С.А.* «Сад наслаждений»: private страницы ориентализма // *Studia Cultureae*. 2010. № 10. С. 114–128.
20. *Chamfort.* Mustapha et Zéangir. Paris : La Veuve Duchese Librairie, 1758. 88 p.
21. *Yermolenko G.I.* Introduction // *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington : Ashgate Publishing, 2013. С. 1–20.
22. *Yermolenko G.I.* Roxolana in Europe // *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington : Ashgate Publishing, 2013. P. 23–55.
23. *Leben U.* An armchair and folding screen for the comte D'Artois at Bagatelle // *The Furniture History Society*. 2007. № 43. P. 127–141.
24. *Alcouffe D.* La Folie d'Artois. Paris : Antiquaires à Paris, 1988. 238 p.
25. *Lee H.* On the Wings of Perfumed Reverie: Multisensory Construction of Elsewhere and Elite Female Autonomy in Marie Antoinette's boudoir turc // *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London : Bloomsbury Publishing, 2023. P. 219–244.
26. *Cochet V., Lebeurre A.* The Turkish Boudoir of Marie Antoinette and Joséphine at Fontainebleau. Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2023. 208 p.
27. *Пастуро М.* Дьявольская материя, или История полосок и полосатых тканей. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 128 с.
28. *Mobilier et objets d'art.* Evening & day sale. Paris : Artcurial, 2020. 194 p.
29. *The Frick Collection: Furniture and gilt bronzes: French.* Vol. 5. Princeton : Princeton University Press, 1992. 384 p.
30. *Lacour L.* Livres du boudoir de la Reine Marie Antoinette. Catalogue authentique. Paris : J. Gay, 1862. LXIV, 144 p.
31. *Bruckbauer A.* Sex, Lies and Books: Staging Identity in the Comte d'Artois's cabinet turc // *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London : Bloomsbury Publishing, 2023. P. 11–34.
32. *Turkish Taste at the Court of Marie-Antoinette* // Press Release from the Frick Collection. New York : The Frick Collection, 2011. P. 1–6.
33. *Nouailhat C.* À l'heure des «turqueries» // *Magazine du château de Versailles*, 14 Mai 2019. URL: <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/2019/05/a-lheure-des-turqueries/> (accessed: 10.06.2023).

References

1. Bevilacqua, A. & Pfeifer, H. (2013) *Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750. Past and Present*. 221. pp. 75–118.
2. Donado, G.B. (1688) *Della Letteratura de' Turchi*. Venetia: Andrea Poletti.
3. Livanova, T.N. (1983) *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda* [A History of Western European Music up to 1789]. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
4. Kullanda, M.V. (2004) Prostranstvo turetskoy mody [Turkish Fashion Space]. *Vostochnaya kolleksiya*. 1. pp. 100–108.
5. Kirillina, L.V. (2011) Turetskaya tematika v tvorchestve Motsarta [Turkish Themes in Mozart's Work]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 1. pp. 5–25.
6. Semenova, A.V. (2008) Vostochnye motivy v opere V.A. Motsarta “Pokhishchenie iz seralya” [Eastern Motifs in W.A. Mozart's Opera “The Abduction from the Seraglio”]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 5. pp. 65–73.
7. Shirokova, V.P. (1991) “Yanycharskiy stil”: kul'tura i varvarstvo [“Janissary Style”: Culture and Barbarism]. *Sovetskaya muzyka*. 12. pp. 38–41.
8. Fonton, C. (1986) *Essay sur la musique orientale*. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften.
9. Meyer, E.R. (2002) The Image of the Turk in European Performing Arts. *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi dergisi*. 14(40). pp. 173–182.
10. Oreshkova, S.F. (1976) Turetskiy dokument pervoy poloviny XVIII v. o mezhdunarodnoy situatsii v Evrope i vneshnepolitcheskikh tselyakh Osmanskoy imperii [A Turkish Document from the

First Half of the 18th Century on the International Situation in Europe and the Foreign Policy Goals of the Ottoman Empire]. In: *Turkologicheskii sbornik* [Turkological Collection]. Moscow: Nauka. pp. 109–119.

11. Shapiro, B.L. (2023) Shakherezada iz Bel'vyu, ili Frantsuzskiy buduar “a-lya tyurk” XVIII stoletiya [Scheherazade from Bellevue, or an 18th-Century French Boudoir “à la Turque”]. *Istoriya: fakty i simvol'y*. 35(2). pp. 63–72.

12. Abert, G. (1988) *V.A. Mozart* [V.A. Mozart]. Vol. 1(2). Moscow: Muzyka.

13. Krasovskaya, V.M. (1979) *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherki istorii: Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre: Historical Essays: From the Origins to the Mid-18th Century]. Moscow: Iskusstvo.

14. Muginshteyn, M.L. (2005) *Khronika mirovoy opery. 1600–1850* [Chronicle of World Opera. 1600–1850]. Ekaterinburg: U-Faktoriya.

15. Saint-Foix, G.F.P. (1730) *Lettres d'une Turque a Paris, ecrites a sa soeur au Serrail*. Amsterdam: Pierre Mortier.

16. Mashtakova, E.I. (1978) “Turetskie pis'ma” i p'esa “Vdovy” [“Turkish Letters” and the Play “The Widows”]. In: *Turkologicheskii sbornik* [Turkological Collection]. Moscow: Nauka. pp. 159–172.

17. Said, E. (2006) *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka* [Orientalism: Western Conceptions of the Orient]. Translated from English. St. Petersburg: Russkiy mir.

18. Perrault, P. (2014) *Roshosh': Bogatstvo mezhdu pyshnost'yu i komfortom v XVIII–XIX vekakh* [Luxury: Wealth between Splendor and Comfort in the 18th–19th Centuries]. Translated from French. St. Petersburg: Ivan Limbakh.

19. Rassadina, S.A. (2010) “Sad naslazhdeniy”: privatnye stranitsy orientalizma [“The Garden of Delights”: Private Pages of Orientalism]. *Studia Culturae*. 10. pp. 114–128.

20. Chamfort. (1758) *Mustapha et Zéangir*. Paris: La Veuve Duchese Librarie.

21. Yermolenko, G.I. (2013) Introduction. In: Yermolenko, G.I. (ed.) *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington: Ashgate Publishing. pp. 1–20.

22. Yermolenko, G.I. (2013) Roxolana in Europe. In: Yermolenko, G.I. (ed.) *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington: Ashgate Publishing. pp. 23–55.

23. Leben, U. (2007) An armchair and folding screen for the comte D'Artois at Bagatelle. *The Furniture History Society*. 43. pp. 127–141.

24. Alcouffe, D. (1988) *La Folie d'Artois*. Paris: Antiquaires à Paris.

25. Lee, H. (2023) On the Wings of Perfumed Reverie: Multisensory Construction of Elsewhere and Elite Female Autonomy in Marie Antoinette's boudoir turc. In: Zanardi, T. et al. (eds) *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London: Bloomsbury Publishing. pp. 219–244.

26. Cochet, V. & Lebeurre, A. (2023) *The Turkish Boudoir of Marie Antoinette and Joséphine at Fontainebleau*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot.

27. Pasturo, M. (2008) *D'yavol'skaya materia, ili Istoriya polosok i polosatykh tkaney* [The Devil's Cloth: A History of Stripes and Striped Fabric]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

28. *Mobilier et objets d'art. Evening & day sale* (2020). Paris: Artcurial.

29. *The Frick Collection: Furniture and gilt bronzes: French* (1992). Vol. 5. Princeton: Princeton University Press.

30. Lacour L. (1862) *Livres du boudoir de la Reine Marie Antoinette. Catalogue authentique*. Paris: J. Gay.

31. Bruckbauer, A. (2023) Sex, Lies and Books: Staging Identity in the Comte d'Artois's cabinet turc. In: Zanardi, T. et al. (eds) *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London: Bloomsbury Publishing. pp. 11–34.

32. *Turkish Taste at the Court of Marie-Antoinette. Press Release from the Frick Collection* (2011). New York: The Frick Collection. pp. 1–6.

33. Nouailhat, C. (2019) À l'heure des “turqueries.” *Magazine du château de Versailles*. 14 Mai. [Online] Available from: <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/2019/05/a-lheure-des-turqueries/> (Accessed: 10th June 2023).

Сведения об авторе:

Шапиро Б.Л. – доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: b.shapiro@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shapiro B.L. – Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).
E-mail: b.shapiro@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 06.10.2023;
одобрена после рецензирования 11.09.2025; принята к публикации 21.10.2025.
The article was submitted 06.10.2023;
approved after reviewing 11.09.2025; accepted for publication 21.10.2025.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 7.07-05+7.071.1+75.045+75.047+762.2

doi: 10.17223/22220836/60/27

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ А.Г. МАРТЫНОВОЙ «ХУГО СИМБЕРГ»¹

Павел Валентинович Крылов¹,
Марина Владимировна Басова²

¹ Санкт-Петербургский институт истории РАН, Санкт-Петербург, Россия,
pavel_kryloff@mail.ru

² ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург – Пушкин,
mbasova@rambler.ru

Ключевые слова: Выборг, Хуго Симберг, символизм, живопись, графика

Для цитирования: Крылов П.В., Басова М.В. Рецензия на монографию А.Г. Мартыновой «Хуго Симберг» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 282–285. doi: 10.17223/22220836/60/27

Original article

REVIEW OF A.G. MARTYNOVA'S MONOGRAPH "HUGO SIMBERG"

Pavel V. Krylov¹,
Marina V. Basova²

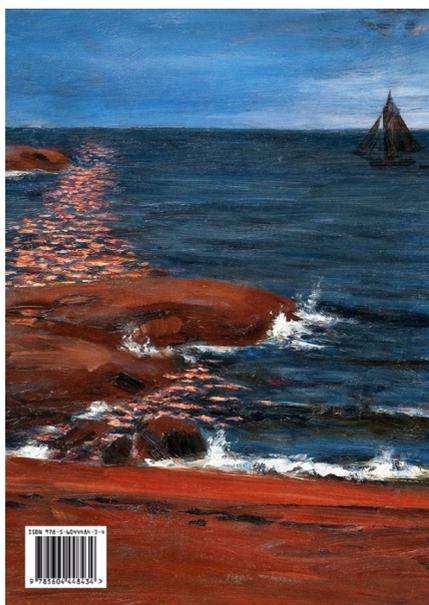
¹ St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russian Federation,
pavel_kryloff@mail.ru

² Tsarskoye Selo State Museum-Reserve, St. Petersburg – Pushkin, Russian Federation,
mbasova@rambler.ru

Keywords: Vyborg, Viipuri, Hugo Simberg, symbolism, живопись, графика

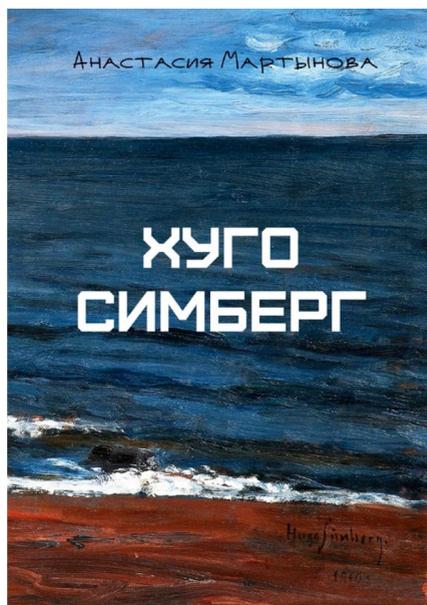
For citation: Krylov, P.V. & Basova, M.V. (2025) Review of A.G. Martynova's monograph "Hugo Simberg". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 282–285. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/27

¹ Публикуются в сокращении. Полный текст рецензий хранится в редакции.



ХУГО СИМБЕРГ

Анастасия Мартынова



Мартынова, А.Г. Хуго Симберг. СПб. : НП-Принт, 2020. 474 с.: ил. + 50 цв. вкл. ISBN 978-5-6044484-3-4

Martynova, A.G. (2020) *Khugo Simberg* [Hugo Simberg]. St. Petersburg: NP-Print.

Монография «Хуго Симберг» написана профессиональным научным языком, содержит исчерпывающее количество иллюстраций и состоит из четырёх глав. Объём рассматриваемой монографии – 13 авторских листов, а также 507 чёрно-белых изображений живописи и графики, рисунков, фотографий, часть из которых авторские; и 94 цветные иллюстрации. Иллюстративный материал тщательно продуман и содержит значительное число редких произведений живописи и графики художника, личных фотографий, обнаруженных в собраниях России и Финляндии. В монографии подробно продемонстрирован характер Хуго Симберга, его взаимоотношения с семьёй и учителями. В книге рассмотрена и такая чрезвычайно интересная и неизвестная для публики тема, как археологические раскопки в Сяккиярви, проводится исследовательская линия, которая связывает древние могильники с Симбергом; в трёх главах последовательно раскрываются этапы жизненного и творческого пути художника; занимательно и интересно даётся искусствоведческий анализ живописных и графических работ художника (в частности, неизвестных зрителю Выборгских картин). Отдельное внимание уделено Выборгскому периоду в жизни художника, а также месту родового поместья Ниemenлаутта в жизни и творчестве Симберга. Немаловажно, что в книге присутствует полная летопись жизни художника и список выставок картин Симберга в разных странах (с. 440–451). А.Г. Мартынова оценивает процессы, связанные с формированием личности Симберга, и серьёзное влияние его персоны на финское и мировое искусство. Автор подробно рассматривает участие в выставках, их оценку и самооценку самого художника. Здесь важное значение, как мы узнаём из рукописи книги, имеет болезнь художника, которая стала причиной его ранней смерти. Причем, как оказывается, в рус-

скоязычных источниках суждения о причинах смерти художника до сего времени были ошибочны (с. 110, 135, 316).

Книга написана доступным языком для широкого круга читателей, имеет как научно-исследовательский, так и просветительский характер. Рассмотрение различных аспектов жизни и творческого пути уникального художественного феномена «страны тысячи озёр» позволило автору создать действительно фундаментальный труд. Публикация книги – значительное событие в мировой живописи. Представленная книга написана на высоком научном уровне, а автору, глубоко чувствующему природу и место в ней человека, несущего покой и гармонию, хочется пожелать дальнейших успехов в изучении скандинавского искусства.

кандидат исторических наук

П.В. Крылов

Хрестоматийными в творчестве Хуго Симберга являются картина «Раненый ангел» (1903) и росписи Кафедрального собора в Тампере (1904–1906). Однако остальное его творчество не слишком известно нашим любителям искусства. В главе «Библиографический обзор источников и литературы» рассматривается большой объём материала (269 пунктов, в том числе английские, финские и шведские источники), связанного не только с деятельностью Х. Симберга, но и с художественными процессами в европейском искусстве конца XIX – начала XX в. Три последние главы «Начало творческого пути и ранние годы (до 1895 г.)», «Место Ниенлаутта в жизни и творчестве Хуго Симберга. Художественный образ Выборга», «Жизнь и творчество мастера с 1896 по 1917 г.» являются самыми интересными, так как они знакомят нас с жизнью и творчеством художника. В текст включены воспоминания, фрагменты из писем, рассказы знавших Х. Симберга людей. В результате повествование оживает, и художник предстаёт перед нами не как бронзовый памятник, а как живой человек со своими интересами, проблемами, скорбями и радостями. На наш взгляд, это большой плюс представленной книги, которую просто интересно читать!

Хочется отметить, что впервые автор подробно изучает выборгский период деятельности мастера и работы, созданные в это время. 14 марта 2020 г. А.Г. Мартынова посетила бывшую усадьбу Х. Симберга Ниенлаутта (Сяккиярви, ныне Кондратьево). Она сделала ряд фотографий для своей книги (читатель может их увидеть на с. 154–155, 160–161, 162, 167–168, 170–171, 175, 182), которые сравнила с фотографиями художника, выполненными в начале XX в. Немаловажно, что в книге рассматриваются малоизвестные и не известные публике выборгские графические и живописные работы Х. Симберга. Текст книги сопровождается богатым иллюстративным материалом. Особо хочется отметить оригинальные включения в текст книги в виде раздела «Карантинное искусство в социальных сетях», где представлен проходивший в марте–мае 2020 г. арт-флэшмоб, в том числе и на темы картин Х. Симберга (с. 8–18), а также введённые QR-коды, по которым можно быстро найти нужные сведения и изображения, на которые ссылается автор. Следует обратить особое внимание на обложку книги, где использована картина Х. Симберга с морской тематикой, – украшение издания. В результате полу-

чилося хорошее исследование, которое будет способствовать оживлению интереса к творчеству Х. Симберга и финскому искусству как у российской публики, так и у зарубежного зрителя за пределами Финляндии. Книга будет полезна не только специалистам (искусствоведам, историкам, социологам, философам), но и рядовому читателю, поскольку она написана увлекательно, содержит множество неизвестных фактов, сопровождается иллюстративным материалом.

кандидат искусствоведения
М.В. Басова

Сведения об авторах:

Крылов П.В. – кандидат исторических наук, научный сотрудник отдела всеобщей истории Санкт-Петербургского института истории РАН (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: pavel_kryloff@mail.ru

Басова М.В. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГМЗ «Царское Село» (Санкт-Петербург – Пушкин, Россия). E-mail: mbasova@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Krylov P.V. – PhD in History, research fellow at the Department of General History at the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: pavel_kryloff@mail.ru

Basova M.V. – PhD in Art History, Senior Researcher at the Tsarskoye Selo State Museum-Reserve (St. Petersburg – Pushkin, Russian Federation). E-mail: mbasova@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.09.2020;
одобрена после рецензирования 07.10.2021; принята к публикации 27.10.2025.*

*The article was submitted 19.09.2020;
approved after reviewing 07.10.2021; accepted for publication 27.10.2025.*

Научная статья

УДК 75, 76

doi: 10.17223/22220836/60/28

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ А.Г. МАРТЫНОВОЙ
«ВЫБОРГ В ФИНЛЯНДСКОЙ
И РОССИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ
XX – НАЧ. XXI В.»¹**

**Павел Валентинович Крылов¹,
Марина Владимировна Басова²**

¹ Санкт-Петербургский институт истории РАН, Санкт-Петербург, Россия,
pavel_kryloff@mail.ru

² ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург – Пушкин,
mbasova@rambler.ru

Ключевые слова: Выборг, Vyborg, Viipuri, живопись, графика

Для цитирования: Крылов П.В., Басова М.В. Рецензия на монографию А.Г. Мартыновой «Выборг в финляндской и российской живописи и графике XX – нач. XXI в.» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 286–289. doi: 10.17223/22220836/60/28

Original article

**REVIEW OF A.G. MARTYNOVA'S MONOGRAPH
"VYBORG IN FINNISH AND RUSSIAN PAINTING
AND GRAPHICS OF THE 20TH –
EARLY 21ST CENTURIES"**

**Pavel V. Krylov¹,
Marina V. Basova²**

¹ St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russian Federation,
pavel_kryloff@mail.ru

² Tsarskoye Selo State Museum-Reserve, St. Petersburg – Pushkin, Russian Federation,
mbasova@rambler.ru

Keywords: Выборг, Vyborg, Viipuri, живопись, графика

For citation: Krylov, P.V. & Basova, M.V. (2025) Review of A.G. Martynova's monograph "Vyborg in Finnish and Russian Painting and Graphics of the 20th – early 21st centuries". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 286–289. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/28

¹ Публикуются в сокращении. Полный текст рецензий хранится в редакции.



Мартынова, А.Г. Выборг в финляндской и российской живописи и графике XX – нач. XXI в. СПб. : НП-Принт, 2020. 321 с.: ил. + 90 цв. вкл. ISBN 978-5-6044484-4-1
Martynova, A.G. (2020) *Khugo Simberg* [Hugo Simberg]. St. Petersburg: NP-Print.

Представленная к публикации работа А.Г. Мартыновой «Выборг в финляндской и российской живописи и графике XX – нач. XXI в.» – глубокое и хорошо документированное повествование о жизни многочисленных финских и русских художников, посвящённое не только Выборгскому искусству, но и истории города. А.Г. Мартынова старалась максимально учесть все работы финляндских и российских художников, объединённые Выборгской темой. Издание представляет собой комплексное междисциплинарное исследование.

Принято считать, что первым в России линогравюры в нескольких цветах создал В. Фалилеев, но А.Г. Мартынова установила, что примерно в одно время с Фалилеевым уроженка Выборга свободная художница Клара Фёдоровна Цейдлер создаёт первое изображение Выборга на линолеуме «Парусник в гавани Выборга» (1914).

Научные изыскания велись с 2012 г. как в научных учреждениях России, так и зарубежных стран: Финляндии, Швеции, Норвегии. Автором была осуществлена качественная фотофиксация трёхсот малоизвестных или впервые экспонировавшихся работ (с. 8). Достоинством исследовательской работы Мартыновой является то, что она предложила ввести в научный оборот новый термин «ностальгический пейзаж»... (с. 10). Анастасия Геннадьевна – молодой учёный и заслуживает уважения, что она осуществила атрибуцию ряда Выборгских живописных и графических работ (в том числе выдающихся художников), сбор и систематизацию сведений о 250 художниках Выборга, является автором уникальных монографий «Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века» (2017) и «Выборг, парк Монрепо и окрестности в творчестве художников XVI–XIX вв.» (2018), предваряющих

рецензируемую нами рукопись книги. Кроме того, А.Г. Мартынова в 2020 г. стала автором единственной монографии на русском языке о выдающемся финском художнике-символисте Хуго Герхарде Симберге (1873–1917), фундаментальной книги о выдающемся графике и живописце. Среди заслуг автора и научные изыскания о Рерихах в Выборге (2012–2019 гг.), и памятная доска (Выборг, Тургенева, д. 8), посвященная пребыванию выдающегося художника Н.К. Рериха с семьёй в Выборге (1918–1919). А центральным экспонатом выставки «Помни о Севере...» (апрель – июль 2018 г., Выборгский замок), которая была инициирована компанией Норникель в рамках проекта «Освоение Севера: тысяча лет успеха», была работа Н.К. Рериха «Выборгская крепость», обнаруженная А. Мартыновой в фондовой коллекции ГМИИ (Москва) и введенная ею в научный оборот в 2016 г. Искусствоведом была установлена предварительная датировка полотна (ок. 1918–1919 гг.). Анастасия Геннадьевна стала инициатором и названия улиц Выборга во вновь формирующемся районе «Петербургский» (на въезде в город) в честь выдающихся художников (в частности, ул. Рериха, ул. Шишкина, ул. Бенуа). Помимо научной деятельности, Мартынова популяризирует в социальных сетях выборгские культуру и искусство и является основателем блога. Наконец, исследователь оказала помощь в разработке эксклюзивного меню, пользующегося ныне популярностью у гостей заведения исторического выборгского ресторана «Эспия». Безусловно, это далеко не весь список заслуг А.Г. Мартыновой, мы отметили только некоторые (с. 11). Исследовательский титанический авторский труд Мартыновой восполнил те лакуны, которые стали очевидными в сфере исследования выборгского искусства, культуры и истории.

кандидат исторических наук
П.В. Крылов

Монография историка искусства, искусствоведа Анастасии Геннадьевны Мартыновой является первой книгой по данной тематике. Она была написана по результатам восьмилетних научных исследований. Исследователь установила, что известные мастера – Х. Симберг, А. Эдельфельт, А.Н. Бенуа, В.Е. Маковский, И.И. Шишкин, Б.М. Кустодиев, Н.К. Рерих – обращались в своём творчестве к «выборгской тематике». Так, Б.М. Кустодиев написал восемь пейзажей в Конккала близ Выборга. А. Мартынова уточнила атрибуцию выборгских работ художника и данных касательно его пребывания в Выборге. В 2016 г. А.Г. Мартыновой был введён в научный оборот пейзаж Н.К. Рериха «Выборгская крепость» из фондов ГМИИ им. А.С. Пушкина, установлена его предварительная датировка. Мартыновой возвращена из забвения и графическая зарисовка Рериха с изображением Ильинского храма. В 2018 г. А. Мартыновой была выявлена выборгская работа «Вайне-Майне» (1911) из раннего творчества известного художника и видного представителя, теоретика русского художественного авангарда А.К. Богомазова. Автор внесла ясность в атрибуцию выборгских работ А.Н. Бенуа. Также ею было установлено, что финский художник русского происхождения Николай Белый и российский Александр Белый – однофамильцы. Выборгские работы принадлежат кисти финского художника Николая Белого. В отношении творчества известного финского художника Бруно Туукканена А. Мартынова установи-

ла, что в частной коллекции сохранилась его литография 1946 г. по мотивам фрески с панорамой Выборга. Ещё одна литография хранится в фондах Художественного музея Южной Карелии г. Лаппеенранта. О том, что это два разных листа, можно понять по карандашным пометам в левом нижнем углу, а также по подписям в правом нижнем углу листа (с. 277). Автор уточнила и ряд обстоятельств, связанных с творчеством известного художника-гравера М.В. Маторина. В монографии рассматриваются работы финских художников первой половины XX в., таких как Виктор Светихин, который тщательно, с топографической точностью запечатлел каждый уголок Выборга, что ценно для работ по реставрации Выборга.

Книга имеет важное культурологическое значение для сохранения архитектурного, живописного и графического наследия Выборга. На работах художников мы можем увидеть, как в деталях выглядел Выборг первой половины XX в. Комплексное рассмотрение художественного образа Выборга даёт возможность впервые наиболее полно и всесторонне раскрыть своеобразие выборгских живописных и графических художественных произведений, созданных на фундаменте наследия Золотого века финского искусства. Обращает на себя внимание и яркая обложка книги – редкая картина с импрессионистскими чертами Николая Белого «Выборгская гавань» (1925) из частной коллекции.

кандидат искусствоведения
М.В. Басова

Сведения об авторах:

Крылов П.В. – кандидат исторических наук, научный сотрудник отдела всеобщей истории Санкт-Петербургского института истории РАН (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: pavel_kryloff@mail.ru

Басова М.В. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГМЗ «Царское Село» (Санкт-Петербург – Пушкин, Россия). E-mail: mbasova@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Krylov P.V. – PhD in History, research fellow at the Department of General History at the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: pavel_kryloff@mail.ru

Basova M.V. – PhD in Art History, Senior Researcher at the Tsarskoye Selo State Museum-Reserve (St. Petersburg – Pushkin, Russian Federation). E-mail: mbasova@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.09.2020;

одобрена после рецензирования 07.10.2021; принята к публикации 27.10.2025.

The article was submitted 19.09.2020;

approved after reviewing 07.10.2021; accepted for publication 27.10.2025.

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2025. № 60

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 25.12.2025 г. Дата выхода в свет 28.01.2026 г.
Формат 70x100^{1/16}. Печ. л. 18,13; усл. печ. л. 23,56; уч.-изд. л. 24,87.

Тираж 50 экз. Заказ № 6629. 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