

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2016

№ 3(23)

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-44127 от 04 марта 2011 г.

Журнал входит в "Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук",
Высшей аттестационной комиссии



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

П.Л. Волк, д-р культурологии, начальник департамента по культуре и туризму Томской области;

Д.В. Галкин, д-р филос. наук, доцент каф. теории и истории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета;

О.Л. Лаврик, д-р пед. наук, проф., зам. директора Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН (Новосибирск);

А.А. Сундиева, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. музеологии факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва);

доктор **Марац Ласло**, доцент кафедры европейских исследований, гуманитарный факультет, университет Амстердама

А.Н. Багашев, д-р ист. наук, директор Института проблем освоения Севера СО РАН (Тюмень);

Т.К. Щеглова, д-р ист. наук, профессор, зав. каф. отечественной истории исторического факультета Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

DITORIAL COUNCIL

P.L. Volk (Tomsk, Russia);

D.V. Galkin (Tomsk, Russia);

A.A. Sundieva (Moscow, Russia);

O.L. Lavrik (Novosibirsk, Russia);

Maracz Laszlo (Amsterdam, the Netherlands)

A.N. Bagashev (Tyumen, Russia)

T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia)

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

Э.И. Черняк, главный редактор, д-р ист. наук, проф., зав. каф. музеологии, культурного и природного наследия, директор Института искусств и культуры;

К.А. Кузоро, отв. секретарь, канд. ист. наук, доцент каф. библиотечно-информационной деятельности;

В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент каф. теории и истории культуры;

Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, зав. каф. инструментального исполнительства; **Н.А. Долгих**, канд. пед. наук, доцент, зав. каф. дизайна;

О.А. Жеравина, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. библиотечно-информационной деятельности; **Л.А. Коробейникова**,

д-р филос. наук, проф., зав. каф. теории и истории культуры; **Т.С. Коробейникова**, зав. каф. изобразительного искусства;

И.Е. Максимова, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. этики, эстетики и культурологии;

В.В. Сотников, проф., зав. каф. хорового дирижирования

EDITORIAL BOARD

E.I. Chernyak (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief;

K.A. Kuzoro (Tomsk, Russia) – Executive Editor;

V.E. Budenkova (Tomsk, Russia);

L.V. Bulgakova (Tomsk, Russia);

N.A. Dolgikh (Tomsk, Russia);

O.A. Zheravina (Tomsk, Russia);

L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);

T.S. Korobeynikova (Tomsk, Russia);

I.E. Maksimova (Tomsk, Russia);

V.V. Sotnikov (Tomsk, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Бабич В.Н., Витюк Е.Ю. К вопросу формирования системного подхода при ведении исследований в архитектуре в рамках постнеклассической парадигмы.....	5
Бойко О.А. Архетип «тени» в искусстве XX в.....	15
Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Музыкально-просветительская деятельность профессора Н.А. Александрова (1858–1936) в Томске.....	24
Дюкин С.Г., Самойлова И.В. К вопросу о формировании образа обобщенного Другого в виртуальном тексте.....	33
Забулионите А.К.И., Виноградова Е.В. Мираклъ как содержательная форма средневекового театра.....	40
Лазутина Т.В., Мельников П.Р. Специфика мировоззрения кельтов: символизм как принцип миропонимания.....	55
Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «Лебединое озеро», или Почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения.....	64
Морозов Е.М. Роль Русской православной церкви в социокультурном преобразовании Российской Федерации.....	73
Морозова А.В. Отечественные исследователи второй половины XIX в. об испанской живописи XVI–XVII вв.....	89
Пронькина А.В. Косметические практики украшения лица в условиях современной массовой культуры: конкретизация понятийного аппарата исследования.....	100

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Архипова М.В. О ритмической природе музыкального жеста: к постановке проблемы	106
Глазкова Е.А. Инфотейнмент в экранных искусствах: захватывающая реальность или антропологический эксперимент?.....	114
Катухина А.В. Наблюдения закономерностей композиционной работы художника с верхним регистром.....	122
Овчинникова Р.Ю. Соотношение визуального и коммуникационного в графическом дизайне.....	140
Понькина А.М. Методологические принципы Дэвида Лейбмана и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне	150
Чепеленко К.О. Слово композитора как авторский жест.....	157
Шарабарин М.И. Новаторские проявления метроритмического начала в музыке для смешанных ансамблей русских народных инструментов (период 1960–2010-х гг.).....	166

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Дыртык-оол М.О. Фотоисточники по истории пионерского движения в Туве 1920–1940-х гг.....	172
Морозова Е.В. Музейная политика как научное понятие в музеологии	180
Пронина С.А., Кимеева Т.И. Методика фондовой деятельности в этнографических музеях под открытым небом.....	187
Тихонов В.В. К вопросу актуальности дальнейшего развития скансенологического направления в музеологии.....	198

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Артемяева Е.Б. Библиотеки научных обществ Сибири и Дальнего Востока в XIX в. и их роль в становлении книжной культуры	204
Жеравина О.А. Образ маэстро Салинаса в серии портретов выдающихся испанцев (из книжного собрания Строгановых Научной библиотеки Томского государственного университета)	212
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	220

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Babich V.N. Vityuk E.Y. The question the formation of a systematic approach at conducting research in architecture in the framework of the paradigm postnonclassical.....	5
Boyko O.A. Archetype of «shadow» in the art of XX century.....	15
Vavilov S.P. Tkalenko Ya.V. The Musical-enlightenment activity of professor N.A. Aleksandrov (1858–1936) in Tomsk.....	24
Dyukin S.G., Samoilova I.V. About creation the image of generalized Other in the virtual text.....	33
Zabulionite A.K.I., Vinogradova E.V. Miracle as a meaningful form of medieval theater.....	40
Lazutina T.V., Melnikov P.R. Specificity of the celtic world: the symbolism as a principle of understanding the world.....	55
Malikov E.V. Hermeneutic approach to the 'Swan Lake' ballet, or why Siegfried must die within the mythopoetic landscape of this work.....	64
Morozov E.M. Russian Orthodox Church role in sociocultural transformation of Russian Federation.....	73
Morozova A.V. Russian Scientists in History of Art during the second part of the XIX-th century about the Spanish Painting of the XVI–XVII-th centuries	89
Pronkina A.V. Cosmetic practice of decorating the face in the conditions of modern mass culture: the concretization of the conceptual apparatus of research.....	100

ART HISTORY

Arkhipova M.V. About nature music rhythmic gestures. The problem.....	106
Glazkova E.A. Infotainment in screen arts: entertaining reality or an anthropological experiment?.....	114
Katukhina A.V. Observations laws compositional work of the artist with the upper register.....	122
Ovchinnikova R.Yu. Ratio of the visual and communication elements in graphic design	140
Ponkina A.M. Methodological principles of David Leybman and their role in the evolution of playing the saxophone	150
Chepelenko K.O. The composer's word as author's gesture.....	157
Sharabarin M.I. Innovative early manifestations meter and rhythm origin the music for mixed ensembles Russian folk instruments (period 1960–2010)	166

CULTURAL HERITAGE

Dyrtykool M.O. Pioneers as a sociocultural phenomenon in the Tuvan society (from the funds of the National museum of the Republic of Tuva).....	172
Morozova E.V. Semantic matter of “museum policy” as scientific notion	180
Pronina S.A., Kimeeva T. I. Methods of stock activity in the ethnographic open-air museums	187
Tikhonov V.V. To the question of the development of the skansenological way in museology	198

THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES

Artemyeva E.B. Libraries of scientific societies of Siberia and the Far East in the XIX century and their role in book culture development	204
Zheravina O.A. Mage of maestro Salinas in a series of portraits of outstanding spaniards (from Stroganov's book collection of scientific library of tomsk state univerity)	212

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS	220
---	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 72.01

DOI: 10.17223/22220836/23/1

В.Н. Бабич, Е.Ю. Витюк

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМНОГО ПОДХОДА ПРИ ВЕДЕНИИ ИССЛЕДОВАНИЙ В АРХИТЕКТУРЕ В РАМКАХ ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

В статье представлены результаты исследования вопроса формирования системного подхода в области архитектурной и градостроительной теории, повлиявшего в дальнейшем на становление синергетической парадигмы. Проведен ретроспективный анализ предпосылок возникновения данного подхода; дан краткий обзор литературы, сделан вывод о состоянии разработанности методологии системного подхода в архитектуре.

Ключевые слова: *системный подход, архитектурная теория, синергетическая парадигма, метод.*

На рубеже XX–XXI вв. в научном познании открылось мощное стремление к междисциплинарному подходу при проведении исследований в самых различных областях как гуманитарных, так и естественных наук. Архитектура не стала исключением: последние два десятилетия изобилуют научно-исследовательскими работами, в рамках которых изучение и создание архитектурных объектов, а также формирование новых архитектурных знаний сопряжено с методологиями, методами и терминами, заимствованными из области культуурологии, социологии, экологии, математики, физики и т.д. Наряду с потребительским отношением к инструментарию других наук встречается и трансдисциплинарный перенос методов и моделей в архитектуру, особенностью которого является расширение мировоззрения за счет обобщения узкоспециализированных подходов отдельных наук. Одним из средств такого обобщения научных взглядов стала синергетика, начало применения которой ярко проявилось в области физики благодаря Г. Хакену, а затем стало ясно, что «...синергетика, ее идеи, понятия и методы, применимы и к гораздо более сложным биологическим системам, в частности к человеку как биологической особи и как члену сообщества» [1]. Научные исследования в области архитектуры, а также связанные с градостроительством и городом также стали проводиться с позиции синергетики, поскольку было доказано, что и архитектуру, и город можно трактовать как динамические системы, открытые и неустойчивые [2, 3]. При этом возникает необходимость в однозначном понимании термина «система в архитектуре» в данном контексте, так как существует множество его трактовок, а также научное обоснование необходимости применения системного подхода в таких исследованиях, поскольку не каждый объект изучения в нем нуждается.

Стоит отметить, что системный подход (сложившийся как полноценный научный метод во второй половине XX в.) целесообразно применять при изучении и конструировании сложных динамических образований – целостностей, которые по ряду признаков могут быть отнесены к системам. В основе большинства исследований находится традиционное представление о системе (общая теория систем), предложенное Людвигом фон Берталанфи как продолжение идеи А.А. Богданова (тектология), однако в постнеклассической науке целесообразно обратиться к более поздним определениям, например, В.М. Глушкова или И.Р. Пригожина, ввиду того, что теория Берталанфи не позволяет работать со сложными системами. Благодаря работам Г. Хакена, И. Пригожина и др. к 80-м гг. прошлого столетия на основе идеи системности сформировалась концепция синергетики.

С позиций авторов статьи, система понимается как комплекс взаимодействующих элементов. Следовательно, поведение целого (архитектурного сооружения/ансамбля, городской среды) определяется взаимодействием его частей. Всякая система как комплекс представляет собой элемент системы более высокого порядка, т.е. элементы любой системы выступают элементами подсистемы. Эти требования к системе ориентируют системный подход не только на анализ единства элементов, но и на рассмотрение встраиваемости/включенности системы во внешнюю среду при ее взаимодействии с ней. Под целостной системой понимается система, в которой внутренние связи частей между собой являются доминирующими по отношению к внешнему воздействию на них. Иначе говоря, далеко не каждый набор предметов, объединенных какими-либо признаками или свойствами, можно считать системой. Обязательным условием организации системы является возникновение связей между этими предметами, причем таких, благодаря которым это множество приобретает новые качества, новые свойства, становится единым целым.

С позиции математики систему можно трактовать следующим образом.

Пусть m – некоторое множество предметов; P – некоторое свойство; R – некоторое отношение. Если предметы из m находятся в некотором отношении R , то это еще не является условием образования системы из m . Предметы из m образуют систему, по представлению авторов, лишь в том случае, если эти предметы при возникновении отношения R станут обладать некоторым свойством P [4].

Проиллюстрировать данный подход в архитектуре можно на примере понятий «архитектурный ансамбль» и «архитектурный комплекс». Оба термина означают некоторые городские «подсистемы», возникшие посредством строительства архитектурных объектов. Обратимся к значению термина «архитектурный ансамбль». Архитектурный ансамбль — это здания и сооружения, а также прилегающая к ним территория, природные элементы, которые имеют внутренние взаимосвязи, благодаря чему представляют единый функциональный объект, единый художественный образ. «Архитектурный комплекс» часто трактуют как синоним «архитектурного ансамбля», но комплекс – это набор объектов, не подразумевающий возникновения неразрывных внутренних связей (т.е. более низкий уровень организации системы по сравнению с ансамблем), однако его трактовка укладывается в теорию Берталанфи, что позволяет его также считать системой.

Существуют два принципиально разных подхода к определению системы: конструктивный и дескриптивный. Дескриптивный подход основан на идее о том, что весь Мир есть система и все в нем тоже системы, но лишь в определенном отношении. Любая система принципиально познаваема, внутри системы существует неслучайная связь между ее составляющими, между структурой и функциями, которые она выполняет. Это основа системного анализа. Конструктивный подход носит совсем иной характер. Здесь на основе некоторой заданной функции создается необходимая конструкция (функциональный подход), т.е. на базе какой-либо цели из среды выделяется конечный набор элементов, способный реализовать ту самую функцию.

Ю.П. Сурмин в своей работе «Теория систем и системный анализ» выделяет следующие свойства систем [4]:

- ограниченность – наличие каких-либо границ, позволяющих выделить систему из окружающей среды;
- структурность – наличие особых свойств структуры системы, которые обеспечивают ее целостность на фоне изменений во внутренней и внешней средах;
- взаимодействие со средой – это условие определения проблемной ситуации для системы: приспособиться к среде или приспособить среду, т.е. система формирует свои свойства в зависимости от состояния окружающей среды в процессе взаимодействия;
- иерархичность – особая соподчиненность элементов системы;
- множественность описаний – для всестороннего изучения сложной системы требуется несколько различных описаний ее сути, свойств и др.;
- целостность – свойство целого принципиально не сводится к сумме свойств составляющих его элементов; это не сложение отдельных частей, а возникновение мультипликативных связей, способных вывести систему на следующий уровень развития.

Весьма ценным является свойство системного подхода объяснять нестационарные процессы, переходные состояния между порядком и хаосом, когда могут возникать новые системы, а предыдущие – либо разрушаются, либо переходят на новый уровень развития.

Теория систем и системный подход проникли во все сферы научного познания: социологию, космологию, физику, биологию и т.д. Обретя невероятную популярность во второй половине XX в. (благодаря научно-технической революции), системность стала всеобщим принципом деятельности специалистов различных отраслей.

В области архитектуры и градостроительства развитие этой идеи берет начало в глубокой древности и применяется в наши дни. Большой вклад в понимание природы систем и их применения при разработке архитектурных пространств внесли такие известные деятели, как Платон (428–348 гг. до н.э.; Государство); К.Н. Леду (1736–1806 гг.; город Шо); Ш. Фурье (1772–1837 гг.; Учение о переустройстве мира), Р. Оуэн (1771–1858 гг.; Новая гармония); К. Курокава (Метаболический город) и др. (рис. 1). В их работах сочетаются организация общества с организацией здания и организацией территории. Развитие принципа системного подхода можно увидеть в работах Р. Пьяно, Ч. Дженкса, Ц. Хеккера, Н. Фостера и др. (рис. 2).

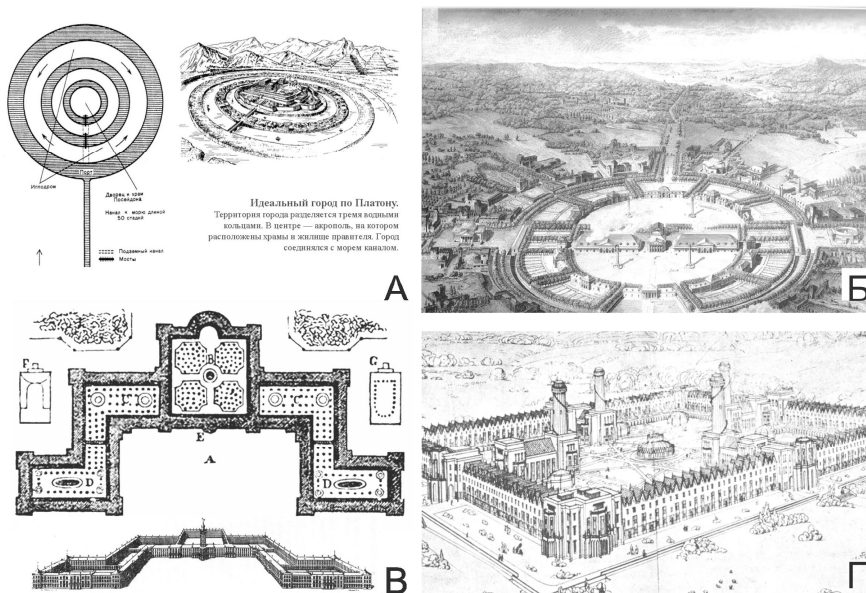
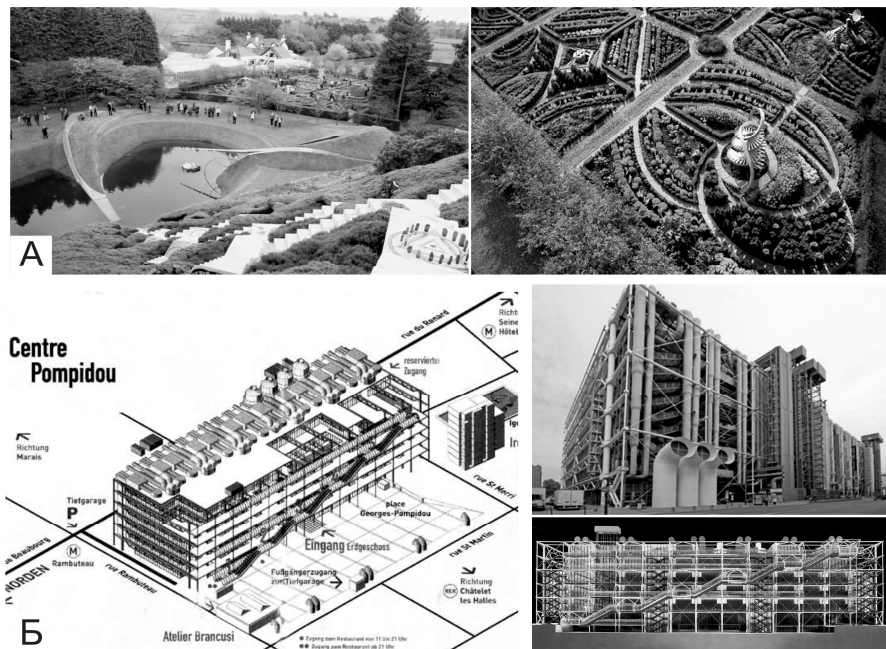


Рис. 1. А – идеальный город Платона [5]; Б – идеальный город Шо, К.Н. Леду, 1804 г. [6]; В – идеальный город-коммуна «Фаланстер» Шарля Фурье, 1820 г. [7]; Г – Новый город Роберта Оуэна, 1840 г. [8]



В современных проектах стало встречаться отношение к архитектуре как к «адаптивной системе», способной к трансформациям в соответствии с изменениями во внешней среде (рис. 3).

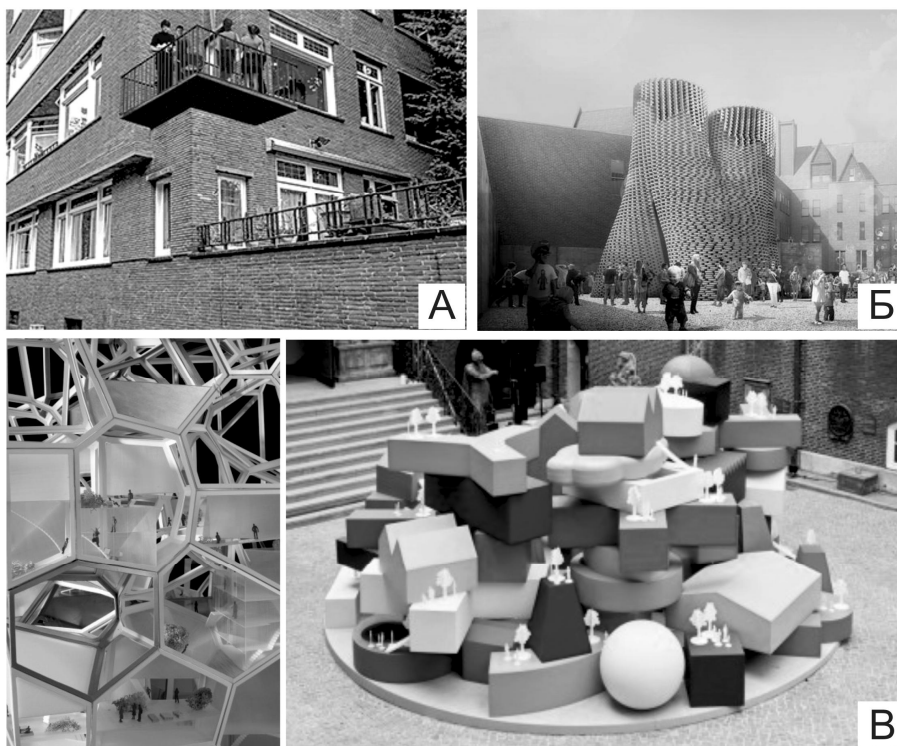


Рис. 3. А – исследование потенциала угла жилого дома для преобразования, Adaptive City Graduation Studio, 2013–2014 гг. (фото: <http://thewhyfactory.com/education/adaptive-city-graduation-studio/>); Б – башня Ну-Фи, архитектурное бюро «The Living», 2014 г. (фото: The Living/Dezeen.com); В – вертикальная деревня, The Why Factory&MVRDV, 2009–2013 гг. (фото: <http://thewhyfactory.com/project/vertical-village/>)

В области научных исследований, связанных с проектной деятельностью, архитектурой, искусствами, также заметно стремление к системному подходу.

В 1978 г. Я. Дитрих издает книгу «Проектирование и конструирование: системный подход» (переведена на русский язык в 1981 г.), в которой излагает основы «науки технического творчества» и определяет объектом проектирования систему – логическую основу конструкции и действий технических средств [9. С. 28]. Он дает описание технических систем, информационной системы, их свойств и способов объединения с другими системами; для наглядности применяет построение блок-схем процессов и метод графов; описывает весь комплекс действий от замысла до получения готового изделия, включая прогнозирование и инвестирование (рис. 4). Однако данная работа адресована инженерам, но не архитекторам.

В методических рекомендациях по проектированию архитектурных объектов различной функциональной направленности можно встретить применение системного подхода как источника системного представления о будущем объекте, а также применение системного анализа как одного из методов

системного подхода, например «Методические рекомендации по проектированию комплексов общественных центров», раздел 2.0 [10].

В работе С.В. Норенкова «Архитектоника и синархия» произведен системный анализ архитектурных искусств, а также предложена модель общей методологии социально-градостроительного проектирования с использованием системного подхода [11. С. 225].

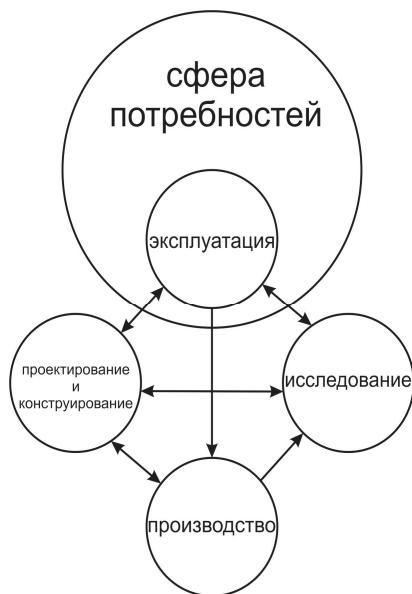


Рис. 4. Модель отношений связи в комплексной системе по Я. Дитриху [9. С. 149]

В работе М.В. Дуцева искусство рассматривается как система, а архитектура – элемент данной системы (рис. 5) [12].

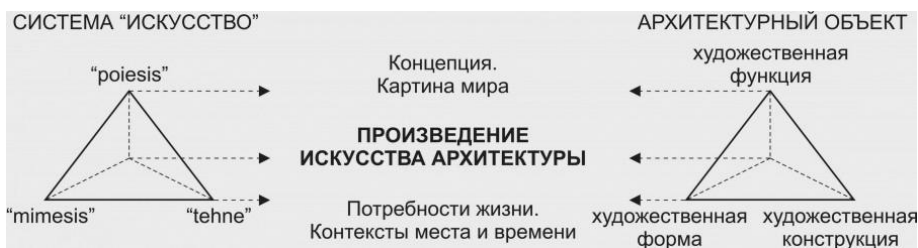


Рис. 5. Архитектурный объект в системе Искусства [12]

П.А. Солобай исследует вопрос создания материальной базы современных высших учебных заведений и приходит к выводу о необходимости формирования нового понимания структуры учебно-научной зоны вуза как развивающейся системы, т.е. обращает внимание на конструктивный подход при разработке планировки объекта [13. С. 126].

В целом анализ литературных источников показывает отсутствие теории системного подхода в архитектуре и градостроительстве на фоне применения данного принципа в архитектурной и градостроительной практике. Точнее,

здесь можно столкнуться со смещением акцента: прежнее отношение к Миру как к Целому, как к системе постепенно трансформировалось в идею системного подхода к его изучению, но в теории архитектуры это «смещение» еще не нашло должного отражения в виде методологии. Архитектура, Город, ансамбль, здание, улично-дорожная сеть и т.д. воспринимаются как системы, но не изучаются как сложные динамические системы, взаимодействующие с окружающей средой, открытые, способные к самосохранению и самоконтролю. Системный подход в архитектуре уже прошел стадию возникновения идеи в практической деятельности людей и вышел на уровень формирования философии, т.е. осмысливания данного явления, формирования его основных понятий.

В чем состоит специфика деятельности архитектора? Он должен создавать системы пространств и объектов в зависимости от поставленной цели (например, техническое задание). Тогда система в творческой деятельности архитектора характеризуется конструктивным подходом, но образы для своих произведений он зачастую черпает из Природы (окружающего Мира), который мыслит как систему, а это уже путь отражения дескриптивного подхода в архитектурных формах.

Тем не менее понятие «система» в архитектуре второй половины XX в. – начала XXI в. трактуется как некоторое множество элементов, выбранных в соответствии с поставленной целью и образующих единое целое, способное реализовать требуемые функции за счет возникновения нового свойства (новых свойств). При этом цель создания объекта формулируется из возникшей проблемной ситуации (потребности), которую невозможно разрешить за счет имеющихся средств. Тогда система становится решением данной проблемы (рис. 6).

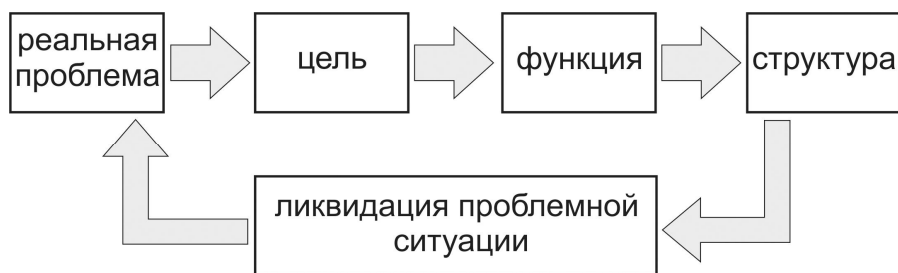


Рис. 6. Конструирование системы

Следует уделить пристальное внимание системообразующим факторам, поскольку с одной стороны, это объективные факторы, так как представляют собой проявление активности материальной среды в аспекте реализации ее способности формировать системы. С другой стороны, в их выборе содержится большой процент субъективности, поскольку поиск системообразующих факторов отражает способность архитектора видеть мир в системном измерении. Выявление и отбор системообразующих факторов являются важной проблемой во всех научных направлениях, в том

числе и в архитектуре, поскольку, найдя фактор, исследователь находит систему.

Вести данный поиск можно двумя путями: естественно-научным и эмпирическим. В первом случае исследуются особенности, специфика, мировоззренческие установки, характер системообразующих факторов в конкретной аналитической системе. Архитекторы, например, выделяют различные типы связей в объекте: социальные, функциональные, визуальные, технологические и др. Затем разработанный метод апробируют при исследовании реальных объектов. Во втором случае поиск характеризуется попытками выявить за спецификой, уникальностью, единичностью конкретных системообразующих факторов закономерность, присущую всем системам без исключения, но проявляющуюся по-разному в разноуровневых системах. Согласно функциональной теории систем системообразующим фактором признается доминирующая мотивация или цель, благодаря которой элементы системы объединяются и функционируют ради ее достижения. Возникновение новых целей укрепляет систему, неопределенность же приводит к обратному эффекту и даже может вызвать разрушение системы. Иначе говоря, утрата будущего есть первейшее условие для аннигиляции системы.

Таким образом, системный подход в архитектуре на данной стадии представляет собой гипотезу, нуждающуюся в подтверждении и развитии до стройной теории с четко обозначенной методикой применения как в рамках разработки объектов городской среды, так и в области их изучения. К настоящему моменту уже сформировалось отношение к архитектуре и городу как к открытым динамическим системам с подвижными структурами, что позволило говорить о таком явлении, как «адаптивная архитектура», применять методы синергетики и фрактального построения форм. Это же представление дало толчок к развитию идей экологического подхода в архитектуре через различные направления: «зеленое здание», арбоархитектура, виджет-архитектура и др., внутри которых развивается идея архитектуры как подсистемы Природы.

Литература

1. *Синергетике 30 лет.* Интервью с профессором Г. Хакеном. Проведено Е.Н. Князевой // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 53–61.
2. Бабич В.Н. Методология системного анализа в архитектуре / В.Н. Бабич, А.Г. Кремлев, Л.П. Холодова [Электронный ресурс] // Архитектон : изв. вузов. 2011. № 2 (34). URL: http://archvuz.ru/2011_2/3 (дата обращения: 20.04.2016).
3. Витюк Е.Ю. Синергетический подход к изучению города // Приволжский научный журнал. 2009. № 1. С. 116–120.
4. Сурмин Ю.П. Теория систем и системный анализ : учеб. пособие. Киев : МАУП, 2003. 368 с.
5. Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: Рабовладельческий и феодальный периоды. М. : Стройиздат, 1984. 385 с.
6. Клод-Николя Леду. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству / сост. А.А. Барабанов. Екатеринбург : Канон-Архитектон, 2003. Т. 1. 595 с.
7. Саваренская Т.Ф. Западноевропейское градостроительство XVII–XIX вв. М. : Стройиздат, 1987. 201 с.
8. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, DC. In Richard Ketchum, ed., The American Heritage Book of The Pioneer Spirit, 1959, p. 252. Descripti. URL: <http://historyproject.ucdavis.edu/imageapp.php?Major=UT&Minor=A> (дата обращения: 20.04.2016).

9. *Дитрих Я.* Проектирование и конструирование: системный подход / пер. с польск. В. Бродянский. М. : Мир, 1981. 456 с.

10. *Методические* рекомендации по проектированию комплексов общественных центров. М. : Госкомархитектура, 1991. 160 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gosthelp.ru/text/Metodicheskie rekomendacii357.html> (дата обращения: 20.04.2016).

11. *Норенков С.В.* Архитектоника и синархия : концептуальное проектирование и моделирование: монография. Н. Новгород : ННГАСУ, 2005. Ч. 1. 268 с.

12. *Дущев М.В.* Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре // Вестн. МГСУ. 2013. № 2. С. 22–28.

13. *Солобай П.А.* Системный подход в проектировании вузовских комплексов // Вестн. ХДАДМ. 2006. № 12. С. 124–131.

Babich Vladimir N., Vityuk Ekaterina Y., Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: v.n.babich@mail.ru, help_nir@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 5–14.

DOI: 10.17223/22220836/23/1

THE QUESTION THE FORMATION OF A SYSTEMATIC APPROACH AT CONDUCTING RESEARCH IN THE FRAMEWORK OF THE PARADIGM POSTNONCLASSICAL

Key words: systemic approach, architectural theory, synergetic paradigm, method.

At the turn of XX–XXI centuries. in scientific knowledge revealed a strong desire for an interdisciplinary approach in research in various areas of the humanities and natural sciences.

Along with the consumer attitude to tools other sciences meets and transdisciplinary transfer methods and models in architecture, a feature of which is the expansion of world by generalizing specialized approaches of the individual sciences.

It should be noted that a systematic approach is useful for a study and design of complex dynamic structures – integrity, which a number of features can be attributed to the system. Very valuable is the property of a systems approach to explain the non-stationary processes, the transitional state between order and chaos, when the new system may occur, and the previous - either destroyed or transferred to a new level. Systems theory and systemic approach penetrated into all areas of scientific knowledge: sociology, cosmology, physics, biology, etc. Having gained incredible popularity during the second half of the twentieth century, it has become a universal principle of systematic activities of specialists in various industries.

The term "system" in the architecture XX–XXI centuries. It is treated as a set of elements, selected in accordance with the intended purpose and forming a single unit that can implement the functions required by the emergence of new properties (new property). The goal of creating an object is formulated from a problematic situation has arisen (needs), which cannot be resolved by the available funds. Then the system becomes a solution to this problem.

It is necessary to pay close attention to the backbone factors, because on the one hand - this is the objective factors, as They are a manifestation of the activity of the material medium in the aspect of the implementation of its ability to form a system. On the other side they contains a large percentage choosing subjectivity, since Search systemic factors reflects the ability of the architect to see the world in the system measurement. Identification and selection system factors is an important issue in all scientific fields, including architecture, since finding a factor, the researcher finds the system.

Thus, a systematic approach in architecture at this stage is a hypothesis that needs to be confirmed and to develop a coherent theory with a clearly defined procedure as an application in the development of urban environment, as well as in the field of their study. To date, it has already formed attitude to architecture and the city as an open dynamic systems with mobile structures, which allowed to talk about the phenomenon of "adaptive architecture", to apply the methods of fractal construction of synergy and forms. This same idea has given impetus to the development of ideas of ecological approach to architecture through a variety of areas: "Green building" arboarchitecture, widget-architecture and etc., within which develops the idea of architecture as a subsystem of Nature.

References

1. Haken, H. (2000) Sinergetike 30 let: Interv'yu s professorom G. Khakenom [30 years of synergetics: Interview with Prof. H. Haken]. *Voprosy filosofii*. 3. pp. 53–61.

2. Babich, V.N., Kremlev, A.G. & Kholodova L.P. (2011) Metodologiya sistemnogo analiza v arkhitekture [The methodology of the system analysis in architecture]. *Arkhiton: izv. Vuzov – Architecton: Proc. of Higher Education*. 2(34). [Online] Available from: http://archvuz.ru/2011_2/3. (Accessed: 20th April 2016).
3. Vityuk, E.Yu. (2009) The synergetic approach to city studying. *Privolzhskiy nauchnyy zhurnal – Privolzhsky Scientific Journal*. 1. pp. 116–120. (In Russian).
4. Surmin, Yu.P. (2003) *Teoriya sistem i sistemnyy analiz* [Systems theory and systems analysis]. Kiev: MAUP.
5. Savarenskaya, T.F. (1984) *Istoriya gradostroitel'nogo iskusstva: Rabovladel'cheskiy i feodal'nyy periody* [The history of urban art: The slave and feudal periods]. Moscow: Stroyizdat.
6. Ledoux, C-N. (2003) *Arkhitectura, rassmotrennaya v otnoshenii k iskusstvu, npravam i zakonodatel'stvu* [Architecture in relation to art, morals and legislation]. Translated from French by O. Machneva. Vol. 1. Ekaterinburg: Kanon-Arkhiton.
7. Savarenskaya, T.F. (1987) *Zapadnoevropeyskoe gradostroitel'stvo XVII–XIX vv.* [Western European Urbanism of the 17th – 19th centuries]. Moscow: Stroyizdat.
8. Ketchum, R. (ed.) (1959) *The American Heritage Book of The Pioneer Spirit*. [Online] Available from: <http://historyproject.ucdavis.edu/imageapp.php?Major=UT&Minor=A>. (Accessed: 20th April 2016).
9. Dietrich, J. (1981) *Proektirovanie i konstruirovanie: sistemnyy podkhod* [Design and construction: A systems approach]. Translated from Polish by V. Brodyansky. Moscow: Mir.
10. GOSThelp.ru (1991) *Metodicheskie rekomendatsii po proektirovaniyu kompleksov obshchestvennykh tsentrov* [Guidelines for the design of community centers]. Moscow: Goskomarkhitektura. [Online] Available from: <http://www.gosthelp.ru/text/Metodicheskie rekomendatsii357.html>. (Accessed: 20th April 2016).
11. Norenkov, S.V. (2005) *Arkhitektonika i sinarkhiya: kontseptual'noe proektirovanie i modelirovanie* [Architectonics and Synarchy: Conceptual design and modeling]. Nizhny Novgorod: NNGASU.
12. Dutsev, M.V. (2013) Concept of “fields” as the basis for integration of art in contemporary architecture. *Vestnik MGSU – Proceedings of Moscow State University of Civil Engineering*. 2. pp. 22–28. (In Russian).
13. Solobay, P.A. (2006) *Sistemnyy podkhod v proektirovanii vuzovskikh kompleksov* [Systematic approach in designing university complexes]. *Vestnik KhDADM – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 12. pp. 124–131.

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/23/2

О.А. Бойко

АРХЕТИП «ТЕНИ» В ИСКУССТВЕ XX В.

В статье предложено использовать архетипический подход Карла Густава Юнга для анализа произведений искусства XX в. В целях исследования выбирается один из архетипов коллективного бессознательного – архетип «тени», проявления которого в искусстве XX в. автор показывает на примерах картин Эдварда Мунка, Казимира Малевича и Макса Эрнста. В процессе исследования проявлений архетипа «тени» в произведениях искусства XX в. осуществляется анализ общих тенденций культуры данного времени.

Ключевые слова: К.Г. Юнг, коллективное бессознательное, архетип «тени», Эдвард Мунк, Казимир Малевич, Макс Эрнст.

В культуре XX и начала XXI в. огромную роль играют бессознательные механизмы, которые ярко проявляются во многих сферах жизни общества. Высшим воплощением их действия стали те бедствия, с которыми столкнулся мир прошлого столетия, когда, казалось бы, в недрах цивилизованного общества с невиданным ранее масштабом распространились идеи нацизма, экстремизма и геноцида. С сожалением приходится признать, что ужасные отголоски этих явлений пробудились в душах современных народов. Проявляясь во всех сторонах человеческой жизни, бессознательные процессы особенно чётко просматриваются в искусстве, которое начиная с XX в. резко сменило вектор своего развития в сторону новых авангардистских форм. На наш взгляд, довольно продуктивным методом их понимания станет исследование с применением архетипического подхода, разработанного автором теории коллективного бессознательного, великим швейцарским мыслителем Карлом Густавом Юнгом.

Архетипы, по К.Г. Юнгу, представляют собой структурные элементы всечеловеческой психики – коллективного бессознательного. Роль архетипов в культуре сравнима с ролью инстинктов в жизни животных. Архетипы – исключительно человеческие психические формы, рождающиеся в конкретном человеке вместе с генетической информацией. При этом Юнг подчёркивает, что это именно структуры и формы психики, а не приобретаемое уже в течение жизненного опыта смысловое содержание. Архетип в символической форме привносит в психику конкретного человека образцы и мотивы психики всего человечества. Проявляясь в человеческой жизни в форме символов, архетипы несут скрытый для рационального понимания глубокий общечеловеческий смысл. Архетипы постоянны, они не исчезают, их невозможно подавить или вытеснить. Попытки такого подавления опасны психическими заболеваниями для того, кто их предпринимает: от конкретной личности до человечества в целом. В качестве ярких примеров архетипов можно назвать архетипы бога, героя, мудреца, вождя, добра и зла, волшебника, доброго по-

мощника, ребёнка, матери, демона, злодея, женского и мужского начала. Одним из наиболее интересных архетипов, по Юнгу, является архетип «тени».

Архетип «тени» воплощает неосознаваемые качества человеческой психики, проецируемые вовне. Как правило, это этически и эстетически неприемлемые («тёмные») стороны индивидуальной и коллективной души. Как и все архетипы, «тень» существует на коллективном уровне, неминуемо проявляясь в психике конкретных людей. На индивидуальном уровне «тень» включает негативные стороны личности, её бесконтрольные инстинкты. Она – та сторона личности, которую человек скрывает сам от себя, предпочитая не замечать её. Юнг называет «тень» «моральной проблемой, бросающей вызов личностному эго в целом» [1. С. 20]. Согласно мыслителю ни один человек не в состоянии осознать свою «тень», не приложив серьезных усилий морального характера, так как её осознание предполагает признание реального присутствия темных аспектов личности. Юнгианский автор Мария-Луиза фон Франц пишет: «При попытке увидеть свою Тень человек начинает замечать у себя (к своему стыду) те качества и импульсы, наличие которых он обычно отрицает, хотя и различает у других: эгоизм, леность ума и небрежность мысли, прожектерство, безответственность и трусость, чрезмерную страсть к деньгам и вещам – одним словом, все те грешки, о которых раньше он думал: “Ерунда, никто этого не заметит и вообще, кто не без греха”» [2. С. 165]. По мысли Юнга, при наличии интенции воли «тень» может быть до некоторой степени ассимилирована сознательной частью личности, но в ней присутствуют те или иные черты, демонстрирующие крайне упорное противодействие моральному контролю, и повлиять на них оказывается почти невозможно (см.: [1. С. 21]).

Человек, не замечающий своей «тени», будто надевает на себя некую завесу, не позволяющую ему видеть себя и мир реальными. Такой человек проецирует на мир собственную «тень», искажающую его мировоззрение. Так как человек не осознаёт наличие у себя «тени», он подавляет те её свойства, которые при определённых обстоятельствах могли бы играть конструктивную роль. В результате подавления эти свойства становятся негативными.

Сознание-«эго» находится с «тенью» в постоянном конфликте, который Юнг называет «битвой за освобождение» (см.: [2. С. 117]). Юнгианский автор Джозеф Л. Хендерсон считает, что в борьбе первобытного человека за обретение сознания этот конфликт выражался в противоборстве архетипического героя с космическими силами зла в облики драконов и других чудовищ. В развивающемся сознании индивида образ героя олицетворяет средство, с помощью которого нарождающееся «эго» преодолевает инерцию бессознательного разума и освобождает зрелого человека от регрессивного стремления вернуться к блаженному состоянию младенца (см.: [2. С. 117–118]).

Однако помимо негативных человеческих качеств К.Г. Юнг наделяет «тень» и некоторым позитивным моментом: к её сфере относится та часть человеческой личности, которая находится на стадии становления. Таким образом, автор относит к области «тени» огромный потенциал, заложенный в человеке. Следует отметить также, что «тень» представляет собой не просто противоположную сторону сознательного «эго», она тесно связана с ним. Подобно тому, как «эго» содержит неприятные и деструктивные установки,

так и «тень» имеет морально положительные качества – нормальные инстинкты и созидательные импульсы. М.-Л. фон Франц пишет: «Станет ли Тень нашим другом или врагом, зависит главным образом от нас самих. ...Тень вовсе не обязательно находится в оппозиции. На деле она в точности подобна любому человеку, ради сосуществования с которым приходится то в чем-то уступить, то в чем-то пойти наперекор, а то и что-то полюбить – в зависимости от ситуации. Тень становится враждебной, только когда ее игнорируют или недопонимают...» [2. С. 170–171].

На коллективном уровне архетип «тени» наиболее явно проявляется в религиозных образах. Особенно это касается мировых религий, в которых четко противопоставляется желаемое и должное. В результате человек начинает активно подавлять свои «теневые» качества и побуждения как греховные. При этом вытесняемые «цивилизованным обществом» аспекты архетипа «тени» находят свою достойную персонификацию в образах «нечистой силы». Воспитанный таким образом человек считает, что всё «настоящее», что в нём есть, – это светлые высокоморальные качества, происходящие от Бога, а всё зло и «низменные инстинкты» так или иначе связаны с искушением дьявола и достойны только искоренения. Так, энергия агрессии и либидо, которые, будь они приняты в себе человеком, могут играть конструктивную роль в его жизни, порой жестоко подавляются по религиозным и этическим причинам, вызывая лишь невротизацию и чувство вины.

Ещё одна важнейшая сфера, в которой явно прослеживается коллективный аспект «тени», это искусство. Будучи тесно связанным с религиозной и этической сферами, искусство воплощает в себе и нравственные интенции подавления «тени» и бессознательные аспекты потребности высвобождения энергии этого архетипа. На наш взгляд, наиболее полно архетип «тени» стал воплощаться и объективироваться в искусстве XX в. Именно архетип «тени» позволяет охарактеризовать то, что Х. Ортега-и-Гассет в своё время назвал дегуманизацией современного ему искусства. Будучи непосредственным отражением архетипических символов своей эпохи, искусство способно через отдельных творцов показать особенности душевного состояния целого народа, эпохи и культуры. Искусство XX в. действительно утратило человеческое лицо, обнаружив вырвавшиеся из глубин коллективной психики долгое время подавляемые за гармоничной маской «демонические» пугающие, непонятные и заволаживающие образы.

Прежде чем приступить к архетипическому анализу некоторых шедевров XX в., целесообразно также вспомнить юнговскую типологию произведений искусства. Эта типология в определённой степени позволяет понять, какое творение представляется возможным рассматривать как продукт коллективного бессознательного, а какое не требует такой интерпретации. Речь идёт о таких типах художественных произведений, как «психологический» и «визионерский». Первый тип предлагает аудитории тот материал, который является доступным для непосредственного осознания. Его произведения интерпретируются с точки зрения жизненного опыта автора и его окружения, его знаний, переживаний, представлений о некоторых событиях. Образы таких произведений связаны с обыденной жизнью людей и с тем, что называют повседневностью. Соответственно, для анализа таких произведений не требуется-

ся использование архетипического подхода. Напротив, «визионерский тип» творчества не имеет ничего общего с привычным и понятным сознанию. Это некий материал, который, как пишет Юнг, «наделён чуждой нам сущностью, потаённым естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли тёмных, – некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность» [З. С. 128–129]. Значимость этого переживания согласно Юнгу связана с мощным эмоциональным потрясением, которое испытывает творец. В таком случае нельзя сказать, что именно автор создаёт произведение. Скорее он является его транслятором, передавая аудитории некое содержание коллективного бессознательного.

Теперь будет логичным остановиться на некоторых конкретных проявлениях «тени» в мировом искусстве XX в., сосредоточившись на живописи, в которой, на наш взгляд, прослеживаются наиболее наглядные образы данного архетипа. Поскольку объём данной работы ограничен, остановимся на тех шедеврах мирового искусства, которые кажутся нам наиболее показательными в контексте данного размышления.

Одним из первых из этого перечня произведений, на наш взгляд, является картина норвежского художника-экспрессиониста Эдварда Мунка «Крик» (1893 г.), ставшая затем темой для серии работ художника конца XIX – начала XX в. Несмотря на то, что работа по многим описаниям создана в результате желания передать ужас, охвативший автора во время одной из прогулок при виде небывало яркого заката, т.е. эмоцию конкретного человека, полагаем, сила этой эмоции гораздо глубже. Это то самое проявление энергии коллективного бессознательного в художественных произведениях «визионерского типа», о котором писал К.Г. Юнг. Эмоция, которая не отпускала автора на протяжении почти двадцати лет, когда он писал серию работ, по-разному обыгрывающих «Крик», является бессознательным предчувствием ужаса перед назревающим прорывом архетипа «тени» в реальность XX в.

Детали картины позволяют чётко воспринять это. Так, на первом плане картины предстаёт существо, настолько охваченное ужасом, что в нём трудно видеть конкретные человеческие черты. Оно доведено до схематизации. Его положение выражает шаткость опоры под ногами, а охваченное ужасом лицо отсылает ко многим образам сразу. Неконкретность, собирательность образа подчёркивает его бессознательный характер. Так, давая характеристику этой фигуре, исследователи используют такие слова, как призрак, эмбрион, скелет и даже сперматозоид. Такие характеристики, воплощающие одновременно смерть и рождение новой жизни, сами по себе являются выражением архетипа смерти и возрождения испокон веков, духовно питающего западную культуру.

Вся природа на картине будто кричит, вторя человеческому страданию, которое, судя по яркости фона, приобретает небывалый размах. Мост над пропастью будто символизирует опасный переход в будущее (эпоху XX в.), которое, как видно по реакции персонажа картины, носит катастрофический характер. Двое чинно гуляющих на дальнем плане людей, словно не замечающих трагедии, с помощью контраста усиливают угнетающий эффект. Возможно, они воплощают образы безразличия и нежелания понимать ужас происходящего и разделять боль страдающих. Это на определённом этапе

будет естественным состоянием многих людей, которые под влиянием коллективного безумия будут выполнять приказы об уничтожении невинных. Это одно из произведений искусства, которое было, на наш взгляд, сигналом, предупреждением со стороны бессознательного людям XX в.

Удивительно ёмким воплощением архетипа «тени» в отечественном искусстве начала XX в. стала самая известная работа Казимира Малевича «Чёрный квадрат». Картина была впервые выставлена на футуристической выставке «0,10» в декабре 1915 г. и имела большой общественный резонанс. Работа, выполненная Малевичем летом и осенью 1915 г. за два года до Октябрьской революции 1917 г., представляет собой явный пример предчувствия художником радикальной ломки истории и тёмного времени. На указанной выставке супрематические произведения Малевича занимали отдельный зал. Крайне символично, что «Чёрный квадрат» висел среди тридцати девяти супрематических картин, на самом видном месте, в так называемом «красном углу», где обычно вешают иконы. Существует мнение, что тем самым Малевич пророчески уловил суть зарождавшегося современного искусства и явил миру его новый идеальный образ.

Не менее символичной предстаёт и предыстория появления картины. В 1913 г. К.С. Малевич работал над декорациями и костюмами к постановке оперы «Победа над солнцем». Именно в эскизах этих декораций впервые возникло изображение черного квадрата как выражение победы творчества человека над пассивностью природы. Символически это выглядело так: чёрный квадрат вместо солнечного круга. С точки зрения юнгианского анализа, в котором свет – это символ сознания, данная метафора К.С. Малевича может трактоваться как победа бессознательного над сознанием, подавление сознания. Также солнце с точки зрения архетипической символики олицетворяет нечто высшее, божественное. Соответственно «победа над солнцем» может интерпретироваться как отказ от религиозности, что и произойдёт в скором времени под влиянием официальной идеологии Советского Союза.

Отечественный искусствовед и историк искусства А.С. Шатских во вводном слове к собранию сочинений основателя супрематизма отмечала, что возникновение «Чёрного квадрата» сопровождалось у К. Малевича мощным экстатическим ощущением. По её словам, данная картина – это «чувственная трансценденция живописного опыта» [4. С. 12]. С точки зрения юнгианского анализа подобные эпитеты чувства, испытанного художником, заслуживают особого внимания, поскольку это свидетельство так называемого нуминозного опыта – трудно вербализируемого переживания от соприкосновения с энергией сакрального в поле коллективного бессознательного.

Важно отметить, что после создания этого произведения Малевич, испытывал именно то состояние, которое, по Юнгу, характерно для создателей произведений «визионерского типа». После воплощения в жизнь «Чёрного квадрата» Казимир Малевич долгое время не мог ни спать, ни есть, пытаясь понять своё произведение. Вряд ли подобная реакция была бы у автора, если бы он просто воплотил новую интеллектуально-художественную форму, которую в данном творении часто видят исследователи. О том, что анализируемое произведение есть продукт бессознательного, свидетельствует и тот факт, что

на упомянутой выставке рядом с картинами Малевича висело уведомление автора о том, что содержание многих из них ему неизвестно (см.: [5. С. 23]).

По нашему убеждению, «Чёрный квадрат» – это не только продуманный революционный вызов конкретного художника, это в равной степени самоотражение эпохи. В этой связи можно провести аналогию с идеей Гегеля о том, что искусство является одной из форм самосозерцания Абсолютного духа. Видимо, размышляя в том же ключе, Малевич писал: «Мы – печать своего времени» [4. С. 57]. Чернота квадрата, на наш взгляд, является символом века, в котором долгое время подавляемый за маской цивилизованности и рациональности, архетип «тени» проявляется в небывалой агрессивности и безрассудности революции, мировых войн и идей национализма, охвативших мир.

Нужно отметить, что сам родоначальник супрематизма высоко ценил роль бессознательного и осознавал его конструктивное значение для искусства. В одной из своих заметок он написал: «Нам мешает быть в мире наше сознание. <...> Подсознание уже на пороге к Миру, и только когда подсознание теряет окончательную связь с сознанием... тогда наступает Мир в человеке» [5. С. 398].

Ещё одним ярким примером проявления архетипа «тени» в мировом искусстве стал стиль сюрреализма, сознательно направленный на высвобождение образов подсознательного. Возникший под влиянием идей психоанализа З. Фрейда, сюрреализм выводит на всеобщее обозрение те образы и мотивы, которые до XX в. сдерживались моральными и религиозными табу. Сюрреализм показывает, что искусство не просто инструмент для воспроизведения красоты мира. Оно способно выходить за границы физически реального, и в этом его подлинная свобода. Разбивая клетку ханжеской морали, так называемого цивилизованного человечества, искусство может показывать психическую реальность во всей её неприглядности. Произведения сюрреализма направлены на раскрытие беспредельного творческого потенциала не только у художника, но и у зрителя, восприятие которого, основанное на собственных психологических проекциях, становится бессознательным соавторством.

На наш взгляд, многие образы, созданные сюрреалистами, являются архетипическими. Особенно это касается воспроизведения мастерами этого направления шокирующих своей интерпретацией религиозных сюжетов. Архетипический характер символов в работах этого жанра закреплялся в коллективной психике людей многих поколений. Теперь же эти образы предстают в пугающем негативном свете, подвергаясь радикальному осквернению. В качестве примера можно привести картину Макса Эрнста «Мадонна, шлепающая младенца Христа перед тремя свидетелями». На этой картине, впервые выставленной в 1926 г. на выставке независимых художников в Кёльне, показана сцена, изображающая Мадонну, в агрессивном порыве замахивающуюся рукой на лежащего у неё на коленях младенца-Христа, с которого в ходе этого действия слетает нимб. В окно за этой сценой с безразличным видом подсматривают три человека, которые, очевидно, воплощают всю жестокость человеческого безразличия.

Возникает вопрос, почему мастер создаёт такие произведения? Только ли для того, чтобы эпатировать общественность? На наш взгляд, это не единственная причина. Подобные образы, отталкиваемые обществом, но всё же

привлекательные для него, являются высвобождением древних этически нейтральных и поэтому более целостных архетипических символов, чем принятые в современном цивилизованном обществе. С точки зрения К.Г. Юнга, архетипы христианства в XX в. утратили способность давать духовную подпитку западному человеку. Швейцарский автор пишет о том, что древние языческие образы богов, в которых нет одностороннего разделения на абсолютно светлые (положительные) и темные (отрицательные) этические качества более полно отражают природу многогранной психики человека, в которой уживаются «светлые» и «тёмные» стороны. Юнг обращает внимание на тот факт, что религии, которые выдвигают на первый план абсолютно идеального с этической точки зрения бога, являются достаточно поздними и молодыми образованиями по сравнению с языческими культами, боги которых воплощают этически нейтральные древние архетипы человеческой психики. Христианские догмы заставляют человека подавлять теневые стороны своего естества. Однако такое подавление часто не приводит к добру, только увеличивая невротизацию западного цивилизованного общества. Древние же языческие культы, герои и боги которых не стеснялись своих негативных качеств, позволяли человеку быть ближе к корням своей психики, ближе к самой природе. Разочарованность в христианстве заставляет западного человека активно искать новые духовные пути, зачастую возвращаясь к древнейшим, менее морализированным формам религиозности. По этому поводу К. Юнг пишет: «Современный человек идёт к внутреннему, к созерцанию тёмных оснований души. Это происходит с тем же скептицизмом и такой же безжалостностью, с какими Будда был принуждён смести два миллиона богов, чтобы достичь единственно достоверного изначального опыта» [6. С. 220].

Обращаясь к описанной выше картине Макса Эрнста с точки зрения архетипического подхода Юнга, мы можем полагать, что на ней воплотился древний архетип Великой Матери. Данный архетип испокон века возрождавшийся в образах великих богинь, представлял их качества как этически амбивалентные. Древние богини воспринимались как те, кто одновременно дает и забирает жизнь, награждает и жестоко карает людей. Именно такими были египетская Исида, греческая Гера, индийская Кали, американская Иш-Чель и многие другие. Образ Богородицы, с точки зрения юнгианства, является одним из поздних проявлений архетипа богини. Как справедливо замечает юнгианец Бернар А. Лиэтар, будучи просто женщиной, на которую снизошёл Бог, Пресвятая Дева почитается в западном мире наравне с самим Богом. Не случайно многие храмы западного мира посвящены именно Богородице, а сама христианская церковь воспринимается как Мать (см.: [7. С. 57–71]). Таким образом, Пресвятая Дева – это проявление архетипа Великой Матери, в котором выражены только «светлые» стороны и подавлены «тёмные». На анализируемой же картине Макса Эрнста мы видим именно тeneвую, долгое время подавляемую культурой сторону архетипа Великой Матери, которая, видимо, возникает в искусстве XX в., поскольку была нужна человечеству для психологической компенсации.

Подобного плана шокирующие своей дерзкой интерпретацией и одновременно привлекающие христианские образы не являются редкими исключениями в искусстве XX в. Мы можем их видеть у других сюрреалистов. По

нашему мнению, самые яркие из них встречаются в картинах Сальвадора Дали, Поля Дельво и Зигфрида Задемака. Думается, что сам факт повторяемости, типичности подобных сюжетов свидетельствует об определённой тенденции эпохи к освобождению древних архетипов. Конечно, можно было бы объяснить появление подобных мотивов модой, дурным вкусом, изысками автора, отсутствием цензуры и рядом подобных причин. Однако с точки зрения юнгианской теории, которой мы придерживаемся, такие феномены всегда глубже, поскольку они символически отражают состояние коллективной психики.

Итак, с точки зрения архетипического подхода К.Г. Юнга человеческая коллективная психика, будучи сложным саморегулирующимся образованием, выполняет через искусство несколько важных функций: во-первых, она непроизвольно отражает своё собственное состояние через художественный образ в произведениях «визионерского» типа; во-вторых, она доводит своё состояние до общественного восприятия; в-третьих, стремится исцелить, компенсировать наиболее опасные свои состояния.

Архетип «тени» – самое сложное проявление общечеловеческого бессознательного, поскольку его образы априори стремятся к максимальному вытеснению. «Дегуманизированное» искусство XX в., как мы старались показать в данной статье, обнажает архетип «тени», доводя его до уровня коллективного самосозерцания человечества конкретной эпохи. Художественные образы, воплощённые в картинах Э. Мунка, К.С. Малевича, М. Эрнста и многих других представителей авангардистского и модернистского искусства XX в., – это не просто новая форма творчества, это ещё и послания коллективного бессознательного, которые авторы транслировали современникам, делая явным то, что уже готовилось к реальному воплощению в обществе и сознании людей. Исходя из этого, мы понимаем, что с точки зрения юнгианского подхода новаторские направления искусства XX в. стали не только вызовом обществу, но и его насущной потребностью, удовлетворение которой осуществляется и сейчас в искусстве постмодернизма.

Литература

1. Юнг К.Г. Эон. М. : АСТ, 2009. 411 с.
2. Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М. : Серебряные нити, 1997. 368 с.
3. Юнг К.Г. Собрание сочинений: в 19 т. М. : Ренессанс, 1992. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. 320 с.
4. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. М. : Гилея, 2004. Т. 5. 624 с.
5. Майкапар А. Малевич. М. : Комс. правда, 2011. 48 с.
6. Юнг К.Г. Проблема души современного человека // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 203–222.
7. Лиетар Б.А. Будущее денег : новый путь к богатству, полноценному труду и более мудрому миру. М. : КРПА Олимп : АСТ : Астрель, 2007. 493 с.

Boyko Olga A. Orel State University named after I.S. Turgenev (Orel, Russian Federation).

E-mail: boiko_olga@yahoo.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 15–23.

DOI: 10.17223/22220836/23/2

ARCHETYPE OF «SHADOW» IN THE ART OF XX CENTURY

Key words: K.G. Jung, the collective unconscious, the archetype of the «shadow», the art of XX century, Edvard Munch, Kazimir Malevich, Max Ernst.

In the first part of the study, the author gives the definitions and the characteristic of the phenomenon "archetypes of the collective unconscious" and "archetype of the shadow." Archetypes are defined as stable forms of the collective unconscious, which acquire recognizable semantic and symbolic content in the particular life experience of an individual and society. Archetypes are manifested in various forms of culture through archetypal symbols. The archetype of the "shadow" is characterized as an outward projected personification of the unconscious, as a rule, negative aspects of an individual and collective psyche.

Further, the limits of applicability of the archetypal approach are determined. To do this, the author refers to the analysis of such types of creativity, singled out by K.G. Jung, as a "psychological" and "visionary." The first type offers the audience the material that can be easily interpreted in terms of the life experience of the author and his environment. In contrast, the "visionary type" of creativity has nothing to do with what is familiar and intuitive to the consciousness. In this case, one cannot say that it is really the author who creates the work. Rather, he is a mere translator, passing some contents of the collective unconscious to the audience. Revealing these features, the author shows that the archetypal approach is only applicable to the analysis of "visionary" type works.

In the main part of the article the author chooses as the subject of research such famous paintings masterpieces of the XX century as "The Scream" by E. Munch, "Black Square" by K. Malevich and "The Virgin Spanking the Christ Child before Three Witnesses" by M. Ernst, and offers them for the archetypal study. These works, as the author shows, are characterized by signs of "visionary" type creations and carry the vivid symbols that embody the archetype of the "shadow". The analysis of these works reveals the traits that, being the peculiarities of modern art, are also the reflection of the collective psyche of people of their time. At first sight they demonstrate the desire to show and accept something negative, repulsive, violent and frightening. The author shows how through such works the archetype of the "shadow", long repressed by Western civilization, breaks out to the social surface. Such a breakthrough, according to the author, performs a triple function: firstly, it is a figurative reflection (self-diagnosis) of the destructive tendencies of the era; secondly, through it the era brings its state to the public perception; thirdly, it reflects an attempt of the psychological imbalance compensation of the universal human psychology and culture of the XX century.

References

1. Jung, C.G. (2009) *Eon*. Translated from German by M. Sobutsky. Moscow: AST.
2. Jung, C.G., Franz, M.-L., Henderson, J.L., Jacobi, I. & Jaffe, A. (1997) *Chelovek i ego simvol* [Man and His Symbols]. Translated by I. Sirenko, S. Sirenko, N. Sirenko. Moscow: Serebryanye niti.
3. Jung, C.G. (1992) *Sobranie sochineniy v 19 t.* [Collected Works in 19 vols]. Vol. 15. Moscow: Renaissance.
4. Malevich, K. (2004) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: In 5 vols]. Vol. 5. Moscow: Gileya.
5. Maikapar, A. (2011) *Malevich*. Moscow: Komsomolskaya pravda.
6. Jung, C.G. (1991) *Arkhetip i simvol* [The archetype and symbol]. Translated from German. Moscow. pp. 203–222.
7. Lietar, B.A. (2007) *Budushchee deneg: novyy put' k bogatstvu, polnotsennomu trudu i bolee mudromu miru* [The Future of Money: a new way to wealth, full employment and wiser world]. Translated from French by O. Goryaynov, E. Ermilova. Moscow: KRPA Olimp: AST: Astrel'.

УДК 78.072.

DOI: 10.17223/22220836/23/3

С.П. Вавилов. Я.В. Ткаленко

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОФЕССОРА Н.А. АЛЕКСАНДРОВА (1858–1936) В ТОМСКЕ

В статье представлены материалы о музыкально-просветительской деятельности профессора Томского государственного университета Н.А. Александрова (1858–1936). Анализируется деятельность Н.А. Александрова в качестве лектора-музыковеда, музыкального рецензента и популяризатора музыкального искусства. Н.А. Александров являлся одной из ключевых фигур в музыкальной жизни Томска начала XX в.

Ключевые слова: Томск, Томский государственный университет, концерт, просвещение, народная консерватория, музыкальное общество, рецензия.

Николай Александрович Александров (1858–1936), являвшийся более тридцати лет профессором Томского государственного университета, принадлежит к числу известных русских ученых в области химии и фармацевтики.

Жизненный и научный путь Н.А. Александрова получил освещение в работах [1–2], однако деятельность Александрова на музыкальном поприще известна в меньшей степени. А между тем в 1900–1920-х гг. его имя было одним из самых известных и уважаемых в культурной среде Томска. В этой статье на основе новых архивных и документальных материалов сделана попытка осветить эту сторону жизни Н.А. Александрова.

Начальное образование Александров получил в гимназиях Орла и Москвы. Уже в зрелом возрасте он был зачислен вольнослушателем в Московский университет и после защиты магистерской степени начал трудовую деятельность: Москва, Дерпт (ныне Тарту) и, наконец, Томск. Семья Александровых приехала в Томск в середине 1900 г. Вместе с Николаем Александровичем приехали его супруга Анна Яковлевна Александрова-Левенсон, великолепная пианистка, выпускница Московской консерватории и двое сыновей – Анатолий и Владимир. Супруга профессора после недолгой адаптации стала знакомиться с представителями городского музыкального мира и уже через несколько месяцев начала давать частные уроки, а также принимать участие в концертах и писать рецензии в томские газеты [3, 4].

В Томске Александров занял должность экстраординарного профессора, а с 1907 г. должность ординарного профессора по кафедре фармации и фармакогнозии, а затем по кафедре общей химии. К слову сказать, Николай Александрович на посту заведующего сменил крупного ученого Э. Лемана, который заложил на кафедре основы научной и педагогической работы.

Музыкальное образование Александрова не было систематическим. Ранняя женитьба, рождение первого сына, который вскоре трагически погиб, рождение в 1888 г. второго сына – все это не оставляло времени на музыку. И тем не менее природная музыкальная одаренность, огромная работоспо-

способность и упорство позволили Николаю Александровичу приобрести обширные познания в области музыки. Он великолепно играл на скрипке (учился частным образом у знаменитого скрипача и педагога В. Безекирского) и фортепиано. В Москве он брал уроки по композиции у профессора Московской консерватории композитора А.С. Аренского. Во время командировок в Германию Александрову посчастливилось получать консультации по различным вопросам музыкальной науки у корифея европейского музыковедения Г. Римана, с которым он общался в консерваториях Лейпцига и Висбадена. Занимался Александров также с профессором Г. Беллерманом из Берлинского университета, в котором была кафедра музыки.

На профессиональный рост Александрова большое влияние оказало общение с выдающимися немецкими химиками О. Валлахом и В. Нернстом. Университетская среда немецких университетов отличалась широтой не только научного общения, но была и средой культурного общения. В минуты отдыха ученые горячо обсуждали новинки литературы, посещали концерты и художественные салоны. О. Валлах и В. Нернст любили литературу, искусство, а их профессиональные успехи ознаменовались получением Нобелевских премий по химии, которыми они были удостоены в начале XX в.

Молодой ученый с интересом впитывал атмосферу этого общества. Стремление к энциклопедичности знаний зародилось у Александрова именно в те годы. Процесс активного вхождения Александрова в музыкальную жизнь Томска был более продолжительным в сравнении с деятельностью супруги. Первые годы профессорства были заняты подготовкой лекций, проведением занятий, рутинной хозяйственной работой на кафедре, и только по вечерам в кругу семьи Александров мог отдаться музыке. Это были занятия со старшим сыном Анатолием, который проявил недюжинные музыкальные способности как пианист. В 1906 г. сын закончил Томскую гимназию и готовился к поступлению в Московскую консерваторию.

Вот как вспоминает Анатолий о музыкальных занятиях отца в те годы: «Он играл на скрипке (ученик Безекирского), обладал безукоризненным абсолютным слухом, тонкостью превосходящим даже слух моей матери. Я вспоминаю, как в свободные от служебных занятий часы он садился за рояль и импровизировал аккордовые последовательности. Впоследствии скрипка была почти заброшена за недостатком времени, но я еще видел и слышал, как он музицировал по вечерам вместе с матерью» [5, 6].

У супругов была неплохая семейная нотная библиотека, кроме того, для музицирования часто использовались ноты из прекрасной библиотеки Марии Леонидовны Шиловской, владелицы частной музыкальной школы. Александровы быстро подружились и с Шиловской, и со скрипачом Яковом Медлиным, который также стал одним из музыкальных наставников старшего сына.

Пополнение библиотеки происходило за счет выписываемых из Москвы и Петербурга нот. Состав их был обширным. Здесь фортепианные и вокальные произведения, инструментальные ансамбли, которые использовались при преподавании уроков. Были клавиры опер, переложения оркестровых сочинений для исполнения на фортепиано в четыре руки.

С трудом, но все же Николаю Александровичу удавалось выкроить время для музыки. В архиве его сына хранятся две объемистые тетради с лек-

циями по музыке, написанные в 1900 г. Первые музыкальные рецензии Александрова, написанные в Томске, датированы 1902 г. Организаторские способности Николая Александровича ярко раскрылись в начале 1908 г., когда группа томских музыкантов выступила с инициативой открытия в городе музыкально-певческого общества, и Александров вместе с супругой стали активными поборниками этого нового общественного начинания.

К сожалению, довольно скудная информация имеется об участии Н.А. Александрова в подготовке и издании журнала «Томский театрал». Журнал издавался в 1905–1906 гг. небольшим тиражом. Вышли всего четыре номера, являющиеся сейчас библиографической редкостью. Это был первый подобный журнал не только в Томске, но и во всей Сибири. В числе его организаторов были А.Я. Александрова-Левенсон, Н.А. Александров, а также молодые гимназисты друзья Валентин Булгаков (позднее работал секретарем Л.Н. Толстого в «Ясной Поляне») и Анатолий Александров, сын профессора. Издавался журнал на средства Т. Булгаковой, матери В. Булгакова.

В журналах были опубликованы воспоминания Александровой-Левенсон о П.И. Чайковском [7], несколько заметок ее супруга и сына Анатолия, который писал под псевдонимом Апах. С большим воодушевлением Александров относился не только к организации концертов симфонической музыки, но и проявлял интерес к музыке сибирских народностей. Следует отметить, что интерес к музыке коренных народов Сибири возрос в первое десятилетие XX в. особенно после экспедиций музыканта-этнографа Андрея Викторовича Анохина из Томска на Алтай. Александров сблизился с группой энтузиастов краеведческого музея и участвовал в организации вечеров-концертов для томской общественности. Например, в 1922 г. был устроен большой вечер, на котором выступали представители коренных народностей Алтая.

В ноябре 1913 г. общественность Томска отметила 25-летие педагогической деятельности Николая Александровича. «Сибирская жизнь» [8] опубликовала описание жизненного пути профессора. Большое внимание было уделено и его музыкальной деятельности. Закончив работу в качестве заведующего кафедрой, Александров продолжал вести занятия, готовить лабораторные работы. И для музыки стало оставаться гораздо больше времени. В 1924 г. Александров становится одним из организаторов кружка по изучению художественного творчества при краеведческом музее. Членами кружка организовывались музыкальные вечера, главными исполнителями на которых были Николай Александрович и Анна Яковлевна. Большое количество слушателей, например, привлек вечер из произведений А.Н. Скрябина в Доме работников просвещения, который состоялся в феврале 1925 г.

Вопросы взаимосвязи музыкального и научного творчества интересовали Александрова с юношеских лет, и ему хотелось приобрести разносторонние музыкальные познания. Безусловно, у Н.А. Александрова был незаурядный музыкальный талант. И этот талант он с блеском применял в своих музыкальных пристрастиях, среди которых порой трудно выделить что-либо одно.

Активность Александрова была настолько высокой, что он успевал принимать участие не только в мероприятиях Томского отделения Императорского Русского музыкального общества, но и в организации многочисленных концертов духовной музыки, оперных спектаклей. В 1913 г. Александров

прочел реферат о творчестве композиторов Кастальского и Гречанинова, показав глубокое знание материала. Концерт был организован музыкальной секцией Общества попечения о народном образовании. В концерте приняли участие лучшие певцы и хоры города. В этом же году супруги Александровы и скрипач Я.С. Медлин организовали исполнение цикла из десяти сонат Л. Бетховена. Сонаты были сыграны Александровой-Левенсон и Медлиным в продолжение трех вечеров. Концерты предваряла большая статья Николая Александровича, опубликованная в газете «Сибирская жизнь» [9]. Статья содержала не только высокопрофессиональный музыковедческий обзор сонат. Александров не преминул сослаться на мнение о сонатах критика О. Левенсона, тонко подчеркнув семейную «музыкальность» супруги: О.Я. Левенсон был братом Анны Яковлевны.

В конце 1913 г. Александров вновь готовит большой концерт из произведений скандинавских композиторов силами преподавателей и учеников частной музыкальной школы пианистки Ф.Н. Тютрюмовой. В программу концерта были включены произведения не только известных в России Э. Грига и К. Синдинга, но и малоизвестного композитора Э. Меллартина. Можно только удивляться, какие силы устроителям концерта нужно было приложить, чтобы разыскать ноты произведений этого автора.

В школе Ф. Тютрюмовой профессор Александров некоторое время работал и в качестве преподавателя: он вел очень интересный предмет «Класс энциклопедии и истории музыки». Название предмета как бы подчеркивало широту интересов преподавателя.

Популярными среди городских любителей музыки стали лекции-концерты, которые регулярно организовывали супруги Александровы. Эти концерты часто носили характер мемориальных, отмечая годовщину рождения или смерти какого-либо композитора. В 1904 г. Александров выступил организатором концерта памяти композитора А. Дворжака.

С первых же концертов авторитет Н.А. Александрова как лектора-музыковеда стал непререкаемым в городе. Не случайно практически все мемориальные концерты предваряло выступление Александрова. Так, 9 мая 1915 г. Александров читал в первом отделении концерта реферат «О жизни и творчестве композитора А.Н. Скрябина», а во втором отделении концерта директор музыкального училища пианист-виртуоз Павел Виноградов исполнял произведения композитора. Этот концерт памяти скончавшегося в начале 1915 г. Скрябина вызвал большой интерес у слушателей.

В феврале 1916 г. Александров вместе с супругой подготовили еще один мемориальный концерт, на этот раз памяти композитора С.И. Танеева, с которым супруги были знакомы лично. К концерту памяти Танеева жители Томска проявили интерес еще и потому, что Александров опубликовал в газете «Сибирская жизнь» план реферата с настолько широкой программой, что общественность города не могла не заинтересоваться предлагаемыми сведениями [10]. Александров рассказывает не только о личных встречах с выдающимся композитором, но и уделяет внимание в своем рассказе няне Танеева Пелагее Васильевне Чижовой. План реферата, который готовился прочесть профессор, свидетельствовал не только об его огромной осведомленности, но в первую очередь о том, что он старался не упустить ни малей-

шей детали, которая могла бы играть роль в творчестве Танеева. Концерт прошел с большим успехом, что было отмечено в прессе.

Летом 1919 г. лекция-концерт о творчестве М. Мусоргского прошла в городском саду. К участию в музыкальных иллюстрациях для этих лекций приглашались лучшие музыканты города. Кроме пианисток К.И. Томашинской и А.Я. Александровой-Левенсон часто выступали певцы И.И. Безнеговский и О.М. Соболевская.

В 1908–1909 гг. Александров был выбран в состав дирекции Томского отделения Русского музыкального общества и оставался активным участником всех мероприятий отделения вплоть до прекращения деятельности отделения в 1917 г. Ни одно крупное музыкальное начинание в Томске не обходилось без его участия. В 1911–1912 гг. Александров избирается председателем еще одного коллектива. Это музыкальный кружок при железнодорожном собрании Томска. И здесь Александров с увлечением организует концерты и вечера для семей железнодорожных служащих. В 1913 г. он становится членом правления регентских курсов, открытых в городе по инициативе купца П.И. Макушина. На эти курсы съезжались регенты и хористы со всей губернии, число слушателей превышало 100 человек.

С большим удовольствием супруги Александровы откликнулись на приглашение преподавать в музыкальном училище в 1922–1923 гг. Николай Александрович вел музыкально-теоретические предметы, а Анна Яковлевна – класс специального фортепиано. Но сказывался возраст (супругам уже было за шестьдесят лет), и вскоре они отказались от преподавания. А.Я. Александрова-Левенсон продолжала выступать в качестве хроникера и рецензента городской газеты «Красное знамя», оставаясь в гуще событий музыкальной жизни Томска.

Февральская революция 1917 г. стала катализатором многих новых форм общественных организаций и обществ. Не обошли новые веяния и музыкальную культуру. Среди вопросов, которые в первой половине 1917 г. обсуждались в Томске, можно назвать учреждение Народной консерватории и создание автономного для Западной Сибири отделения Русского музыкального общества. В эти же дни в Томске создается Союз оркестрантов. В этот союз приглашались музыканты из всех видов оркестров: из симфонического, военного, театрального, кинематографического.

Для разработки устава новых учреждений была создана комиссия, куда вошел и Н.А. Александров. Он был избран в правление Союза оркестрантов наряду с видными томскими музыкантами-профессионалами М.И. Малометом, скрипачами Я.С. Медлиным и А.В. Буздыхановым, виолончелистом Н.К. Александриди. Избрание Александрова в состав правления еще раз подчеркнуло глубокое уважение к нему музыкантов.

В августе 1920 г. в Томске состоялась губернская конференция работников искусств, в которой приняли участие делегаты Томска, Новониколаевска (ныне Новосибирск), Барнаула, Боготола. Представители музыкальной общности Томска задавали тон на этой конференции. Н.А. Александров выступал с предложениями по организации музыкально-массовой работы и был избран в состав ревизионной комиссии.

Кроме того, в правление губернского обкома работников искусств были избраны томские музыканты директор музыкального училища певец К.А. Ардатов и дирижер М.И. Маломет. Все это свидетельствовало об авторитете томских музыкантов и значительности их вклада в организацию и развитие музыкального искусства не только в Томске, но и в Сибири в целом.

Революции 1917 г. и последовавшие события Гражданской войны явились для супругов страшными и необъяснимыми по своей сути для них, людей эпохи П.И. Чайковского и Л.Н. Толстого. Музыкальная деятельность для них в эти годы практически исчезла: концертов симфонической музыки не было, частные музыкальные школы переживали период распада.

Однако и в эти беспокойные годы Александрова интересуют вопросы музыкальной культуры, проблемы музыкального воспитания и образования. В 1919 г. Николай Александрович публикует свои рассуждения на тему «Импровизация на концертной эстраде». Эта большая статья была опубликована в четырех(!) номерах «Народной газеты» [11–14]. Автор не только демонстрировал обширные познания в музыкальной науке, но и с подлинно научным тактом и уважительностью критиковал воззрения одного из авторитетов музыкальной науки профессора Гуго Римана, с которым когда-то общался в Германии.

Александрова всегда интересовали общие вопросы музыкальной науки, особенности воздействия музыки на людей, роль музыки в обществе. Например, в 1919 г. им был прочитан спецкурс «Рихард Вагнер и его предшественники в деле коренной реформы оперы» для студентов университета. Восторженно был принят студентами историко-филологического факультета цикл лекций по истории и теории музыки, который на протяжении трех учебных лет (1918/19, 1920/21, 1921/22) вел Н.А. Александров. Это было ярким свидетельством того, что «музы» профессора не могли молчать и в то беспокойное время.

В феврале 1922 г. «профессорский дуэт» вновь воспрянул духом. В томских газетах появляется объявление, что «после длительного перерыва возобновились лекции по музыке проф. Александрова с иллюстрациями преп. Александровой-Левенсон». Лекции читались по пятницам с 18 до 20 часов в актовом зале университета. Первой возобновленной лекцией стал рассказ о творчестве Бетховена. Вход на лекции был свободным.

По свидетельству сына Анатолия, Н.А. Александровым в различных изданиях Москвы, Петербурга и Томска опубликовано около 500 (!) заметок, статей, рецензий на музыкальные темы. Многие из них опубликованы под псевдонимом. К сожалению, этот огромный интересный пласт музыкальной культуры пока не выявлен в полной мере и не изучен. В архиве Александровых, находящемся в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки, хранятся объемистая рукопись Александрова, содержащая тезисы лекций по музыке, а также несколько десятков рецензий [15–16]. И это лишь небольшая доля музыкального наследия профессора-химика.

Особой популярностью у Александрова пользовались выступления оперных коллективов, гостивших в Томске иногда на протяжении двух-трех месяцев. Газеты Томска 1910–1920-х гг. охотно помещали рецензии Александрова на оперные спектакли. В январе 1914 г. Александров опубликовал рецензии на оперы «Кармен» Ж Бизе, «Дни нашей жизни» А. Глуховцева, «Аида» Д. Вер-

ди, которые были исполнены артистами труппы Г.О. Шумского. Многие оперные певцы были хорошо знакомы супругам Александровым. Среди них известные российские певцы Л. Донской, С. Друзякина.

«Всеядность» Александрова не была синонимом дилетантства или поверхностности суждений. Он прекрасно разбирался не только в классической музыке, но был сведущ и в вопросах музыкальной педагогики и музыкального воспитания.

Примером может служить рецензия на несколько книг по музыкальной педагогике, появившихся в продаже в томских магазинах. В сентябре 1924 г. Александров публикует рецензию в газете «Красное знамя», а через неделю с подачи профессора газета опубликовала полностью передовую московского журнала «Музыкальная культура». Подобный факт перепечатки статьи о музыке из центрального журнала явился уникальным для городской газеты тех лет. Рецензируя книги, Александров подчеркивает, что большинство из них написаны с надлежащей обстоятельностью во всем, что касается методологических взглядов и педагогических приемов. И вместе с этим он критикует некоторых авторов за «невнятность, отрывочность и даже неясность изложения».

Талант популяризатора позволил Александрову быть, возможно, единственным в Томске автором, чьи статьи томские газетчики печатали, несмотря на их большой объем, в двух-трех номерах подряд. Например, статьи о фортепианных сонатах публиковались в 1903 г. в «Сибирском вестнике», а через 10 лет Александров вернулся к любимой теме в газете «Сибирская жизнь».

Финальным аккордом музыкальной жизни Н.А. Александрова явилось участие в организации и открытии в 1917 г. так называемой Народной консерватории Томска, объединившей несколько музыкальных школ. Он стал первым и последним директором этого учебного заведения, проработавшего, к сожалению, всего около трех лет и «растворившегося» в эпоху революционных событий.

В 1926 г. общественность города отметила очередной юбилей: 25 лет Н.А. Александров прослужил профессором Томского государственного университета. Было проведено заседание ученого совета университета, опубликована статья о жизни и деятельности профессора [17].

В конце декабря 1930 г. скончалась Анна Яковлевна. Ее смерть тяжело отозвалась в сердце Николая Александровича. Он остался один, поскольку все дети, став взрослыми, покинули Томск. После похорон супруги профессор уехал из Томска к сыну Анатолию в Москву. В начале августа 1936 г. он серьезно заболел и скончался на руках у сына 6 сентября 1936 г. Кончина Александрова в Москве не прошла незамеченной в Томске. Газета «Красное знамя» сообщила 8 сентября о его кончине [18], особо подчеркнув роль Александрова в организации первого в Сибири фармацевтического техникума.

Музыкально-просветительская деятельность Н.А. Александрова стала ярким примером участия замечательных представителей томского профессорского корпуса в развитии музыкальной культуры университетского Томска первой трети XX в.

Литература

1. Профессора Томского университета : биограф. словарь / отв. ред. С.Ф. Фоминых. Томск, 1996. Вып. 1. С. 21–24.
2. Некрылов С.А. Фармация, химия, музыка – три страсти томского ученого Н.А. Александрова (1858–1936) / Н.А. Некрылов, С.Ф. Фоминых // Сибирский медицинский журнал. 2013. Т. 28, № 3. С. 85–86.
3. Вавилов С.П. Ученица Чайковского // Томский вестник. 1993. 13 нояб. № 222 (638).
4. Вавилов С.П. Ученица Чайковского // Ковчег: Очерки и документы по истории томской культуры: еврейский аспект. Томск, 2011. С. 18–22.
5. А.Н. Александров. Страницы жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1990. 343 с.
6. Александров А.Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М. : Сов композитор, 1979. 360 с.
7. Александрова-Левенсон А.Я. Мои воспоминания о П.И.Чайковском // Томский театрал. 1906. № 3–4.
8. 25-летие профессора Н.А. Александрова // Сибирская жизнь. 1913. 8 нояб. № 246.
9. Александров Н.А. Десять сонат Бетховена // Сибирская жизнь. 1913. 28 нояб. № 262.
10. Александров Н.А. С.И. Танеев // Сибирская жизнь. 1916. 10 февр. № 32.
11. Александров Н.А. «Импровизация на концертной эстраде» // Народная газета. 1919. № 18.
12. Александров Н.А. «Импровизация на концертной эстраде» // Народная газета. 1919. № 31.
13. Александров Н.А. «Импровизация на концертной эстраде» // Народная газета. 1919. № 35.
14. Александров Н.А. «Импровизация на концертной эстраде» // Народная газета. 1919. № 43.
15. Государственный Центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 98. Д. 121.
16. Государственный Центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 98. Д. 132.
17. Киль В. От аптекарского ученика до профессора химии: к 25-летию профессорской деятельности при ТГУ Н.А. Александрова // Красное знамя. 1926. 18 апр.
18. Александров Н.А. Некролог // Красное знамя. 1936. 8 сент. № 165.

Vavilov Stanislav P. National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation); **Tkalenko Yaroslav V.** Tomsk Symphony Orchestra (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: baron@tpu.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23. p. 24–32.

DOI: 10.17223/22220836/23/3

THE MUSICAL-ENLIGHTENMENT ACTIVITY OF PROFESSOR N.A. ALEXANDROV (1858–1936) IN TOMSK

Key words: *Tomsk State University, concert, education, people's Conservatory, music society, book review.*

Presentation of musical education professor of Tomsk State University N.A. Alexandrova (1858–1936). Assesses N.A. Alexandrov as a lecturer-musicologist, music reviewer and promoter of the art of music.

Professor Nikolay Aleksandrovich Aleksandrov, who for over thirty years, one of the most respected professors of Tomsk State University, belongs to the well-known Russian scientists in the field of pharmaceutics.

Alexandrov's family arrived in Tomsk in mid-1900 years. Together with Nikolai Alexandrovich came the wife of A.Ya. Alexandrova-Levenson, great pianist, graduate of the Moscow Conservatory. The wife of the Professor a few months began to take part in concerts and writing reviews in Tomsk newspaper.

Natural musical talent, huge efficiency and perseverance allowed Nikolay Aleksandrovichu acquire extensive knowledge in the field of music. Natural musical talent, huge efficiency and perseverance allowed Nikolay Aleksandrovichu acquire extensive knowledge in the field of music. It is magnificently played violin and piano. In Moscow, he took lessons in composition from the Moscow Conservatory Professor A.S. Arensky.

In 1908–1909 years Aleksandrov elected to the Directorate of the Tomsk branch of the Russian music society and remained an active participant in all activities of society until the termination of the activities of the Office. No major musical venture in Tomsk did not without participation of N. Alexandrov. In 1913, he became a member of the Board of regent course, open in the city at the initiative of the merchant P.I. Makushin. N. Alexandrov in various editions in Moscow, St. Petersburg and Tomsk

published about 500 notes, articles, reviews on musical themes. Unfortunately, this huge interesting material of musical culture has not yet disclosed fully and not fully understood.

Enthusiastically Alexandrov belonged not only to the concerts of symphonic music, but also showed interest in music of Siberian peoples. Aleksandrov went with a group of enthusiasts to the Museum of local lore and actively participated in the Organization of events. In the year 1922 was a great evening, on which stood the representatives of indigenous peoples of the Altai.

Activity of Aleksandrov was so high that he managed to take part not only in the activities of the Music Department of the Imperial Russian musical society, but also participated in the Organization of concerts of sacred music, opera performances.

In early August 1936 Nikolay Alexandrovich became seriously ill and died on September 6, 1936. Musical outreach N.A. Aleksandrova became a shining example of the participation of representatives of the professor's Corps in the remarkable development of musical culture of the University of Tomsk.

References

1. Fominykh, S.F. (ed.) (1996) *Professora Tomskogo universiteta: biogr. slovar'* [Professor of Tomsk University: A Biographical Dictionary]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 21–24.
2. Nekrylov, S.A. & Fominykh, S.F. (2013) Farmatsiya, khimiya, muzyka – tri strasti tomskogo uchenogo N.A. Aleksandrova (1858–1936) [Pharmacy, chemistry, music – the three passions of a Tomsk scientists N.A. Alexandrov (1858–1936)]. *Sibirskiy meditsinskiy zhurnal – Siberian Medical Journal*. 28(3). pp. 85–86.
3. Vavilov, S.P. (1993) Uchenitsa Chaykovskogo [A Tchaikovsky's pupil]. *Tomskiy vestnik*. 13th November.
4. Vavilov, S.P. (2011) Uchenitsa Chaykovskogo [A Tchaikovsky's pupil]. In: Yushkovsky, V. (ed.) *Kovcheg: Ocherki i dokumenty po istorii tomskoy kul'tury: evreyskiy aspekt* [The Ark: Essays and documents on the history of Tomsk culture: The Jewish aspect]. Tomsk: Toyon. pp. 18–22.
5. Blok, V.M. & Polenova, E.A. (eds) *A.N. Aleksandrov. Stranitsy zhizni i tvorchestva* [A.N. Aleksandrov. Pages of life and creativity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
6. Aleksandrov, A.N. (1979) *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
7. Aleksandrova-Levenson, A.Ya. (1906) *Moi vospominaniya o P.I. Chaykovskom* [My memories of P.I. Tchaikovsky]. *Tomskiy teatral*. 3–4.
8. *Sibirskaya zhizn'*. (1913) 25-letie professora N.A. Aleksandrova [The 25th anniversary of Professor N.A. Aleksandrov]. 8th November.
9. Aleksandrov, N.A. (1913) Desyat' sonat Betkhovena [Ten Sonatas by Beethoven]. *Sibirskaya zhizn'*. 28th November.
10. Aleksandrov, N.A. (1916) S.I. Taneev. *Sibirskaya zhizn'*. 10th February.
11. Aleksandrov, N.A. (1919a) Improvizatsiya na kontsertnoy estrade [Improvisation on the concert stage]. *Narodnaya gazeta*. 18.
12. Aleksandrov, N.A. (1919b) Improvizatsiya na kontsertnoy estrade [Improvisation on the concert stage]. *Narodnaya gazeta*. 31.
13. Aleksandrov, N.A. (1919c) Improvizatsiya na kontsertnoy estrade [Improvisation on the concert stage]. *Narodnaya gazeta*. 35.
14. Aleksandrov, N.A. (1919d) Improvizatsiya na kontsertnoy estrade [Improvisation on the concert stage]. *Narodnaya gazeta*. 43.
15. *The State Central Museum of Musical Culture named after M.I. Glinka*. Fund 98. File 121.
16. *The State Central Museum of Musical Culture named after M.I. Glinka*. Fund 98. File 132.
17. Kill, V. (1926) Ot aptekarskogo uchenika do professora khimii: k 25-letiyu professorskoy deyatel'nosti pri TGU N.A. Aleksandrova [From apothecary student to professor of chemistry: The 25th anniversary of N.A. Aleksandrov's professorship in TSU]. *Krasnoe znamya*. 18th April.
18. *Krasnoe znamya*. (1936) Aleksandrov N.A. Nekrolog [Aleksandrov N.A. Obituary]. 8th September.

УДК 791.43 (439)
DOI: 10.17223/22220836/23/4

С.Г. Дюкин, И.В. Самойлова

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗА ОБОБЩЕННОГО ДРУГОГО В ВИРТУАЛЬНОМ ТЕКСТЕ

Научная проблема, вокруг которой построена данная статья, заключается в неопределенности установок, реализуемых авторами текстов в Интернете при описании обобщенного Другого. Предметом исследования является коммуникативный инструментарий, с помощью которого выстраивается образ страны на туристических интернет-форумах. Основой для формирования данного образа выступает создаваемый пользователями сайтов особый нарратив, составляющими элементами которого являются бытовые парадоксы и семиотические казусы. Фиксация авторами внимания на повседневных мотивах снимает отчуждение между культурами, приближает объект рефлексии к субъекту. Особым методом описания служит дискурсивный ритуал.

Ключевые слова: туристические интернет-форумы, дискурс, функциональность, повседневность, дискурсивный ритуал.

Проникновение рефлекслирующего субъекта в обыденный дискурс интернет-пространства представляет немалый исследовательский интерес, поскольку в данном контексте способно моделироваться новое содержание, не связанное напрямую с исходными смыслами. Автор высказывания, производимого в виртуальном пространстве, в этом случае свободен от условностей, которые инициируют его обращение к официальному языку. Видимость отсутствия внешнего контроля также влияет на исчезновение сдерживающего фактора из самовыражения интернет-пользователя.

В нашем случае объектом исследования становятся туристические интернет-форумы, на которых пользователи обсуждают места своих реальных и потенциальных путешествий. В действительности речь идет о построении в этом случае авторами постов в Интернете собственных образов тех или иных стран, народов и культур. По сути, тексты интернет-форумов, на которых пользователи в свободной форме выражают свое мнение, есть «пространство конструирования знания», если воспользоваться терминологией С. Квале [1. С. 94].

Представления, выражающие ту или иную позицию носителей обыденного познания, предопределены общим фоном, свойственным культуре, в рамках которой формируются идеи, отражающие, в свою очередь, социокультурную ситуацию в обществе, где проживают субъекты высказываний. Иначе говоря, за высказывающимся субъектом скрывается образ культуры, представляемой им. В случае с туристическими интернет-форумами, на которых обсуждаются страны, народы и культуры, мы предлагаем включить в структуру социума-коммуникатора государственный заказ, историческую традицию, текущую конъюнктуру туристического бизнеса, актуальные потребительские стандарты, а также сложившиеся стандарты речевого поведе-

ния, бессознательно воспроизводимые авторами высказываний. Нашей задачей становится определение соотношения данных сегментов в туристическом интернет-дискурсе. Также важным является отделение друг от друга индивидуальной и социально обусловленной позиции.

Несмотря на свой высокий эвристический потенциал в контексте культурной антропологии, рассматриваемый нами вид источников (туристические и Интернет-форумы) по сей день остается на периферии исследовательских практик, привлекаясь лишь в качестве незначительного дополнения к арсеналу более привычных информационных ресурсов. Но даже в таком качестве туристические форумы используются крайне редко, как будто случайно появляясь в списках источников и литературы в статьях молодых ученых, преимущественно аспирантов.

Между тем введение этого типа источника в научный обиход не сопряжено с повышенной сложностью работы, так как вполне гармонирует с уже отработанными исследовательскими технологиями, применяемыми при работе с текстами в рамках функционалистской парадигмы. К процессу выделения информации из постов и комментариев туристов применимы, по нашему убеждению, достаточно традиционные для современной культурной антропологии структурно-функциональный анализ, семантический анализ и дискурс-анализ, так как именно эти методы позволяют с наибольшей эффективностью обнаруживать в текстах структурные единицы культуры, связывая их с функциональным наполнением [2–4]. Обозначенные техники работают, будучи помещенными в методологическую оболочку герменевтики и культурологических принципов постструктуралистов. В контексте поставленной нами проблемы итогом анализа должен стать образ обобщенного Другого. Данная категория была введена в научный обиход социологом К. Мидом, который вкладывал в это понятие представление субъекта о социальном контексте, которое обеспечивает самость субъекта [5. Р. 154]. Мы предлагаем экстраполировать понятие обобщенного Другого на межэтнические и межнациональные отношения, что, по нашему мнению, возможно при расширении роли субъекта до большой социальной группы, одним из типов которой может служить этнонациональная общность, находящаяся в контексте культурного диалога.

В данном случае анализу подвергается восприятие России и особенностей российской культуры венгерским обществом. В поле нашего внимания оказались три венгероязычных форума, размещенные на популярнейшем новостном венгерском сайте www.index.hu. Два из них посвящены Москве, один Крыму. Первое, на чем фиксируется внимание в аспекте объекта исследования, – это низкая частота упоминаний о России. В поле внимания венгерских туристов полностью отсутствует, казалось бы, очевидный объект внимания со стороны иностранцев – заповедники традиционной русской культуры (Великий Новгород, Владимир, Суздаль и т.д.), Санкт-Петербург и кавказское побережье Черного моря упоминаются фрагментарно. Как таковая данная тема пребывает на дальней периферии дискурса. Россия находится в абсолютной тени исторических центров Западной Европы и южных стран, пригодных для летнего отдыха. На названном сайте размещено по 10 тематических форумов, сосредоточенных на поездках в отдельные области Италии, Испании, Фран-

ции. Большинство из них гораздо насыщеннее высказываниями, нежели те три, что посвящены России. На многих других аналогичных ресурсах обсуждение России вообще отсутствует.

За пределами нашего обсуждения можно обозначить такие факторы, включающие популярность поездок в Россию, как визовый характер взаимоотношений (на фоне безвизовой Европы, а также отдельных стран Азии и Африки), высокие цены на авиабилеты и относительная дальность расстояний. В контексте обмена мнениями названные факторы сублимируются, приобретая сугубо обыденную коннотацию. Также следует обозначить ментальное отчуждение России от венгерского субъекта: в эту страну не принято ездить. Данное основание отражается в критике российской реальности и в акцентировании внимания на бытовых неудобствах.

Бытовая проблематика подавляет прочие нарративы, создаваемые вокруг поездок в Россию. В центре поля внимания участников форумов – цены на транспорт, гостиницы, рестораны, шопинг, а также качество дорог, доступность парковочных мест. В этом случае обычно ускользает собственно культурная рефлексия, выделение культурного Другого как особого объекта осмысления. При оценивании фактов потребления члены виртуального сообщества максимально приближаются к предмету разговора, присваивая его и ликвидируя всякую его экзотичность. «Вы можете арендовать автомобиль. В интернете есть много возможностей узнать о проживании. Об отдыхе в Крыму можно прочесть и по-английски. Мы снимали комнату на десять дней за 50 евро в сутки. Номер был очень чистым, ресторан дешевый. По пути много мотелей по 20–30 евро за ночь» [6]. Некоторая неупорядоченность изложения, свойственная обыденному дискурсу, усиливает приближение объекта обсуждения к субъекту. В этом случае Россия теряет часть своей удаленности от авторов постов и комментариев за счет погружения в повседневные заботы венгерского путешественника. Подобная ситуация усиливается в случае ускользания конкретных фактов, каковыми являются цены, сроки, гостиницы и рестораны, и погружения в «живой» нарратив. «Я приехал из Москвы, но «Виззар» (авиакомпания) как-то и не платит за убыток, когда нам пришлось ждать в палатках в аэропорту... А во Внуково к 4 часам работает единственный буфет» [7]. Россия в этом случае прекращает быть той малоизвестной по личному опыту, но свисающей над рядовыми венграми своим имперским статусом державой, какой она была в советское время и первое постсоветское десятилетие. Малоизвестность России для рядового венгра, точнее говоря, СССР, в 40–80-е гг. была обусловлена усложненным характером получения визы в Советский Союз, особенно по сравнению с аналогичными разрешениями для выезда в другие страны социалистического блока. Сегодняшняя фиксация внимания на бытовых неурядицах устраняет всякие элементы коммуникативной вертикали в отношениях венгров к России. Окунаясь в повседневные ситуации, путешественники приближают далекую страну к своей собственной.

Бытовой нарратив конкретизируется через обозначение цен на товары и услуги в России. «Привет, маршрутка до метро «Юго-Западная» стоит 100 рублей. Можно за 320 ехать на поезде, который до Киевского вокзала идет. Такси и в голову не придет» [7]. Нейтральность подаваемой информа-

ции обуславливается ее предельно функциональным характером. В приведенных словах совершенно отсутствует символический подтекст – обозначающее и обозначаемое полностью совпадают, за счет чего автор предлагает читателю вместо образа России и своего отношения к ней схему для повседневного действия, в рамках которого нет ориентации на те или иные идентификационные институты. Имеется в виду, что таковыми могут и обязаны являться страны, государства, народы, культуры. В случае обсуждения цен границы между культурами стираются, так как кроме повседневно-потребительского мира не остается ничего другого. Данный тезис методологически обусловлен многочисленными теоретическими построениями, которые обеспечивают статус современного индивида, погруженного в обилие потребительских практик. Автор одной из таких концепций З. Бауман говорит о многоуровневости идентификации такого индивида: «Хитрость состоит не в бездомности, а в том, чтобы быть дома во многих домах, но быть одновременно внутри и снаружи каждого из них, совмещать близость с критическим взглядом постороннего, причастность с оторванностью» [8. С. 222].

Возможен противоположный вариант осмысления России, в котором является ее сравнение с другими странами. «Ялта немного похожа на Монако, только там стоит памятник Ленину. И еще, хотя там и переполнено, но повсюду можно парковаться, все дешево» [6]. В этих фразах сравнение с Монако также подчинено потребительским интересам и упоминание о европейской столице игорного бизнеса служит, скорее, презентации автора, нежели несет в себе определенный культурный смысл. Налицо исчезновение из структуры символа означаемого. Остается знак как таковой в виде *Монако*. В то же время феномен Монако лишен какой бы то ни было функциональности. Можно говорить о формировании на основе туристического нарратива редуцированной символики, сущность которой заключается в бойкотировании означаемого, в принебрежении к его семантике. Означающее превращается в самодостаточную величину, служащую не более чем маркером, разграничивающим элементы дискурса. Определенная бессмысленность, которая выше приписана такому сравнению, отчасти оправдывается необходимостью подчеркнуть причастность высказывания к контексту. Упоминание *Монако* в этом случае создает основание для не выходящей за пределы дискурса социальной функциональности, если воспользоваться терминологией Т. ван Дейка [2].

В некоторых случаях процесс сравнения России с другими странами наполняется оценкой и определенной функциональностью. Один из авторов отвечает на сравнение Крыма с Черногорией: «Этого я не знаю (никогда мне в голову не приходило), но немного надеюсь, что Черногория в достаточной мере повлияла на многих русских» [6]. В этой коннотации представление о России приобретает оценочный характер и входит в определенный рейтинг, в котором в данном высказывании обсуждаемая страна занимает не первое место.

Обозначенный контекст усиливается в случае насыщения его советской символикой. В одном из постов мы уже встречали упоминания памятника Ленину в качестве специфического факта, обеспечивающего уникальность российской культуры по сравнению с Западной Европой. Погружение в негативно-иронический семиотический контекст усиливается через фиксацию символов из разных культур. «В Ялте на главной площади стоит памятник

Ленину, перед ним Макдональдс» [6]. Автор не развивает эту мысль, переходя к бытовым зарисовкам, лишенным какого-либо культурологического значения. Однако само по себе упоминание об этом факте указывает на нетривиальность такого соседства для рядового венгра и свидетельствует об определенной степени социокультурного отчуждения, воспринимаемого через экстравагантность и экзотичность. В этом случае происходит отдаление и отчуждение России от субъекта. Те самые культурные границы, которые исчезают в рамках повседневного нарратива, вновь возвращаются.

Усиление отчуждения и его прямая связь с функциональной сферой социального бытия обусловлены репрессивностью и коррумпированностью официальных органов, с которыми приходится сталкиваться путешественникам. Для выстраиваемого путешественниками нарратива характерны следующие высказывания: «Полицейские любят останавливать иностранцев»; «Часами надо было сидеть в полиции и, возможно, что-нибудь платить» [7]. Эти и другие аналогичные фразы встроены в гораздо более широкий контекст, насыщенный бытовыми сюжетами, потребительскими фактами, дорожными подробностями. Таким образом, авторы снижают коэффициент оценочности, лишая факты коррупции и посягательств на права человека привычной для них эмоциональной напряженности. Упоминания о вымогающих взятки российских полицейских оказываются в одном ряду с размышлениями о схожести Крыма с Монако и Черногорией, с иронией в адрес авиакомпании, с путевыми зарисовками. Одна из определяющих черт таких высказываний – их внеличностный характер. Появление подобного рода реплик отчасти можно рассматривать как часть *дискурсивного ритуала*, т.е. совокупности высказываний, производимых для закрепления контекста и придания ему законченной формы. Дискурсивный ритуал формируется из смысловых единиц, которые постепенно теряют связь с буквальная семантикой текста и превращаются в тематические клише, ссылка на которые и служит основой ритуального поведения в рамках дискурса. Однозначная дифференциация текста на функциональные, символические и ритуальные единицы невозможна. Потому нелепо и лишено названных фактов коррупции и других правонарушений со стороны российских официальных структур признаков прямой функциональности. Сложно заключить, где заканчиваются жалобы на личный опыт и начинается следование общепринятому речевому поведению. Однако все же нельзя сбрасывать со счетов отсутствие в большинстве ссылок на репрессивное поведение правоохранительных органов точной информации, конкретизирующей эти случаи, в том числе с целью наказания обидчиков или предупреждения соотечественников о грозящей опасности.

Подобным образом в рамки дискурсивной ритуальности часто укладываются общие оценки путешествий. Россия, предстающая перед читателями туристических интернет-форумов, не является исключением. Один из авторов пишет о Крыме: «Очень красивое место, достойное того, чтобы туда поехать» [8], о Москве: «Москва огромна и очень интересна, хотя пыльная и холодная» [7]. Особенности этих характеристик в их абсолютной предсказуемости. В данном случае сложно разделить действительное впечатление венгерских путешественников от России и фразы, сформулированные в соответствии с традицией. На то, чтобы определяться в качестве пережитого

смысла, могут претендовать бытовые зарисовки, описание особенностей потребления в России, отчасти констатация фактов девиантного поведения официальных структур. Ритуальное содержание создается за счет описания парадоксальной символики, фактов коррупции и общего впечатления от России.

Построение образа другой культуры из названных многомерных компонентов указывает на перенос компонентов постмодернистской ментальности на приближенный к бытовому дискурсу туристический нарратив. Его наиболее показательной характеристикой выступает многомерность при отсутствии внутренней дифференцированности. Следствием попадания данной черты в структуру межкультурных коммуникаций становятся внутренняя их нерасчлененность и формирование культурного релятивизма.

Литература

1. Квале С. Исследовательское интервью / пер. с англ. М.Р. Мироновой. М. : Смысл, 2003. 301 с.
2. Дейк Т. Ванн. Стратегии понимания связного текста / Т. Ванн Дейк, В. Кинч [Электронный ресурс]. URL: <http://vesnat.ru/nuda/t-a-van-dejk-i-v-kinch-strategii-ponimaniya-svyaznogo-teksta-g/main.html> (дата обращения: 17.11.2015).
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.
4. Малиновский Б. Функциональный анализ // Антология исследований культуры. Т. 1 : Интерпретации культуры. СПб., 1997. С. 681–702.
5. Mead G. The I and Me // Mead G. Mind, Seii and Society. Cicago, 1934. P. 152–164.
6. Index. Forumok [Электронный ресурс]. URL: <http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9073113&la=130127341> (дата обращения: 28.10.2015).
7. Index. Forumok [Электронный ресурс]. URL: http://forum.index.hu/Article/showArticle?na_start=30&na_step=30&t=9116631&na_order (дата обращения: 26.10.2015).
8. Бауман З. Текучая современность / пер. с англ. С.А. Комарова. СПб. : Питер, 2008. 240 с.
8. Index. Forumok [Электронный ресурс]. URL: <http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9073113&la=130127341&token=dcd4b961409a282f631498f9fabe5c66> (дата обращения: 29.10.2015)

Dyukin Sergey G. Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation);

Samoilova Irina V. Perm State National Research University (Perm, Russian Federation).

E-mail: dudas75@mail.ru, samoilova.i@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 32–39.

DOI: 10.17223/22220836/23/4

ABOUT CREATION THE IMAGE OF GENERALIZED OTHER IN THE VIRTUAL TEXT

Key words: *Russia, Hungary, Internet, touristic Internet-forums, discourse, functionality, daily, semiotic, identification, discourse ritual.*

Scientific problem of this research is the uncertainty of installations authors of materials on touristic internet-forums use when they create the image of cultural other. Object of our research is array of communicative instruments, by which the image of Other country and culture is formed on touristic internet-forums. Our attention is focused on materials on which Hungarians right about Russia. We talk about sites on Hungarian language. They describe different features of life in this country and create image of Russia. These sites are by Hungarian language. Methods of scientific research are structure-functional, semiotic and discourse-analyses.

Base of forming of this image is special narrative. Users of forums make it. Elements of this narrative are everyday paradoxes and semiotic incidents. Accents of attention on everyday values exits alienation between cultures, zooms object of reflection to subject. Ethnic, national and politic contradictions reduced. Instruments of forming of new reality on touristic internet-forums are changing by consumer information, the designation of symbols, the score cultural features on the background of excluded other. Authors of posts in internet focus on consumer problems, hotels, transport, quality of

the roads. In such cases we meet a certain disorder of narrative. This situation looks like everyday discourse. So in this narrative object of reflection approaches The subject. some internet-users say about semiotic paradoxes. Other authors use the method of comparison of some places in Russia with popular touristic objects. The especial method of describing of Other culture is discourse ritual. It is a set of mentions which fasten context and give it the completed form. Discourse ritual is formed from semantic elements which lose connection from significance of text and turn into themed cliches. The links on these cliches are base for rituals in the discourse. Illustrations of such cliches can be facts of corruption, by which authors reproduce national stereotypes of Russia in some Other countries. The same examples of such ritual statements are traditional assessments of popular touristic centers. We should understand that the division of text into functional and ritual segments is impossible. So result of using of such methods is forming of multidimensional, internally undifferentiated text. This affects the formation of new touristic narrative. It takes significant place in formation of cultural relativism.

References

1. Kvale, S. (2003) *Issledovatel'skoe interv'yū* [Research interview]. Translated from English by M.R. Mironova. Moscow: Smysl.
2. Vann Dijk, T. & Kintsch, W. (n.d.). *Strategii ponimaniya svyaznogo teksta* [Strategies of Discourse Comprehension]. [Online] Available from: <http://vesnat.ru/nuda/t-a-van-dejk-i-v-kinch-strategii-ponimaniya-svyaznogo-teksta-g/main.html>. (Accessed: 17th November 2015).
3. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On the art]. St. Petersburg: Iskustvo – SPB. pp. 14–285.
4. Malinovsky, B. (1997) *Funktsional'nyy analiz* [The functional analysis]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Antologiya issledovaniy kul'tury* [Anthology of Cultural Studies]. Vol. 1. St. Petersburg: Universitetskaya kniga. pp. 681–702.
5. Mead, G. (1934) *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: Chicago University PRes. pp. 152–164.
6. Index.hu. (2002a) *Krim – Sevastopol* [Crimea – Sevastopol]. [Online] Available from: <http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9073113&la=130127341>. (Accessed: 28th October 2015).
7. Index.hu. (2004) *Moszkva – minél olcsóbban* [Moscow – as cheap as possible]. [Online] Available from: http://forum.index.hu/Article/showArticle?na_start=30&na_step=30&t=9116631&na_order. (Accessed: 26th October 2015).
8. Bauman, Z. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [The fluid modernity]. Translated from English by S.A. Komarov. St. Petersburg: Piter.
8. Index.hu. (2002b) *Krim – Sevastopol* [Crimea – Sevastopol]. [Online] Available from: <http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9073113&la=130127341&token=dcd4b961409a282f631498f9fabe5c66>. (Accessed: 29th October 2015)

УДК 168.522 792.03 82-291.1
DOI: 10.17223/22220836/23/5

А.К.И. Забулионите, Е.В. Виноградова

МИРАКЛЬ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРА

Рассматривается проблема адекватной оценки средневекового жанра миракля. Причины существующих aberrаций усматриваются в методологических подходах, не соответствующих природе средневекового феномена. Анализируется миракль Рютбефа «Чудо о Теофиле», выявляются его конфликт и драматическое действие. Обсуждается правомерность применения к средневековому жанру критериев античной или ренессансной трагедии, берущая исток еще в эстетических трактатах гуманистов XVI в. Аргументируется, что в теоцентрическом горизонте сознания чудо не является искусственным способом разрешения драматического конфликта. Показывается перспективность сочетания театроведческого и культурологического подхода к анализу миракля как уникальной жанровой формы средневекового театра. Ключевые слова: миракль, жанр средневекового театра, историческая культурология, новый историзм, философская типология культур.

1. Исследования миракля как жанра средневекового театра

Средневековый театр, столетиями находившийся на обочине основной магистралей изучения истории театрального искусства, с начала XIX столетия все больше привлекает внимание исследователей. Интерес к нему продолжает расти на протяжении всего XX в. О его разнонаправленности свидетельствуют работы по собиранию и систематизации текстов (поднимаются архивы монастырей и костелов); исследования по датированию произведений, определение их принадлежности к конкретной гильдии; многочисленные переводы и транспонирования со старых языков на современные. Создаются международные организации исследователей средневековой драмы и театра [1]. Ежегодно в разных странах проводятся научные конференции, организуются фестивали театральных постановок средневековой драмы [2].

В отличие от мировых тенденций, интерес к театральной традиции Средневековья в России никогда не был велик. Несмотря на то, что начиная со второй половины XIX в. к ней обращались исследователи А.Н. Веселовский, С.К. Боянус, А.А. Гвоздев, С.С. Мокульский и др., все же систематически проявляемого интереса в кругах театроведов и литературоведов не наблюдалось на протяжении всего XX в. Новая волна интереса к средневековой драме и театру в российской науке наблюдается с последнего десятилетия XX в. Об этом свидетельствуют появившиеся исследования М.Л. Андреева (1989), Е.А. Дунаевой (2000), О.П. Романовой (2000), В.Ф. Колязина (2002), К.Г. Данцигера (2010), И.А. Некрасовой (2013) и др. И все же интерес к средневековому театру в России несопоставим с теми широкими исследованиями, которые ведутся за рубежом и исчисляются десятками тысяч. Можно говорить, что в этих работах поле исследуемых проблем средневекового театра только еще намечается. Но для того чтобы эти исследования состоялись,

важны соответствующие им методологические основания, от которых во многом и зависит успех научных исследований.

В настоящей статье мы обратимся к жанру миракля, в оценке которого в российских исследованиях встречается немало aberrаций. И они, как нам представляется, вызваны не только идеологическими причинами, имевшими место в науке советского времени, но и методологическими подходами, не позволяющими раскрыть внутреннее единство жанра как содержательной формы с бытийным горизонтом культуры, уникальным для разных исторических типов культур. Работы, опирающиеся на принципы историзма, сложившегося в традиции, берущей истоки в гегелианстве (включая и марксистскую, характерную для российской науки XX в.), не раскрывают в должной мере специфику средневековой культуры. Согласно «конкретно-историческому» принципу было достаточно каждый феномен рассматривать генетически, показывая его формирование в определенных социально-исторических условиях и обстоятельствах, раскрывая содержание господствующих идей эпохи. Поэтому исследователи сосредоточивали внимание на выразительных средствах театра, темах и сюжетах, давая краткий абрис исторических условий и обстоятельств формирования театра, но не на реконструкции бытийного горизонта сознания, в случае Средневековья – теоцентрического. При этом любой этап истории и его феномены оценивались с позиции идей современной исследователю культуры. В оценках феноменов средневековой культуры это нередко приводило к существенным aberrациям.

Такой историзм мы встречаем и в работах одного из видных отечественных историков театра С.С. Мокульского, предпринявшего попытку усмотреть некую динамику жанра миракля, которого считал «боковой линией» развития церковного театра. Не признавал Мокульский и красоты шедевра Рютбефа – миракля о Теофиле: «Пьеса несколько суха и холодна в той ее части, в которой изображается раскаяние Теофила, его возвращение в лоно христианской религии» [3. С. 149]. Так отзывался исследователь о кульминации – высшем поэтическом и духовно-эмоциональном подъеме пьесы. В целом относительно миракля с его «столь специфическим для всего жанра мотивом “чуда”» исследователь разделял точку зрения искусственного разрешения драматического конфликта: «Если в мираклях более старинного типа Дева Мария и ангелы постоянно вмешивались в ход действия, то в более поздних мираклях они появляются только в финале пьесы в качестве *deus ex machina* для разрешения чрезмерно запутавшегося действия» [3. С. 150].

Неадекватные оценки и суждения относительно миракля высказывали и другие авторитетные исследователи театра. Так, например, известный театровед Г.Н. Бояджиев отказывал такому «противоречивому жанру, как миракль» [4. С. 86] даже в мастерстве. «Двойственность миракля» исследователь объяснял идеологической незрелостью городского бюргерства: «Не случайно миракль начавшийся обычно с обличительного изображения действительности, всегда заканчивался компромиссом, актом раскаяния и прощения...». Он полагал, если «отражение житейских нравов и характеров указывает на реалистические черты миракля, то выводы из этой критики делались чисто поповские, сводившие обличение к церковному порицанию пороков, к раскаянию грешника и его прощению. Именно так происходило, на-

пример, в “Миракле о Роберте-дьяволе”: преступник парадоксальным образом из отрицательного персонажа превращался в положительный и весь обличительный сюжет оборачивался назидательной историей о милосердии бога, готового простить самого закоренелого злодея, если он раскается и уверует в небесные силы» [4. С. 87].

Схожие оценки миракля распространены и в литературоведении. В драматическом таланте Рютбефу отказывал и Ю.Б. Виппер, считая его миракль «неуклюже и наивно построенным». Немотивированным ему представлялся и переход Теофила от порочной жизни к раскаянию [5]. А. Аникст, автор четырех известных монографий по теории драмы, тысячелетию средневековой драмы уделил всего шесть страниц. Не видя своеобразия средневекового жанра, он оценивал этот миракль по критериям трагедии: «В поздней средневековой народной драме трагизм совершенно отсутствует, так как она следует основным религиозно-нравственным догматам католицизма. Даже в тех случаях, когда сюжет содержит возможность трагического исхода, он снимается раскаянием и искуплением. Яркий пример этого – миракль француза Рютбефа “Чудо о Теофиле” (XIII век)» [6. С. 101]. В оценке средневековой драмы Аникст во многом разделяет взгляды, высказанные еще в эстетических трактатах Ренессанса: «Отвергая хаотичность композиции средневековой драмы, гуманисты XVI века создали новые художественные принципы драматического искусства» [6. С. 112]. Таким образом, можно полагать, что искажения в оценках средневекового театра заключались не только в идеологических ориентирах советского времени, но имели и более глубокие корни, уходящие в гуманистическую теорию драмы. Она развивалась благодаря, прежде всего, итальянским теоретикам эпохи Возрождения, которые создали сумму правил идеальной композиции драмы. Одним из пяти главных правил было требование «правдоподобия»: «Все классические авторитеты, включая Аристотеля и Горация, осуждают частое употребление *deus ex machina* как противоречащее искусству, природе и вероятности» [7]. С тех пор в оценке средневекового миракля «бог из машины» является стабильным принципом, которого не поколебали ни исследования в медиэвистике, ни исследования в философии Средневековья.

Приведенные суждения, принадлежащие ведущим исследователям, только ярче вскрывают проблему методологических оснований. Они говорят не о заблуждениях, но о серьезной методологической проблеме, выходящей за рамки компетенции искусствоведения как такового. Они говорят о необходимости разработки нового принципа историзма в философии культуры и культурологии и внедрении его в междисциплинарные подходы, применение которых в искусствоведении сегодня заметно возрастает.

2. Методологические принципы и междисциплинарный подход

Даже краткий обзор литературы позволяет утверждать, что в исследовании средневекового театра, по сути, присутствуют два основных фактора – очевидный идеологизированный подход и нераскрытая внутренняя логика порождения театра из глубины мировосприятия, которые и стали причиной применения неадекватных критериев, приведших к серьезным абберрациям в оценке жанров. Из этих двух факторов подлинной научной проблемой

представляется проблема методологическая. И она говорит о необходимости методологического сдвига. Такой сдвиг связывается с применением в междисциплинарных исследованиях театроведческого действенного анализа драмы (предполагающего выявление конфликта и единого, непрерывного драматического действия, которые являются структурообразующими элементами драматического рода литературы и спектакля) [8], исследований в медиэвистике и философской типологии культур, исходящей из идеи целостности и уникальности бытийного горизонта культуры. На основе такой типологии культур сегодня и формируется принцип «нового историзма» [9]. Современная историческая культурология, в отличие от истории как науки, занимается не выявлением исторических условий и обстоятельств тех или других феноменов, но реконструкцией бытийного горизонта уникальной культуры, а следовательно, и имманентных этой культуре критериев оценки ее феноменов.

Безусловно, средневековые жанры складывались в средневековом теоцентрическом горизонте сознания, но они не «обслуживали» его и не рождались по заказу. Во всяком случае, когда речь идет о талантливых произведениях. История искусства не раз свидетельствовала об этом. Достаточно вспомнить усилия Октавиана-Августа возродить на римской сцене высокую трагедию ради улучшения и воспитания нравов. Наперекор этим усилиям в условиях диктатуры театр и трагедия только приходили в упадок. Поэтому объяснения особенностей средневекового жанра «идеологическим заказом» не представляются убедительными. Прислуживание и рабство не порождают ни настоящего искусства, ни жанрового его многообразия. Настоящий художник Средневековья если и «обслуживал» официальную идеологию, то только потому, что он сам находился внутри этого мировидения.

Только в перспективе горизонта сознания исследуемой культуры открывается возможность показать логику генезиса жанра как содержательной формы в горизонте средневековых смыслов. В бытийном мировоззренческом горизонте культуры очевидно, что жанр выхватывает неразрешимый драматический конфликт, формирующий остов драматического рода литературы.

С точки зрения таких методологических установок мы и обратимся к анализу миракля – одному из самых характерных жанров средневекового театра – с целью показать, что именно в миракле как жанровой форме, с присущим ему драматическим конфликтом, разрешаемым с помощью чуда, конденсировалось все напряжение средневекового духа. Поэтому не случайно его расцвет приходится на XIII в. и совпадает с высшим подъемом средневековой культуры.

3. Средневековый миракль. «Чудо о Теофиле» Рютбефа

Социокультурный контекст появления текста миракля Рютбефа. Жанр миракля (фр. miracle, от лат. miraculum — чудо) распространился в самых разных странах средневековой Европы. До наших дней сохранилось около одной тысячи текстов мираклей, написанных на разных средневековых языках Европы. Самый большой корпус текстов принадлежит Франции. Мы рассмотрим один из них – миракль «Чудо о Теофиле» Рютбефа (Rutebeuf «Le Miracle de Théophile»), который на русский язык был переведен в 1907 г.

А.А. Блоком и по сей день остается единственным целиком переведенным мираклем. Следует отметить, что это драматическое произведение Рютбефа и в наше время продолжает свою сценическую жизнь. Как драгоценную святыню Франция достает из своей сокровищницы это средневековое произведение и показывает на папертях храмов.

Полемизируя с критиками относительно несовершенства композиции миракля, искусственности кульминации и разрешения конфликта, мы и обратимся к его анализу. Нашей целью будет выявить столь характерный для средневекового миропонимания тип конфликта, показать развитие драматического действия и кульминацию, разрешаемую путем «чуда», которое и дало имя самому жанру.

Датировка появления миракля «Чудо о Теофиле» Рютбефа ограничивается периодом 1260–1270 гг. Этот текст создан парижским трувером, самое имя которого, дошедшее до наших дней, скорее всего, является прозвищем-псевдонимом и синонимом тяжелой поденщины. Источники утверждают, что известный французский трувер мог родиться в 1230 г. и умереть в 1285 г., но и точные годы жизни Рютбефа нам неизвестны. Несомненно, известно только одно, что его перо коснулось почти всех жанров средневековой литературы.

В миракле о Теофиле Рютбефом были подняты самые острые вопросы и коллизии того времени. Хорошо зная жизнь Латинского квартала, он черпал из жизни средства выразительности для разработки духовной драмы, облеченной в форму театрального произведения. Парижский университет был частью его жизни. Длительные годы в университете мятежное противостояние светских учителей («белого» духовенства) и получивших из их же рук право преподавания представителей нищенствующих орденов (доминиканцев и францисканцев – посвященного в духовный сан, монашествующего, «черного» духовенства) обнажает в том числе и борьбу за учеников и меркантильный интерес белой профессуры. В Словаре по средневековой культуре [10] мы находим сведения, что в 50–60-х гг. XIII в. происходит подлинный кризис в восприятии труда во всех его аспектах. Не где-нибудь, а именно в Парижском университете примечательная контрверза завладевает умами магистров из числа нищенствующих монахов и мирян. Эти последние, как Гильом де Сент-Амур, уверяют, что нищенство, чем кичится нищенствующая братия, вовсе не есть достоинство с религиозной точки зрения. «Белая» профессура утверждала, что истинное достоинство – труд. Суть подобных высказываний, несколько утрируя, можно сформулировать так: нищенствующие монахи не являются добрыми христианами, поскольку не трудятся. Защищая противоположную точку зрения, св. Бонавентура и, с еще большим блеском в доказательствах, св. Фома отвечали на это, что молитва – возвышенная форма труда.

Самые первые стачки – факт университетской истории. Такова забастовка парижских преподавателей и студентов в 1229–1231 гг. После 1260 г. происходят первые стачки подмастерьев. «Когда Адам пахал, а Ева пряла, где был дворянин?» – таков лейтмотив социальных движений, развернувшихся в конце XIII–XIV в. Правоведы, купцы и все те, кто не желал уподобляться ремесленникам, не спешили причислить себя к труженикам. Примерно в это время (1260–1270 гг.) настойчиво заявляет Рютбёф: «Я не из тех, кто работает» [10].

Рютбеф на стороне мирян, стороне, которая в этом противостоянии потерпит поражение. Его острые произведения сгорят вместе с произведениями потерпевшей фиаско белой профессуры. В этот университетский конфликт окажутся втянуты король и папа. Ректор Гильом де Сент-Амур будет лишен права преподавания и выслан. А Рютбеф не устает ходатайствовать за него перед светскими властителями.

Драматическое действие. Проблематика и поэтика. Для миракля Рютбеф использует сюжет о святом Теофиле, который агиографическая легенда трактует как чудо, совершенное Богородицей. М.Л. Андреев отмечает: «Герой пьесы был героем популярной средневековой легенды, согласно которой он, человек богобоязненный и благочестивый, будучи наместником епископа («видамом», от «*vice dominus*») в Киликии (г. Адана), отказался по смерти своего господина принять на себя его сан и был смещен с должности новым архиереем и ввергнут в нищету. По наущению иудея Теофил вступил в сделку с сатаной и с его помощью вернул себе прежнее место и прежние почести. Раскаившись (по легенде, почти сразу же, в пьесе – через семь лет), он умолил Богородицу сжалиться над ним и из ее рук получил обратно свой договор с дьяволом. Примерное время этой «истории» — 30-е гг. VI в.» [11. С. 183]. Таков сюжет миракля, но он – еще не драматическое действие. А каков же драматический путь Теофила, как выглядит эта сверхъестественная ситуация в миракле Рютбофа: вмешательство Дявола и Богородицы – сверхъестественных сил в течение жизни людей?

Социальный и духовный конфликт, который в Средние века пронизан мировоззрением эпохи, получает переосмысление в миракле Рютбефа, разделяющего ценности «белой» профессуры. То, с чего начинается миракль, противоречит привычному положению дел «белой» профессуры. Именно с «пустой суммы», нищеты (не по своей воле, не по своему выбору, а в силу обстоятельств, несправедливо повернувшихся против него) Теофил оказывается без должности и привычного «света богатства». Так начинается действие миракля. То, что Андреев считает одним из «малосущественных» изменений, внесенных поэтом в сюжет («Изменения, внесенные им в сюжет, малосущественны и малочисленны» [11. С. 184]), на самом деле является принципиальным изменением с точки зрения логики построения драматического действия. С первых фраз Рютбеф показывает нам героя сметенного, переживающего незаслуженную несправедливость, даже неблагодарность, героя, потерявшего внутреннее равновесие души. Тем самым обозначается драматическая коллизия, которая еще не является конфликтом драматическим. Чтобы коллизия трансформировалась в драматический конфликт, запускающий драматическое действие, герой должен совершить необратимые поступки. Как драматическим конфликтом оборачивается эта коллизия – простая житейская ситуация, когда один человек поступает по отношению к другому вразрез с ожиданиями последнего. В рамках миракля эта ситуация преобразуется в соответствии с логикой этого драматического жанра, выражающего мировоззренческие моменты эпохи. В миракле Рютбефа эта ситуация раскрывается как взаимосвязанная совокупность нескольких планов: начальник увольняет подчиненного без компенсации, выбранное лицо не оправдывает надежд своего избирателя и, основанный на этих бесстрастных фактах, страстный вывод

о несправедливости мироустройства, а соответственно, и его Создателя. В этой коллизии проявляется человеческая психология («Я сам | Давно хозьяном бы стал, | Когда б умнее поступал!») и напоминание друзей («Когда скончался кардинал, | Я сан его вам предлагал, | Но вы отвергли сан такой | Богобоязненной душой»), но в ней нет ничего сверхъестественного, пока Теофил не поддается соблазну, подумав «не о том, что Божие, но что человеческое». Тогда и обнаруживается коварство Сатаны, не нуждающегося в посреднике для искушения слабого человека, природа дьявольских сетей, опутавших Теофила, окончательно выталкивающих на «превратный» путь героя, который с начального монолога миракля уже ослеплен гордыней. В таком состоянии души он и совершает внутренний поступок («решение в своей душе»), для исполнения которого ему и понадобился посредник для связи с Дьяволом, подчинившим его своей воле. Сила ростовщика Саладина (волшебника, «что бесом одержим»), к которому Теофил приходит закладывать последнее, на поверку оказывается связанной лишь со знанием абракадабры тайных знаков, вызывающих Дьявола. Явившись, тот подыгрывает Саладину, переориентируя его человеческие цели на соблюдение дьявольских интересов: «Не то – помочь мне недосуг!». И по всем правилам разыгрывает для Теофила ритуал заключения вассального договора.

С помощью Сатаны Теофил снова обретает светскую власть и богатство. Но как случается так, что человек, пережив крушение и утратив иллюзии, вставший из нищеты («Подрясник свой к ростовщикам | Снесу, иль жизни я решусь...») на ступень, где сосредоточились духовная и светская власть – богатство и свобода, которых так желал, в итоге решает от этого всего отказаться? Где источник драматической энергии, двигающей драматическое действие через новые и новые перипетии – с первого момента действия гнавшего себя по лабиринту земного ада, ослепленного жадной мщенья «за ссоры, ненависть, вражду» и дошедшего, наконец, до состояния, близкого к высокому безумию (которое здесь не меньше, а больше ума)? Какие драматические силы ведут от «превратного пути» на «путь возвратный»?

Действие миракля разворачивается в душе, находящейся в состоянии высшей ее напряженности, душе, подготовившей себя «откровению» высшей истины, которая согласно средневековому мировоззрению недоступна неограниченному человеческому разуму. В этом состоянии души Теофил и слагает свою молитву Мадонне:

Всем миром надо мной занесены бичи,
Всех адских глаз в меня направлены лучи,
Все двери предо мной закрылись на ключи!

В состоянии высокого безумия ему и раскрывается истина – он прозревает и разгадывает секрет дьявольской ловушки. В этом прозрении даже само прозрение и есть та истинная мера, тот эталон, точка отсчета, по которой Теофил оценивает пройденный свой путь.

Что же было потеряно Теофилом на этом пройденном пути? «Вам надо помнить, Теофил», – отвечает его неадекватную вспышку гнева Кардинал. «Но только, чтоб святой свой храм | В пути к моим пустым местам | Не вспомнил вдруг», – выдвигает условие Дьявол. «Мой господин! В моей

мольбе | Я столько помнил о тебе!» – в отчаянии изрекает Теофил. Память раскрывается Рютбефом как сила, ведущая к возвратному пути. Теофил начинает свою историю жалобой-монологом, который по сути своей монологом не является, ибо драматургом введен в действие еще один персонаж, не отмеченный в списке действующих лиц. Этот «бездействующий» персонаж, незримо присутствующий на протяжении всего действия, даже своим «невмешательством» порождает скрытую в душе героя драматическую энергию, действующую с первой смущенной реплики Теофила до финальных слов общего христианского текста, передающего согласное звучание хора человеческих голосов пространству и времени:

In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.
На тебя, Господи, уповаю:
Не смутимся во веки.

При переводе на русский язык миракля Рютбефа для точности смысла А. Блок вводит понятие «превратного» и «возвратного» пути героя. Высокая смысловая насыщенность текста соотносится с высочайшей степенью концентрации духовной работы – мольбы о помощи, обращенной к Мадонне:

Был путь превратный,
Но в путь возвратный
Стремлюсь, Тобою сгораю.

Персонифицированные сверхъестественные силы – Сатана и Мадонна – для Теофила предстают как два берега реки его жизни, «превратный» и «возвратный» путь его индивидуального опыта, который разворачивается в пространстве смыслов средневековой культуры. Кульминация этого пути наступает в момент, когда гордыня сменяется смирением до самоунижения. И наконец, сменяется успокоением, в котором Теофил обретает равновесие и ясность души. Путь, где память о прошлом сплавлена с предвидением будущего и нет различий в ощущении минувшего, настоящего и грядущего. Но есть четкое понимание истинного и ложного, где ясны каждый миг и каждое мгновение на этом пути. Когда смиренно сердце и дух сокрушен, ибо пришло понимание того, насколько человек слаб и велик в своей слабости перед лицом Творца. Прямая пропорциональная зависимость: насколько слеп он был в своем стремлении к свободе, настолько сам себя этой свободой лишил. Жажда справедливости, запалившая непримиримость дьявольского жара, испепелила душу. Озарение, принесло осознание нелепости и бессмысленности борьбы с Творцом, открыло и «каким путем влечет | Лукавый бес». Озарив в несовершенстве мира совершенство Божьего промысла, открылась и безграничность индивидуальной свободы, основанной на ответственности за каждый сделанный им самим выбор. Первородный грех приобретает качество источника той энергии, что вовлекает в человеческую жизнь сверхчеловеческие силы. Адское пламя, разжигаемое непримиримостью к царящей в мире несправедливости, человеческим усилием переплавляется в ту силу очистительного огня непримиримости к проискам дьявола, что свойственна Мадонне. «Сгорая Мадонной», Теофил и произносит слова молитвы, открывающая Врата (одно из имен Богоматери) к Христу.

Озарение глубин памяти – путь, ведущий к Богу, высшая и последняя ступень познания, доступная человеку. Исповедь Теофила как продолжающаяся традиция, идущая от Августина Блаженного. «В «Исповеди» Августин представляет схему пути к Истине: тело – душа, чувствующая через тело, – внутренняя сила души – способность суждения о воспринятом телесными чувствами – самопознание, происходящее на границе озарения, – *озарение*, или *иллюминация*. Озарение – последняя ступень познания, где человек созерцает самого Бога. Возможности созерцания хранятся в памяти. Память Августин обозначает как глубины души, где удерживается не образ предмета, а сам предмет, где он присутствует целиком и полностью [12. С. 245]. Как отмечает С. Неретова, достигнув глубины памяти, человек в своем озарении постигает не образ Бога, а самого Бога. Так что «в духовном смысле видение Христа есть его непосредственное, ощущаемое всем существом человека видение» [13. Т. 1. С. 261]. Так и Богоматерь Теофила – его «возвратный путь», озаряющий глубины его памяти: «Свет благодатный! | Пошли мне Сына-Усладу!».

Трудна работа:
Славословлю без счета,
Да минует мертвая Лета,
Чтобы Тантала гнета
И бесплодной работы
Не узнал я вдали от света.

Язык, которым герой творит молитву, бесхитростен, но простым и неприятным его не назовешь. Сопрягаясь с универсальными понятиями, носящими вневременной характер, он говорит о реальных коллизиях своего времени. В индивидуальном отражаются ориентиры средневекового мировоззренческого проекта. Через универсальное смотрит на частное. Имя героя – Теофил – образовано связкой предполагающих симультанную зависимость греческих корней «Бог» и «Любовь»: возможен перевод и «Любящий Бога», и «Возлюбленный Божий». Возникшая ассоциация с любимцем богов Танталом, который был наказан неутоляемой жаждой за сознательное надругание над доверием богов, передает и испытываемые человеком мучения, и отсылает к ответам античной мысли, и говорит о «возвышенной форме труда», который составляет молитву.

Сверхчеловеческий мир задан в мирacle образами Марии и Сатаны, взаимоотношения которых предопределенны фабулой и неизменны. И непримиримы до того, что «дьявол, жалуюсь на самоуправство Марии, вызывает о справедливости и выступает истцом на суде под председательством Бога-Отца» [10. С. 150]. Правда, это сюжет уже другого миракля. В сюжете миракля Рютбефа они встречаются в душе Теофила, которая трудится. Без этого чудо не совершится. В очередной раз сокрушая Дьявола и освобождая душу от его власти, Мадонна не совершает чудо, а действует естественно. Такова природа этого персонажа.

Под солнцем цело
И не сгорело
С текло иконы,
Тебя ж всецело

Оставил Девой
Твой Сын рожденный.
Алмаз граненый!

Осознав свою слепоту, Теофил отыскивает в своей памяти тот «Чистый Источник, | Свет Непорочный», самодостаточный и исполненный благодати, который проявляет подноготную его преступлений, ибо «Светлому взгляду | Доступно стадо | Врагов заклятых». Согласно Рютбефу: если живая душа Теофила, сохранившая верность Мадонне, молит:

Ты силой ратной
Защити от развратной
Дьявольской стаи, –

то Мария не может поступить иначе. Но по Рютбефу, чтобы «втянуть» этого персонажа в действие, Теофил должен найти «к капелле путь». Страдания его трудящейся души, «отыскавшей» Мадонну в своей памяти, приводят его в капеллу в надежде получить прощение. И здесь они достигают наивысшего напряжения.

Мадонна очень немногословна: она не ставит условий. Она испытывает героя, выгоняя: «Расстанься с домом ты Моим». И Теофил проходит испытание. Проходит легко, ибо душа его в полной мере испытала тяжесть греха. Если драматическое действие в первом монологе раскрывает душу, утратившую гармонию: «Разбилась скрипка пополам, | И я совсем безумным стал!», то далее оно ведет до полной потери осознания безумия забывчивой душой. И только в кульминации, наступающей в капелле, в том месте, где звучит единый голос «хора певчих», опоминается душа Теофила, снова обретает гармонию, удерживающую все высокое в его памяти.

Характерна также и трактовка греха в миракле Теофила. Здесь уместно отметить, что она менялась на протяжении всего Средневековья. «Пенитенциарии раннего средневековья свидетельствуют, что в то время главными в раскаянии считались грех и наказание за него. Абельяр выразил и укрепил противоположную установку. Самым важным является грешник, его намерение, а главным наказанием – раскаяние. Сердечное раскаяние, – пишет Абельяр, – уничтожает грех, т.е. презрение Бога или согласие на зло. Ибо милосердие Божие, вдохновляющее это стенание, несовместимо с грехом. «Сумы» исповедников, появившиеся к концу того века, уже включают в себя этот переворот в психологии – если не в теологии – раскаяния. Так, в городах и в городских школах углубляется психологический анализ, происходит в полном смысле слова гуманизация таинств» [14. С. 41]. Этот переворот мы и видим воплощенным в миракле Рютбефа. Миракль наделяет продавшего душу дьяволу Теофила и духовными, и светскими полномочиями. Наделяет, расставляя свои акценты, но четко следуя фабуле легенды, о популярности которой в это время говорят все, кто соприкасался с этим материалом. М.Л. Андреев обращает внимание на то, что с XI в. интересующий нас сюжет входит в литургию [11. С. 184]. Но эту общую установку, это средневековое умонастроение, видимо, разные представители Средневековья истолковывали по-своему. Свое понимание представил и Рютбеф.

Молитва Теофила – это труд, образец возвышенной формы труда, способной преобразовать хартию Дьявола в ключи «радости и бытия». Если вернуться к жизненным истокам драматического конфликта миракля: позицию «белой» или «черной» профессуры в молитве Теофила отстаивает Рютбеф? Находит ли он в драматическом пути Теофила противоположные ценности тем, которыми он сам в начале руководствовался? Является ли эта драма выражением диалектики и развития изначальной позиции души, которая в итоге приходит в свою противоположность?

Кроме социального измерения конфликта, следует отметить и интеллектуальные сдвиги, которыми было отмечено XIII столетие. Это прежде всего знакомство с трудами Аристотеля, которые возвращаются через арабскую культуру. Проникая в университеты, античная мысль волновала и будоражила умы, вводя в соблазн. Нарушая папский запрет, в университете читают Аристотеля. Не поднимая вопросов первородного греха и природной греховности человека, не предполагая ничего, выходящего за рамки естественного понимания, учение Аристотеля грозит оказаться в оппозиции по отношению к официальной церкви. В этом сплаве конфликта оказывается в том числе и человек, которому суждено вывести средневековую мысль на высшую точку развития, соединив и согласовав веру и разум в «Сумме теологии», – уже упоминавшийся выше защитник «черного» духовенства Фома Аквинский. Стоявший по другую сторону конфликта, светский трувер Рютбеф, испытав влияние мысли Аристотеля и Фомы Аквинского, решает эту проблему доступным ему методом искусства, дав голос святому Теофилу.

Драматическое действие миракля «Чудо о Теофиле» Рютбефа раскрывает диалектику человеческой души, проходящей свой драматический путь испытаний противоположностями и переживающей чудо откровения, которое и приводит к катарсису в «Te Deum laudamus» – христианском гимне – и состоянию покоя, обретенного на путях драматических страданий. Вряд ли правы те исследователи, которые пытались отказать в драматургическом мастерстве и поэтических достоинствах средневековому труверу, оценивая его по ренессансным критериям драматического искусства. В миракле Рютбефа есть все, что характеризует вполне состоявшуюся форму «поэзии драматической», один из лучших знатоков которой Б.О. Костелянец, писал: «Драма требует от персонажа волеизъявления и самовыражения. Она побуждает его выразить себя, свою индивидуальность в той мере, на какую он способен. Поле драматического напряжения создается активностью действующих лиц, которые в драме всегда оказываются в новой, беспрецедентной ситуации, где все «впервые» и уже нельзя ограничиваться наличным опытом. Вступая на новые, неизведанные пути, драматический герой творит ситуацию, самого себя, новые связи с другими людьми. И расплачивается при этом за все им сотворенное, пожинает плоды своих действий, сталкиваясь с результатами, которые, разумеется, не совпадают с намерениями» [15. С. 35]. Такая сила «стремления» в «испытательном цикле» Теофила и приведет его к естественному для средневекового мировоззрения выходу в сверхъестественную ситуацию.

4. Выводы и обсуждения

Средневековый миракль, как показал анализ, несет подлинное драматическое содержание. По тематике и содержанию образов средневековая драматургия, безусловно, является христианской. Но дело не в сюжете и содержании образов, а в самой содержательной форме миракля как жанра поэзии драматической. Жанр как содержательная форма возникает тогда, когда в недрах мировоззрения сознание схватывает неразрешимый конфликт, который и раскрывается цепочкой перипетий драматического действия. В оптике миракля – психология, тончайшая диалектика души, порождающая импульсы драматической активности героя, диалектику его целей. Такой тип конфликта внутренне связан и с драматургической техникой построения действия, которая позволяет сравнить средневековый миракль вовсе не с трагедией, а с третьим основным жанром драматического рода литературы – драмой, формирующейся в XVIII–XIX вв. Но в то же время миракль заметно отличается от драмы как жанра, который изображает группу героев, преследующих свои цели и вступающих в межчеловеческие отношения (драматические столкновения по горизонтали и диалектика целей). В средневековом миракле конфликт выстраивается по мировоззренческой вертикали. Место конфликта – внутренний человек, его душа ослепшая, теряющая дорогу и обретающая ее снова в момент кульминации – открытии высшей истины, сопровождающимся катарсисом. Конфликт миракля непременно затрагивает средневековые бытийные статусы сущего и самого Бога, но не как «machine», а как высший статус, определяющий всю вертикаль бытия. Таким образом, жанр миракля как содержательная форма есть предрешение неразрешимого конфликта. В теоцентрическом мировосприятии, когда разум предельный, а вера беспредельна, «откровение» есть высший способ постижения Истины, а «чудо», естественно вплетенное в средневековое сознание, является не искусственным, а органично присущим этому мировоззрению способом «снятия» противоречий, «разрешения» непримиримого конфликта.

Междисциплинарный подход, сочетающий театроведческий анализ и метод культурфилософской типологии культур, обеспечивающий реконструкцию бытийного горизонта сознания, позволяет раскрыть жанр как отвердевшую содержательную форму, как предрешение, внутренне связанное с мировоззрением. А исходя из теоцентрического горизонта сознания, мы уже можем не только понять природу драматического конфликта и формирование жанра миракля, но и подойти к вопросу гораздо более сложному – к его месту во всей средневековой системе жанров, которая до настоящего времени еще не получила должного осмысления. В такой перспективе теоцентрического горизонта сознания открывается также возможность поставить вопрос о месте и внутренней взаимосвязи миракля со всей системой средневековых жанров драматической литературы и театра, которая формировалась в недрах средневекового мировоззрения как некая внутренняя целостность.

Формирование и эволюция драматического сознания Средневековья, породившие и сам род литературы, и многообразие театральных жанров, – это тема, разумеется, уже выходящий за пределы настоящего исследования. Но

полученные результаты в настоящем исследовании позволяют высказать суждение, что в системе жанров Средневековья мираклю принадлежит вовсе не второстепенное место, а может быть, одно из главных. Миракль, раскрывающий драматическое измерение в человеке, мы находим органично вплетенным в ткань мистерии как драмы истории мира, разворачивающейся между двумя главными событиями – сотворением мира и апокалипсисом. И безусловно, дальнейший анализ миракля требует поставить вопрос о его месте в системе жанров.

Исследования средневековой системы жанров, полагаем, еще впереди. Но ясно одно, что методологически неправомерными являются попытки привнести мерки оценки средневекового театра как по критериям античной трагедии с определенным типом конфликта, присущего космоцентрическому мировоззрению, так и по критериям трагедии Ренессанса с типом конфликта, характерным для антропоцентрического сознания. В теоцентрическом горизонте сознания идет фундаментальное переименование всего мира. Поэтому критерии оценки и отдельной жанровой формы, и всей их системы следует искать в мировоззрении эпохи. Они предполагают реконструкцию бытийного горизонта культуры. Такие методологические подходы и методологический принцип нового историзма, опирающийся на идею региональных онтологий и философскую типологию культур, сегодня вырабатываются в фундаментальной культурологии. Культурфилософская типология культур и методы реконструкции региональных онтологий позволяют раскрыть не просто исторические обстоятельства возникновения того или другого исторического феномена. Они выявляют основные категории, характеризующие уникальную целостность бытийного горизонта сознания или «жизненного мира» [16. С. 273–279]. А в перспективе целостности мы уже можем раскрыть жанры как содержательные формы средневекового сознания. В перспективе целостности конкретные категории драмы и заполняются конкретно-историческим содержанием и смыслом. Такое сочетание театроведческих и культурфилософских техник исследования дает возможность объяснить внутреннюю логику возникновения в недрах средневековой ментальности средневекового типа драматического конфликта, средневекового типа катарсиса и в целом театрального жанра как содержательной формы.

Литература

1. MRDS (Medieval and Renaissance Drama Society). <http://mrds.eserver.org> (дата обращения: 25.05.2016); SITM (La Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval). <http://www.sitm.info> (дата обращения: 25.05.2016); REED (Records of Early English Drama). <http://www.reed.utoronto.ca> (дата обращения: 25.05.2016).
2. York Mystery Plays. <http://www.yorkmysteryplays.co.uk/> (дата обращения: 25.05.2016); Chester Mystery Plays. <http://www.chestermysteryplays> (дата обращения: 25.05.2016); Coventry Mystery Plays. <http://www.coventrymysteries.com>; Lincoln Mystery Plays. <http://www.lincolnmysteries.co.uk> (дата обращения: 25.05.2016).
3. Мокульский С.С. История западноевропейского театра. Ч. 1: Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. М., 1936. 547 с.
4. Бояджиев Г.Н. Театр Средних веков // История зарубежного театра. Ч. 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения : учеб. пособие / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. 2-е изд. М., 1981. С. 79–98.

5. *Vunner Ю.Б.* Драматургия : [Литература Западной Европы Зрелого Средневековья] // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 1984. Т. 2. С. 589–590.
6. *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 458 с.
7. *Herrick M.T.* Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. Chicago. 1961. P. 93–95.
8. *Владимиров С.* Действие в драме. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2007. 192 с.
9. *Забулионите А.К.И.* Целостность и дисконтинуальность: фундаментальные вопросы типологии культур // Мир культуры и культурология: альм. Вып. 2. 2012. С. 27– 41.
10. *Труд* // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. М., 2003. С. 536–537.
11. *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма : Происхождение и становление (X–XIII вв.). М. : Искусство, 1989. 216 с.
12. *Августин А.* Исповедь. М. : Ренессанс, 1991. 488 с.
13. *Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья* / под ред. С.С. Неретиной; сост. С.С. Неретина, Л.В. Бурлака: в 2 т. СПб., 2001. Т. 1. 539 с.
14. *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века / пер. с фр. А. М. Руткевича. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. 160 с.
15. *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / сост. и вступ. ст. В.И. Максимова. М. : Совпадение. 2007. 502 с.
16. *Забулионите А.К.И.* Типологический таксон культуры. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. 279 с.

Zabulionite Audra-Kristina I., Vinogradova Elena V. Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org, admin@holism-culture.org

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 40–53.

DOI:10.17223/22220836/23/5

MIRACLE AS A MEANINGFUL FORM OF MEDIEVAL THEATER

Key words: miracle-play, medieval theatre genre, historical culturology, new historicism, philosophical typology of cultures

The essay focuses on the problem of an adequate estimation of the medieval miracle-play genre.

The causes of the existing aberrations may be found in the methodological approaches, that do not comply with the very nature of the medieval phenomenon. The legitimacy of criteria typical for the Antique or Renaissance tragedy, applied in aesthetical treatises by the XVI century humanists and existing up until today, is given consideration. It is asserted that the attempts to estimate miracle-plays according to genre criteria formed in other cultures, can not be productive.

Taken as an example, the analyses of Rutebeuf's *Le Miracle De Theophile* illustrates the efficiency of new methodological principals, which allow to discover the genre as a substantial form, inwardly connected with the existential horizons of culture.

The analysis utilizes an interdisciplinary approach: a combination of theatre science (revealing drama architectonics – the conflict, which displays itself through the sequence of peripeteia of dramatic action) with philosophy of culture, based on conceptions of regional ontology. Philosophical and typological reconstructions of the historical worldview horizon of culture reveal parameters of uniqueness and integrity of medieval culture. Analysis of Rutebeuf's *Miracle* proves that it possesses a true dramatic conflict, typical for medieval theocentric view of the world. The reference to biographical facts of Rutebeuf's life, reveals vital roots of the miracle-play. A collision evolving into a conflict (Theophile, the main character of the book, who was angered by his master's injustice, rises against him and strikes a deal with the Satan). However, the obtained spiritual and political power, together with wealth and freedom provoke an internal conflict, that deprives his soul of peace and calm. A dramatic energy emerges in the soul suffering a discord and provides action with new impulses. The character is moved by this conflict through the labyrinth of an earthly hell. But after revolting against his master and losing connection with him, Theophile is not able to forget him. Memory is unfolding as a force, which connects two states of his mind: the clarity lost in the past and the hope for a possible return. But the miracle can't occur on its own. The depth of the memory can be enlightened only through a hard work, i.e. prayer as a sublime form of labor. At a turning point, when a miracle takes place, the character embraces peace once again. By learning Rutebeuf's biography, we can discover the real roots of this miracle-play: the "white" and "black" professors were involved in a bitter dispute

over labor in this period. The article argues that solution of the dramatic conflict via a *miracle* is not artificial (*deus ex machina*), but is naturally intertwined into consciousness horizons of medieval culture.

The essay puts forward a question about the place of miracle-play in the system of genres. It is argued, that the miracle and the genres of mystery-play, not morality play, represent most perfect forms of medieval theater and require detailed analyses

References

1. MRDS (*Medieval and Renaissance Drama Society*). (n.d.) [Online] Available from: <http://mrds.eserver.org>. (Accessed: 25th May 2016).
2. York Mystery Plays. (n.d.) [Online] Available from: <http://www.yorkmysteryplays.co.uk/>. (Accessed: 25th May 2016).
3. Mokulskiy, S.S. (1936) *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra* [The History of Western European Theatre]. Part 1. Moscow: Iskustvo.
4. Boyadzhiev, G.N. & Obratsova, A.G. (eds) (1981) *Istoriya zarubezhnogo teatra* [The history of foreign theatre]. Part 1. 2nd ed. Moscow: Prosveshchenie. pp. 79–98.
5. Vipper, Yu.B. (1984) Dramaturgiya: [Literatura Zapadnoy Evropy Zrelogo Srednevekov'ya] [Drama: [Literature of the Middle Ages in Western Europe]]. In: Vipper, Yu.B. (ed.) *Istoriya vsemirnoy literatury : v 8 t.* [The history of world literature: In 8 vols]. Vol. 2. Moscow: Nauka. pp. 589–590.
6. Anikst, A. (1967) *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [Theory of drama from Aristotle to Lessing]. Moscow: Nauka.
7. Anikst, A. (1967) *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [Theory of drama from Aristotle to Lessing]. Moscow: Nauka. p. 117.
8. Vladimirov, S. (2007) *Deystvie v drame* [Action in drama]. St. Petersburg: SPbGATI.
9. Zabulionite, A.K.I. (2012) Tselostnost' i diskontinual'nost': fundamental'nye voprosy tipologii kul'tur [Integrity and discontinuity: Fundamental questions of typology of cultures]. *Mir kul'tury i kul'turologiya*. 2. pp. 27–41.
10. Gurevich, A.Ya. (ed.) (2003) *Slovar' srednevekovoy kul'tury* [The Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN. pp. 536–537.
11. Andreev, M.L. (1989) *Srednevekovaya evropeyskaya drama: Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv.)* [European Medieval Drama: The origin and formation (the 10th – 13th century)]. Moscow: Iskustvo.
12. Augustine, A. (1991) *Ispoved'* [Confession]. Moscow: Renessans.
13. Neretina, S.S. (2001) *Antologiya srednevekovoy mysli: Teologiya i filosofiya evropeyskogo Srednevekov'ya* [Anthology of Medieval Thought: Theology and philosophy of the European Middle Ages]. Vol. 1. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
14. Le Goff, J. (2003) *Intellektualy v Srednie veka* [Intellectuals in the Middle Ages]. Translated from French by A.M. Rutkevich. 2nd ed. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
15. Kostelyanets, B.O. (2007) *Drama i deystvie: Lektsii po teorii dramy* [Drama and action: Lectures on the theory of drama]. Moscow: Sovpadenie.
16. Zabulionite, A.K.I. (2009) *Tipologicheskiy takson kul'tury* [Typological taxon of culture]. St.-Petersburg: St.-Petersb. State University.

УДК 39(364)
DOI: 10.17223/22220836/23/6

Т.В. Лазутина, П.Р. Мельников

СПЕЦИФИКА МИРОВОЗЗРЕНИЯ КЕЛЬТОВ: СИМВОЛИЗМ КАК ПРИНЦИП МИРОПОНИМАНИЯ

В статье анализируется символический мир кельтского эпоса. В центре исследования находится выявление специфики мировоззрения кельтов как отражение национального своеобразия культуры, где принцип символизации занимает ведущее положение. Концепция исследования определяется пониманием символизма как процесса наделяния переносным значением феноменов, функционирующих в культуре, что позволяет сформировать представление о сложившейся концепции человека в мифологической картине мира, лежащей в основе мировоззрения кельтов.

Ключевые слова: кельты, символизм, мифология, мифологическое мировоззрение, друиды.

В современном обществе растет интерес к поиску традиционных духовных ценностей, отражающих процесс становления и реформирования духовной культуры. Понимание закономерностей развития древней культуры вообще, кельтской культуры в частности позволяет осуществить потребность общества в понимании логики развития мировой культуры.

Культура кельтов представляет собой специфический синтез формирующихся религиозных, протофилософских и художественных воззрений, укорененных в недрах мифологии. Более того, «именно мифологический корпус саг даёт исследователю возможность увидеть кельтский мир «изнутри», не ограниченный чужой культурой и чужим мировосприятием, вне анализа и структуризации извне» [1. С. 147], что обуславливает потребность выявления специфики кельтского миропонимания, наиболее полно проявляющегося в системе архаических образов мифологии. К тому же генезис кельтской культуры отражает смену мировоззренческих идеалов и принципов в эпических образах мифологии, в связи с чем основной проблематикой данной статьи является анализ специфики мировоззрения кельтов или *галлов* – племен индоевропейского происхождения в свете символотворчества, что представляется актуальным и своевременным в философской антропологии, культурологии, психологии и литературоведении.

В настоящее время активизируется интерес исследователей кельтской культуры [1, 2, 3] к аксиологической составляющей жизни *кельтов*, что дает возможность понять специфику взаимоотношения в системе «мир – человек», представленной в протофилософской литературе. Несмотря на существующую трудность в изучении культуры кельтов, заключающуюся в ограниченности количества сохранившихся и дошедших до настоящего времени документированных исторических источников и эпических памятников кельтского творчества, данная тема привлекает интерес исследователей архаической культуры [4, 5, 6].

Первое упоминание о кельтах датируется началом первого тысячелетия до н.э. Известно, что после покорения римлянами в середине I в. н.э. и произошедшей культурной ассимиляции кельты практически исчезли с исторической карты мира, хотя следует констатировать знаковое разделение кельтских племен на две основные ветви кельтской культуры, а именно *валлийцев* и *ирландцев*.

Факты свидетельствуют, что хотя кельтская культура сыграла решающую роль в формировании ныне существующей культуры жителей Британских островов, изучение данного влияния не всегда находилось в приоритете антропологов, культурологов и философов. Несмотря на то, что отголоски кельтской культуры отражаются и в географических названиях, и в памятниках английской литературы, данная тема недостаточно освещена в научных работах (первые попытки проанализировать кельтскую культуру датируются концом XIX – началом XX в.).

Мировоззрение кельтов раскрывается через систему идеалов, принципов и убеждений, сформированных в эпоху мифологического способа объяснения бытия мира и человека, и его специфику составляют политеизм, пантеизм, анимизм, панпсихизм, символизм.

В системе мировоззрения, присущего кельтским племенам, отражается идея бессмертия, которая находит практическое выражение в форме ритуалов, нередко пугающих современного человека особой жестокостью. Так, в кельтских источниках содержится описание сцены казни врагов, где живописуется, как воины на поле боя отрезали головы павшим неприятелям, а затем прибавляли их к стенам своих домов, что демонстрировало веру кельтов в то, что данная манипуляция помешает врагам переродиться и отомстить виновникам своей смерти [5].

К отличительным чертам архаического мировоззрения может быть отнесен метемпсихоз. Кельтские письменные источники, в частности сборник «Фениа», содержат описание того, как герой Фин Маккул вступает в разговор с призраком, который раскрывает ему тайну о перерождении [5. С. 67]. Нельзя не отметить, что подобная сила убеждения кельтов в бессмертии души была бы невозможна без оформления организованного института верований.

Известно, что жрецы-друиды выполняли в обществе образовательную и просветительскую функции. Практика свидетельствует, что наряду с правом проведения ритуалов, врачеванием и обучением аколитов жрецы-друиды, как наиболее образованные (по сравнению с остальными представителями народа), «...в определённый период были фактическими правителями, чья власть превосходила королевскую» [1. С. 149], и это давало им право диктовать условия правителям в принятии политических решений. Тем самым можно заключить, что в кельтском обществе монополия на умственный труд принадлежала жречеству. К тому же, имея исключительное право обращаться напрямую к силам природы и богам, жрецы-друиды обладали фактически неограниченной политической властью. Получается, что друидизм как социокультурный феномен являлся не столько религией, сколько способом управления мини-государствами кельтов, что подтверждают современные культурологи, в частности А.А. Колесова и М.В. Курылева, которые отмеча-

ют, что друиды, как особое сословие священников, в кельтском обществе могли проводить ритуалы, а также были «...судьями, прорицателями, целителями, советниками короля и учителями молодежи» [3. С. 125]. Более того, друид в кельтском обществе обладал статусом мудреца, о чем свидетельствует Томас Роллестон, проводивший исследования кельтской культуры. Так, рассматривая этимологию слова «друид», Томас Роллестон пришел к выводу, что вторая часть данного слова связана с индоевропейской основой «*vid», которая присутствует в английском слове «wisdom» и в латинском «videre» (а также русском «ведать», «видеть». – *Примеч. пер.*). К тому же исследования Турнейзена показали, что эта основа в сочетании с усилительной частицей «dru» могла дать слово «dru-vids», в гэльском языке превратившееся в «dravi», что и означает «друид», точно так же, как другая усилительная частица, «su», после прибавления «vids», дала в гэльском «savi» – «мудрец»² [5. С. 67]. Более того, согласно еще одной версии, существующей в языкознании касаясь происхождения данного слова, корень слова «друид» составляет слово «druī», обозначающее «дуб». Итак, получается, что этимология слова «друид» содержит не только указание на особую жреческую мудрость, но и отражает начальное сакральное представление кельтов о связи человека и мира природы, в связи с чем среди отличительных особенностей системы кельтских верований можно назвать антропоморфизм, гилюзоизм и анимизм.

Восприятие природы как живого и одушевленного начала в контексте антропоморфизма мифологического понимания универсума дополняется в мировоззренческой системе кельтов пантеистическим взглядом на его сущность. Дошедшие до настоящего времени письменные источники кельтской культуры свидетельствуют о том, что друиды обожествляли природные явления, такие, к примеру, как луна, солнце, деревья и камни. Другими словами, природные объекты служили кельтским племенам образами-символами, достойными религиозного поклонения. К тому же наиболее известные памятники культуры кельтов, так называемые «кромлехи», выстроенные в строгой геометрической последовательности, наглядно демонстрируют факт принадлежности неживой природы к единой системе взаимоотношений человека и окружающего его мира.

Одним из наиболее известных памятников древней архитектуры времен существования кельтских племен считается курган в Нью-Грэйндж, который представляет собой результат воплощения системы мифологических воззрений кельтов в образах культового искусства. Традиционный кельтский курган представляет собой холм, обрамленный рядом высоких камней, украшенных изображениями спиралей и ромбов. В древней культуре вообще, кельтской культуре в частности спираль как основной элемент прикладного искусства может являться стилизованным изображением папоротника. Более того, спираль, входя в образную структуру культового комплекса кельтов, воспринималась сознанием древнего воина не столько как украшение надгробных камней, но и обозначала витой путь загробной жизни, приводящий к перерождению [5. С. 56–57]. Таким образом, можно утверждать, во-первых, что образная система кельтского искусства использует возможности геометрического и растительного орнаментов как действенного средства изображения (выражения) мифологиче-

ского способа понимания мира и человека; во-вторых, символизм, как принцип миропонимания, свойствен кельтской культуре.

Современные исследователи кельтской культуры [5, 6, 8], рассматривая специфику религиозного поклонения кельтов, отмечают их особое внимание к воссозданию образа корабля. Так, Томас Роллестон, проводя аналогии между рисунками кельтских кораблей, найденными в кургане с изображениями ладьи в древнеегипетских гробницах, указывает, что корабли кельтов символизируют некий путь в загробный мир. Другими словами, стилизованное изображение корабля прочитывалось кельтами в качестве образа-символа дороги, пути, вечности. Наличие веры в бессмертие души, согласно Т. Роллестону, рассматривается в качестве решающего факта, оказавшего влияние на формирование символического мировоззрения кельтского народа [5. С. 60–61]. Данное понимание не ново. В истории взглядов на природу кельтского символотворчества сложилось понимание того, что интерпретация египетского рисунка ладьи с восседающим Ра (бог солнца) является символом «нового рождения дня» или символом «возникновения мира». Учитывая условности той или иной интерпретации, Т. Роллестон сводит данные элементы противоположных культур в целое. Нельзя не упомянуть и о мифологических представлениях народов Месопотамии, где отражалось понимание образа ладьи как «символа пути». Более того, согласно шумерской мифологии ладья выступала своеобразным атрибутом божества, которое «...имеет свою ладью» [5. С. 63]. Таким образом, в кельтском искусстве образ корабля приобрел «второе» значение и эволюционировал в символ «вневременного пути», «нового рождения» и «возникновения мира».

В ходе исследования символического мира кельтского искусства было обнаружено, что образы-символы природного мира крайне разнообразны. Можно констатировать приоритетность образа водной стихии как символа «творения» и «вечного движения» в кельтском мифологическом мировоззрении. Так, И.С. Макарова, выявляя специфику образной сферы кельтского искусства, отмечает важность значения образа-символа воды, представляющей кельтам «...источником рождения новой жизни» [2. С. 146] и выступающей «в роли звена, связующего земную жизнь и загробный мир» [Там же], что свидетельствуют о наличии мифологемы оборотничества.

Данные факты позволяют предполагать, что учение кельтских друидов связано с магическими ритуалами и сакральными знаниями жрецов Древнего Египта, что выражает образная система кельтского искусства. Более того, существует общий символ в кельтском и древнеегипетском искусстве, а именно символ «отпечатка двух стоп на земле», который выглядел как рисунок отпечатка двух стоп на земле и использовался кельтами в качестве символа власти, о чем свидетельствуют историки кельтской культуры. В частности, Томас Роллестон, выдвигает гипотезу о прямой связи данного символа с культурой Древнего Египта, цитируя главу 17 «Книги мертвых», где указывает на существующее сходство рисунка кельтских дольменов с репликами бога Осириса [5. С. 63].

Исследуя проблематику кельтского символизма, следует более подробно ознакомиться с вопросом редупликации окружающего мира. Тесно связанные с природой, благодаря влиянию тотемизма и друидизма основные символы

кельтов наиболее близки к объектам естественной природы. Самыми популярными элементами, сопровождающими развитие декоративно-прикладного творчества кельтов, являются спиральные и петлевидные фигуры, представляющие собой стилизованные изображения переплетенных корней деревьев или изгибов бурных рек. Форма другого не менее известного символа, именуемого *трикветром*, обусловлена формой клевера и дикого плюща.

Итак, исследование декоративно-прикладного творчества кельтов позволяет заключить, во-первых, что большинство символов представлено в виде замкнутых фигур с большим количеством плавных линий, петель и спиралей, что является подтверждением анатасизма, согласно которому жизнь не имеет начала и конца; во-вторых, образы-символы создают возможность воображению попасть в любую точку фигуры, проследовав по извилистым линиям, помогая наглядно осознать суть перерождения как возможность продолжить свой путь и после смерти.

Выявляя особенности кельтского символизма, нельзя обойти стороной вопрос о частоте использования образа птиц, в частности изображения вороны, согласно кельтским мифам представляющего собой образ неотъемлемого спутника Морриган (богини войны). Как и скандинавским валькириям, Морриган уготована ключевая роль в пантеоне божеств. Кельты верили, что Морриган с ее ручными воронами сражалась вместе с кельтскими воинами с общими для них врагами, появляясь в решающий момент битвы. Более того, согласно литературным источникам она не только принимала участие в сражениях, но и забирала души самых храбрых кельтов, павших на поле боя. Примечателен тот факт, что вместе с изображениями богини Морриган встречается не только ворон, но и символ-*трекветр*, или *трискель*. Это объясняется тем, что наряду с обликом жестокой воительницы Морриган также имела лик юной девушки и старой женщины [7, 10].

Образ-символ орла – второй по значимости среди образной сферы архаического искусства. Исследование древней художественной культуры показало, что орел в кельтском пантеоне образов символизировал власть, могущество и силу [9. С. 100].

Таким образом, символы птиц (ворона, орла, сокола) и развитая кельтская символика растительного мира отражали сущность друидизма как выражения неразрывного единства человека с природой. Следует упомянуть, что среди символов животного мира, наполняющих кельтскую культуру, наиболее часто упоминаемые – кабаны и олени. Данные животные воспринимались кельтами в качестве исконных обитателей священных лесов и рощ друидов. Кроме того, цикл смены рогов оленя служил очередным напоминанием кельтам о том, что и жизнь по своей природе циклична.

В ходе исследования кельтского творчества было обнаружено, что кельтский миф является бинарным. К примеру, ярость и воинственный дух ассоциировались кельтами с образом дикого кабана, что реализовалось в их представлении о природе мужчины как необузданном воине и защитнике [9. С. 101], а женская природа, напротив, отождествлялась с домашним уютом, миром и плодородием, отражаясь в виде образа-символа коровы в эпическом и декоративно-прикладном творчестве.

В кельтской культуре особая роль принадлежала числовой символике. Во многих эпических произведениях кельтов, дошедших до наших дней, герои сталкивались с тройственностью событий и объектов. В такого рода текстах можно найти рассуждения о существовании *трех* великих даров (в сказаниях о Племенах богини Дану) [8. С. 308–309]. Более того, в архаических сказаниях проявляется тройственность природы некоторых кельтских божеств. Кроме того, триада содержалась в основе значения центрального образа кельтской мифологии – дуба, символизирующего «древо жизни» и «долголетие». По мнению кельтов, корни дуба связывали землю, крона подпирала небо, а ствол являлся опорой всего сущего. Другими словами, дуб в кельтской культуре выступал как символ «триединства мироздания». Примечательно, что данное представление совпадает с мировоззрением представителей нордической мифологии и, возможно, является некоторым переосмыслением мифов о мировом дереве Иггдрасиль.

Особую роль в понимании специфики мировоззрения кельтов играет представление о непосредственном участии богов в их жизни. Идея цикличности проникает в кельтское миропонимание и непосредственно запечатлевается в образах мифов и легенд. Сознание кельта объясняло происхождение мира и человека исходя из наличия некоторой метафизической сущности, выступающей в роли Демиурга, а «одним из центральных божеств в кельтской мифологии является Луг – бог света, связанный с солярным кругом» [1. С. 149]. Кельты верили, что в истории человечества наличествовал период, когда боги «сменяли друг друга на протяжении долгого времени и первый человек произошел от бога подземного мира Партолона», с прибытия которого на землю начинается цикл мифов, охватывающий период пришествия этого бога на территорию современной Ирландии [5. С. 79]. С приходом тех или иных небожителей на острова, считали кельты, начинается новый теогонический цикл. Так понимание социального и политического устройства древнего общества зависело от истории кельтских богов. Можно констатировать, что постепенно образы верховных богов, игравших центральную роль в предшествующих кельтских сказаниях, отходят на второй план, трансформируясь в образы новых героев – духов и призраков. Другими словами, динамика образной сферы запечатлевалась в жизни кельтского эпоса, где главной идеей выступала вера в нереальность смерти как таковой. Таким образом, языком кельтского искусства создавалось представление о бессмертии души и возможности ее перерождения, что является трансформацией египетской идеи метемпсихоза.

Существовавшая в кельтском обществе развитая система верований в богов с четкой дифференциацией выполняемых ими функций приводит к выводу о наличии связи духовной культуры кельтов, или *галлов*, не только с египетским миропониманием, но и с римской культурой. Элементы кельтского язычества и идолопоклонничества не до конца скрывают факт заимствования некоторых элементов религиозных устоев римлян. Так, памятники кельтской культуры, дошедшие до наших дней, несут своеобразный отпечаток римской художественной парадигмы. Например, так, среди близких по формам и значениям ряд божеств имел явное отличие: образы богов представлены с ветвистыми рогами, наличествуют боги с несколькими лицами и т.п. [5. С. 72].

Примечательно и то, что большинство кельтских божеств запечатлены в позах, которые свойственны божествам восточного пантеона.

Подведем итоги. Мифологическое мировоззрение кельтов характеризовало наличие веры в сверхъестественное начало, играющее руководящую роль в жизнедеятельности человека (кельтский пантеон составляет более 12 божеств, олицетворяющих явления природы, наилучшие человеческие качества и общественные процессы). Необходимо отметить наличие особой воинственности, присущей фактически всем мифологическим персонажам кельтского пантеона. Например цикл о приходе Партолона начинается с описания войны с демонами, так называемыми «фоморами», а записи о приходе Племен богини Дану знаменуются началом не менее сурового сражения с воинственными племенами фирболгов [8. С. 308]. В ходе исследования кельтского эпоса было обнаружено, что в мифологических образах соединяются сверхъестественные и реальные персонажи, из чего следует, что несмотря на помощь сверхъестественных сил, персонажи кельтского эпоса в первую очередь являются воинами. Факты свидетельствуют, что желание кельтов-воинов обладать превосходством в сражении породило систему ритуалов, имеющих цель привлечь на свою сторону силу и удачу [5]. В мирной жизни кельты также отводили особую роль проведению ритуалов, к примеру, просьбы кельтов о хорошей погоде или щедром урожае, адресованные богам, сопровождалась обильными жертвоприношениями, а для достижения скорого эффекта и более надежного результата в своеобразных договорных отношениях с богами кельты использовали человеческие жертвоприношения. Т. Роллестон, ссылаясь на «Религию галлов» А. Бертрона, повествует о традиции кельтов приносить детей в жертву золотому идолу Кром Кройху с целью получить достаток продовольствия или уберечь посевы от вредителей [5, С. 70].

Итак, в заключение можно выделить несколько ключевых особенностей мировоззрения кельтов. Наиболее важным аспектом их мифологического мировоззрения является метемпсихоз, выражением которого служит четко обозначенная в образах эпического творчества кельтских племен позиция о перерождении души и отрицание смерти как непосредственного окончания жизни.

Специфику кельтского мировоззрения составляет атанасизм, пришедший из древнеегипетской культуры в результате обращения друидов к фециалам Древнего Египта с целью обогащения магических практик и ритуалов путем заимствования наиболее ярких черт, позволяющих влиять на формирование системы ценностных ориентаций.

Характерная особенность, заключающаяся в наделении элементов неживой природы антропоморфными характеристиками, перерастающем в тотемизм, а затем и в пантеизм, напрямую отражает характер представлений кельтов об окружающем их мире. Элементы поклонения природным объектам в дальнейшем нашли свое отражение в устном и литературном творчестве, а также в образах декоративно-прикладного искусства, породив самобытный стиль кельтского искусства.

В образах кельтской культуры запечатлевается религиозная, природная (животная и растительная), геометрическая и предметная символика (в част-

ности, в декоративно-прикладном творчестве кельтов широко используются геометрический, предметный, растительный и зооморфный орнамент).

Таким образом, значительный этап в развитии кельтской культуры занимала мифология. Основными особенностями мировоззрения кельтов являются символизм и тотемизм как способы взаимодействия с окружающим миром, атанасизм как приоритетный образ мышления. Изучение специфики кельтской картины мира привело к пониманию клерикального строя кельтского общества в качестве основополагающего элемента, формирующего многообразие системы политеизма и социального управления, что определяет самобытность кельтского мифологического мировоззрения.

Литература

1. Устюжанина М.В. Проблемы реконструкции религии древних кельтов // Учен. зап. Орлов. гос. ун-та. 2012. № 5. С. 147–150.
2. Макарова И.С. Образ корабля и морской стихии в кельтской мифологии // Филол. науки: Вопр теории и практики. 2015. № 3/2 (45). С. 145–150.
3. Колесова А.А. Особенности кельтских верований / А.А. Колесова, М.В. Курылева // Поволжский педагогический поиск. 2014. № 2 (8). С. 125–126.
4. Уайльд Ф.С. Легенды, заговоры и суеверия Ирландии / пер. с англ. Н.Ю. Живловой. М. : ЗАО «Центрполиграф», 2014. 511 с.
5. Роллестон Т. Мифы, легенды и предания кельтов / пер. с англ. Е.В. Глушко. М. : ЗАО «Центрполиграф», 2014. 349 с.
6. Стивен А. Кельты. Властители битв / пер. с англ. А. Колина. М. : Эксмо, 2010. 224 с.
7. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь : Исследование магии и религии / пер. с англ. М.К. Рыклин, С.А. Токарев. 2-е изд. М. : Политиздат, 1983. 703 с.
8. Кельтские мифы / пер. с англ. Л.И. Володарской. М. : Эксмо, 2014. 672 с.
9. Черинотти А. Кельты : первые европейцы / пер. с ит. Л.И. Почкай. М. : Ниола-Пресс, 2008. 128 с.
10. Киплинг Р. Сказки старой Англии / пер. с англ. М. : Эксмо, 2015. 576 с.

Lazutina Tatjana V., Melnikov Pavel R. Tyumen State Oil and Gas University (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: lazutinatv@ya.ru, 27denovair@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 55–63.

DOI:10.17223/22220836/23/6

SPECIFICITY OF THE CELTIC WORLD: THE SYMBOLISM AS A PRINCIPLE OF UNDERSTANDING THE WORLD

Key words: *celts, symbolism, mythology, mythological world, druids.*

The article deals with the Celtic world of culture, which is a kind of synthesis of the emerging religious, protophilosophical and artistic views, rooted in the depths of mythology. It analyzes the symbolic world of the Celtic epic.

In the center of the study is the identification of the specifics of the Celts world as a reflection of the national identity of culture, where the principle of symbolization takes the leading position. The concept of research is determined by the understanding of symbolism as the vesting process figurative meaning of phenomena operating in a culture that allows forming an idea of the current conception of man in the mythological worldview, the underlying philosophy of the Celts.

It is shown that the basic features of the world of the Celts is symbolism and totemism as ways to interact with the outside world; athanasia as a priority line of thinking.

The study of the specifics of the Celtic worldview has led to the understanding of the clerical regime of Celtic society as a fundamental element, forming the variety of polytheism and social management system that determines the identity of the Celtic mythological worldview. Analysis of Celtic culture showed that Celtic society monopoly on intellectual work belonged to the priesthood. Besides, having the exclusive right to apply directly to the forces of nature and the gods, the Druids had practically unlimited political power.

In the study of Celtic culture, it found that the most important aspect of the mythological world of the Celts is metempsychosis, the expression of which is clearly marked in the images of the epic art of the Celtic tribes of the position of the rebirth of the soul and negation of death as a direct end of life. A characteristic feature of which consists in giving the elements of inanimate nature anthropomorphic characteristics, develops into totemism, and then to pantheism, directly reflects the nature of Celtic ideas about the world around them.

Elements of natural objects of worship are reflected in modern literary works and images of arts and craft. Moreover, it has created a unique style of Celtic art. It is proved that the images of Celtic culture is embodied religious, natural (animal and plant), the geometric and objective symbolism, particularly in the arts and crafts of the Celts used geometric, object, plant and animal species of the ornament.

References

1. Ustyuzhanina, M.V. (2012) Problemy rekonstruktsii religii drevnikh kel'tov [Problems of reconstruction of the ancient Celts religion]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gos. universiteta*. 5. pp. 147–150.
2. Makarova, I.S. (2015) Image of a ship and the waves in the Celtic mythology. *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 3/2(45). pp. 145–150. (In Russian).
3. Kolesova, A.A. & Kuryleva, M.V. (2014) Osobennosti kel'tskikh verovaniy [Peculiarities of the Celtic convictions]. *Povolzhskiy pedagogicheskiy poisk – Volga Region Pedagogical Search*. 2(8). pp. 125–126.
4. Wilde, F.S. (2014) *Legendy, zagovory i sueveriya Irlandii* [Legends, charms and superstitions in Ireland]. Translated from English by N.Yu. Zhivlova. Moscow: Tsentrpoligraf.
5. Rolleston, T. (2014) *Mify, legendy i predaniya kel'tov* [Celtic myths, legends and traditions]. Translated from English by E.V. Glushko. Moscow: Tsentrpoligraf.
6. Steven, A. (2010) *Kel'ty. Vlastiteli bitv* [The Celts. Lords of battles]. Translated from English by A. Kolin. Moscow: Eksmo.
7. Frazer, D.D. (1983) *Zolotaya vetv': Issledovanie magii i religii* [The Golden Bough: A Study of Magic and Religion]. Translated from English by M.K. Ryklin, S.A. Tokarev. 2nd ed. Moscow: Politizdat.
8. Karitonov, V. (ed.) (2014) *Kel'tskie mify* [Celtic myths]. Translated from English by L.I. Volodarskaya. Moscow: Eksmo.
9. Cherinotti, A. (2008) *Kel'ty: pervye evropeytsy* [Celts: The first Europeans]. Translated from Italian by L.I. Pochkay. Moscow: Niola-Press.
10. Kipling, R. (2015) *Skazki staroy Anglii* [Tales of Old England]. Translated from English. Moscow: Eksmo.

УДК 7.094
DOI:10.17223/22220836/23/7

Е.В. Маликов

**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К БАЛЕТУ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»,
ИЛИ ПОЧЕМУ ЗИГФРИД ДОЛЖЕН УМЕРЕТЬ
В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ЛАНДШАФТЕ
УКАЗАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

В статье, посвященной самому известному в мире балетному произведению, затрагивается проблема опоры его сюжетных составляющих на некоторые кордебалетные построения и решается задача его фабульной интерпретации в мифопоэтических терминах. Автором выявляется морфология балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро» и предлагается, как нужно прочитывать его в рамках той реальности, которую принято называть мифопоэтической. Опираясь на греческую мифологию и пользуясь методами герменевтики, автор выявляет изоморфные данному балету сюжеты в области волшебной сказки и показывает, как через них прояснять темные места наиболее известной сказочно-балетной романтической истории.

Ключевые слова: ритуал, танец, балет, миф, герменевтика, сказка.

Ни у кого не вызовет протеста предположение о том, что балет Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» является самым популярным в мире. Даже если формально это не так, фактом массового сознания является уверенность в том, что данное произведение балетного искусства – главное в мире. Как по числу показов, так и по числу хореографических версий, среди которых можно выделить и карнавализованный балаган Матса Эка, и гоморомантическую драму Мэтью Боурна. Однако не эти крайности будут интересовать нас, а то общее, что присутствует во всех сценических порождениях истории несчастной любви Принца и Птицы, что проявляется в каждой трактовке «Лебединого озера», начиная от первых шагов спектакля.

Необходимо отметить, что привычная, «казенная» версия балета вовсе не является изначальной – она в основном следует постановке Марининского театра 1895 г. Однако впервые балет был поставлен в Москве, в Большом театре, еще в 1877 г. (сценарий В.П. Бегичева, и В.Ф. Гельцера), и там со сцены рассказывалась история [1. С. 73–77], совсем не похожая на ту, к которой мы привыкли. Например, в ней не было и намека на «проклятие озера»; напротив, озеро, созданное из слез бабушки Одетты, скрывало и спасало Одетту от злых чар мачехи (а вовсе не от козней Ротбарта). Сам фон Ротбарт, по первоначальному замыслу, был не более чем гостем на балу, а его дочь, Одиллия, всего лишь оказалась сильно похожей на Одетту. Никакой мистики, но образ Ротбарта становится никак внутренне не связанным с событиями, едва не случайным в балете.

Появляется другое либретто. Из него исчезает мачеха, озеро становится не убежищем, но узилищем, а лебединый облик – не спасительной маскировкой, но заклятием. Все это, как мы увидим дальше, прекрасно ложится в канву, привычную мифологизированному сознанию, воспитанному на волшеб-

ной сказке, одна из которых (русская) повлияла на романтическую легенду (немецкую) о лебедях.

Первое движение в сторону мифа было сделано в 1895 г., и оно оказалось самым радикальным. В дальнейшем «казенная» версия развивала мифологические нотки, спрятанные в либретто классического балета Льва Иванова и Мариуса Петипа.

Интересно, что и этот балет не был «застывшим» и в нем присутствовала двойственность интонаций. С самого начала мариинское «Лебединое озеро» существовало на сцене в двух версиях: «несчастной» и «счастливой». При этом казалось несомненным, что дух музыки Чайковского настраивает на трагедию, однако балет с бесконечной музыкальной грустью в конце вдруг оказывался способным нести позитивное начало. Тот вид начала, который знаменует финал трагедии – когда за разделением следует возрождение на более высоком уровне. То есть как грустный конец любви (остатки романтического мироощущения немецкой сказки), так и счастливый финал отношений сосуществовали и были потенциально равнозначны. В музыке печаль, но и *happy end* не лишен основания.

Попробуем разобрать балет, имея в виду оба либретто, общим в которых является любовная история. Поскольку само либретто дрейфует в пространство мифопоэтических отношений, о любви следует поговорить *ab ovo*, т.е. с древнегреческих представлений, положенных в фундамент всей европейской культуры.

Что говорят древние греки о богине любви? «Афродита и лебедь – две формы богини, зооморфная и антропоморфная» [2. С. 32]. К этому следует добавить почти исторический факт рождения Афродиты из пены морской – факт появления богини любви на границе двух стихий, где, подчеркнем, если не исторически, то иконографически неизменно обитает лебедь. Ведь лебедь не летит – он плывет. И в этом качестве является центральной фигурой ритуала, подразумевающего жертвоприношение ради создания космоса.

Впрочем, сексуальную составляющую скользящей по водной глади птицы тоже не стоит упускать из виду. Когда ритуал «истончается», ему на смену приходит культ; культ опирается на миф в том смысле, в котором последний является литературным произведением, а не жизнью [2, 3, 4]. Как бы то ни было, символика *водоплавающей птицы* хорошо прослеживается на примере Пенелопы, верной супруги Одиссея [3. С. 26]. Пенелопа не только «паучиха», которая прядет и тклет в ожидании мужа, она – утка-нырок – связанный с пеной морской сексуальный объект и основа мира одновременно.

Однако указания на двойственность Одетты/Одиллии мало. Вся история отношений героев «Лебединого озера» построена на взаимодействии двух пар, где к указанной женской добавляется мужская – Зигфрид/Ротбарт. Настоящее искусство требует симметрии в немалой степени и потому, что в мире она отсутствует, но картину божественных идей обязана украшать.

Итак, довольно давно, хотя и не сразу, было установлено, что Одетта и Одиллия – одно и то же лицо. Никого не удивит теперь, что ее роль отдастся одной балерине... а ведь так было не всегда. Не каждый был способен додуматься и до того, что Ротбарт – двойник Зигфрида, для этого Юрию Григоровичу пришлось вводить фигуру Злого Гения, который прямо копирует

пластику принца. Это было ново, но закономерно для постижения смысла балета [5]. Того смысла, который примыкал к мифу и опирался на русскую сказку, известную всем с раннего детства. Сказку, изоморфную «Лебединому озеру», повествующую о земном браке и смерти, о священном браке и жертвоприношении, о возрождении.

Параллелей хватает. Что означает взлет водоплавающей птицы? Смерть и возрождение. Отделение духа от тела. Но это соответствует и символике «раздевания»: снятие одежд – метафора смерти. Но в раздевании есть и осязаемый эротический момент: даже «Царевна-лягушка» снимает свою кожу только ночью. Интересна данная царевна еще и потому, что она, подобно утке и лебедю, существо двух стихий. Более того: лягушка – земноводное, живущее на границе воды и суши. Пограничное состояние ее соответствует пограничному положению водоплавающей птицы. Однако птица существует на границе вода – воздух. Кажется, разница принципиальная (земля и воздух – разные элементы, стихии с уникальными свойствами), но вряд ли в данном случае это различие таково, что перечеркивает сходство.

Отметим присутствие существ, принадлежащих одновременно двум стихиям, в рассматриваемых произведениях искусства. Отметим также, что сказка о Царевне-лягушке взята нами не для «красного словца», а для того, чтобы показать на примере параллельных мест глубинную общность символики, лежащей в основе рассказа о белом и черном лебедь, легенды, принятой в качестве либретто балета «Лебединое озеро». И обратим внимание на то, что для полноценного разбора параллельных мест русской сказки и хорошо обработанной немецкой легенды (базы для балетной романтической истории) нам необходимо вспомнить о древнейшей символике близнецов, чьи «фигуры известны в мифопоэтических представлениях многих народов; у греков они изжили себя только с приходом эпохи классики. Такими *близнецами* наполнены мифы» [2. С. 13]. Про птиц мы с определенностью можем сказать меньше, но в символике взмывания вверх мы можем быть вполне уверены. Как и в трактовке птиц, опускающих голову под воду, – ведь и те и другие не находятся в пограничном состоянии. Трудности с птицами возникают при их скольжении по поверхности воды, т.е. в момент их существования, диалектически включающего все присущие птицам свойства.

В рассматриваемом балете затронута проблема отнюдь не сексуальная. Или, если угодно, она сексуальна в том смысле, в каком плодородие вообще соотносится с сексуальностью. Важнее другое. Проблема мировая. Космическая. Разделение свойств и новое их воссоединение – вот основа произведений искусства, содержащих в себе весь мир не только статически (его пространственную картину), но и в его временных границах, в развитии. Мир от самого возникновения до неизбежной гибели – вот предмет изображения и забот искусства, имеющего основой ритуал. В то же время «частные свойства», присущие разделенной природе, выявляются довольно легко.

Возьмем вновь «Лебединое озеро» и подойдем к нему не с начала, а с конца. Но не с того конца, где Одиллия и Зигфрид уничтожают Ротбарта и Одиллия возвращает себе человеческий облик, а с того, где финальная картина предлагает нам мертвого Зигфрида и улетающую Одиллию, окончательно в образе птицы устремляющуюся в воздушную стихию.

Тогда все становится просто. И, что немаловажно, правильно с точки зрения ритуала.

Взлету лебедя соответствует жизнь. Водная стихия, стихия хаоса и смерти остается опустевшей. Вернее, ее покидает Одетта, «дневная» птица; озеро (вода) становится домом «ночной» ипостаси женщины-богини, в нашем случае Одиллии.

Пара близнецов (Одетта – Одиллия) разделяется окончательно к финалу балета. Одетта становится летящей Афродитой, любовью. Одиллия... Вот с нею не все так просто. Ибо она приобретает черты и свойства как владычицы подземного царства Персефоны, так и богини-матери Деметры.

Разделение, как мы отмечали, акт космогонический. Согласно представлениям древних греков этому акту соответствует появление пары близнецов супруг-сын и, соответственно, пары невеста-мать. В хаотическом состоянии пары нераздельны. Для космического брака они должны быть разъединены. Для зачатия новой жизни – соединены вновь.

Ведь, согласно мифологии, мать рождает сына для того, чтобы он убил отца, вступил в брачные отношения с женщиной-супругой (космическим близнецом матери) и продолжил таким образом цепь рождений-смертей.

Если эту же мифологическую канву изложить другими словами, то получится, что разделение несет смерть рожденному сыну. Ибо он одновременно и убиваемый отец предыдущего поколения, и производящий бог нового поколения, в качестве которого он должен вернуться в первостихию хаоса, чтобы совершить оплодотворение, которое вновь приведет к разделению и смерти, в общем, продолжит цепь бесконечных возрождений, неиссякаемой жизни.

В «Лебедином озере» есть единственный герой-мужчина – принц Зигфрид. Он и «дневной» «рождающийся сын», и свой собственный «умирающий» «ночной» двойник, злой гений Ротбарт. Это логичный вывод из мифа: только последний закрепляет за Ротбартом его законное, «космическое», место, лишает его положение случайности. Даже если в первоначальном сценарии рассматривать фон Ротбарта в качестве трикстера, то необходимо искать, *кого* он пародирует.

То есть близнец необходим не только Зигфриду, но и Ротбарту!

Однако почему умирает Зигфрид, а не Ротбарт?

Поскольку оканчивается «Лебединое озеро» торжеством небесного статуса водоплавающей птицы, полетом Одетты, окончательно расставшейся со своим «ночным двойником» – Одиллией, Зигфрид в балете просто *обязан* умереть. Но это не есть «окончательная смерть», ибо есть в коллизии балета одна тонкость, позволяющая отметить зеркальность ситуации взаимоотношений мужчин отношениям женщин. Зигфрид, в отличие от разделяющейся Одетты-Одиллии, сливается в финале со своим космогоническим близнецом Ротбартом. Ибо до того был разделен. Значит, его смерть условна. Она – факт биографии его частного *bios'a*, тогда как дионисийская бесконечность *zoe* лишь подчеркивается схождением Зигфрида в царство Аида и Персефоны, где, если вспомнить, появился на свет (хотя какой свет может быть в обители ночи?) и сам Дионис [6].

Дионисийскому культу соответствовал в истории не только жертвенный ритуал. Данный культ имел и оргиастическую составляющую, кроме хорошо

описанных расширяющих сознание (опьяняющих) мотивов включающую мотивы тайные, связанные с (обязательно) плодоносной сексуальной деятельностью человечества.

Поэтому, обходя вниманием тему вскармливания, отсутствующую в балете, нам не обойти стороной эротику «Лебединого озера», которая есть, даже если предельно ограничить фантазию и остаться в рамках чистой романтической элегии.

Взлетающая Одетта – это раздевающаяся Одиллия. Используя старую балетную шутку, можно сказать, что раздетая Одетта – это готовая к оплодотворению Одиллия. В общем, когда будет «одетая раздетая», все сохранится в порядке, жизнь не прервется.

Так что Зигфрид остается с Одиллией. Об этом говорит и космогоническая логика, и музыка П.И. Чайковского (согласно ей Зигфрид скорее мертв, чем жив, и это расстраивает композитора, ощущающего трагическую невозможность обретения счастья в «отвлеченной» любви). То, что этот финал противоречит романтическим настроениям некоторых хореографов, не дает все же последним право уродовать течение ритуального по внутренней структуре произведения «хэппи эндом» в духе мексиканских «мыльных опер». Желание таких хореографов соединить Зигфрида и Одетту говорит о непонимании ими смысла балета, который вряд ли может иметь иное толкование при том, что в качестве *невесты* в нем фигурирует *водоплавающая птица*. Присутствие данной птицы ритуализирует действие, вводя в обязательном порядке *жертвоприношение* – смерть как экстремальную, высшую точку ритуала.

Сложно сказать, думал ли о космогонии Чайковский, когда писал музыку «Лебединого озера». Но он был гением, а оным свойственно быть медиумами и артикулировать то, что думают боги.

Неожиданно, но в полной мере почувствовали глубину сюжета «Лебединого озера» не европейцы, но китайцы. Предложенный ими вариант акробатического балета на музыку русского композитора, показанный Москве в 2007 г., оперировал не водоплавающими птицами, а лягушками. Земноводными. Которые, как мы предположили, суть аналогичны по функциям лебедям и уткам-ныркам.

Вот мы и подошли к русской сказке, которая во многом могла определить направление развития балета «Лебединое озеро». Речь, напомним, пойдет о сказке «Царевна-лягушка».

Какова «дневная» ипостась ее героини? Она – женская, антропоморфная, это облик Афродиты (очеловеченный образ *богини-птицы* греков), именно так она «выходит в свет», т.е. является гостям на пиры. Является цельной, без какого-либо присутствия свойств лягушки.

«Ночная» ипостась, невидимая, по свойствам, напротив, связана с лягушачьей оболочкой неразрывно. Ведь именно «шкурка» создает двойственность, делает из девицы богиню, живущую на границе двух стихий, существующую в *зоне сумерек*, повелевающую животным миром, рекрутирующую оттуда своих слуг. Повелевать этим царством можно, конечно, не только в земноводном образе, образе неразделенного хаоса, однако только сам факт этой двуипостасности дает требуемое повелительное право.

Но для того чтобы совершился брак между Иваном-царевичем и Царевной-лягушкой, последней необходимо *полное разделение* ипостасей. Иными словами – разделение души и плоти. Нужен акт смерти и возрождения, необходимо отделение дневной формы от ночной. И Царевна-лягушка легко «раздается», отдавая Ивану-царевичу дневное Я, Я порождающее, жизнетворное. При этом «акт зачатия» происходит в стихии хаоса – ночи. Но этот акт еще незаконный, это – «добрачная связь». Однако он обладает смыслом предсказания, промыслительными свойствами. Поэтому данный этап космогенеза остается незаконченным, неплодотворным: для полноценного оплодотворения потребуется кое-что еще кроме «раздетой лягушки», а именно: полное слияние «дневной» Василисы (публичная жизнь сказки) с «ночной» (интимная жизнь Ивана-царевича). Зачатие мира происходит в хаосе. Царстве неразьединенностей, химерических существ, в водном царстве или в подземном мире хтонических чудовищ.

«День» и «ночь» Царевны-лягушки сливаются в подземном царстве мертвых, точно так же сливается Зигфрид с Ротбартом, чтобы остаться в ночной, подводной стихии для зачатия там от Одиллии нового мира, нового поколения богов, героев, людей.

Возвращаясь к Царевне-лягушке, можно констатировать, что кожа земноводной твари всецело принадлежит ночи, тогда как дневное воплощение царевны – Василиса Премудрая (или вообще Елена Прекрасная, что роднит *нашу* царевну с *троянской* царевной) – дневное существо. Заметим, кстати, что, подобно принцессе Одетте, наша лягушка – царевна, т.е. дочь царя, тоже принцесса.

А как же наличие иной стихии (земли вместо воздуха) в русской сказке? Куда уходит Царевна-лягушка после сожжения ее кожи? Туда же, куда улетает Одетта: в царство духов, теней.

Что происходит в «Лебедином озере» в финале? Трагедия? С космогонической точки зрения – ничуть! Да, Одетта расстается с Зигфридом, не вочеловечивается, но она улетает духом в «жизнь вечную» (*zoe*), для достижения которой необходимо сначала умереть. А Зигфрид вовсе не гибнет окончательно, он, хотя умирает, идет за птицей; идет, чтобы соединиться в браке, и идет не «куда-то вообще», а в воду, чтобы встретиться там ее же, Одетту, но в образе Одиллии, образе космичном, законном, правильном для того состояния космогенеза, в котором оказался мир к финалу балета (тогда как соединение с Одиллией во втором акте балета было еще преждевременным, как и само появление «черного лебедя» было тогда еще незаконным, хотя и провиденциальным).

Параллельно сюжету «Лебединого озера» действие развивается в символическом пространстве «Царевны-лягушки». Иван сжигает лягушачью шкурку, фиксируя этим актом полное разделение хаоса. Разделение всегда смертельное, ибо само и есть смерть, жертвоприношение ради будущей жизни. Василиса уходит в Кощеево царство, а что это как не царство Аида, царство мертвых? За нею направляется Иван-царевич, чтобы в преисподней окончательно соединиться в (космически) законном браке со своей невестой, «ночной» Василисой, соединив ее уже неразрывно с Василисой «дневной», сбрасывавшей еще недавно ради него еженощно лягушачью кожу.

В «Лебедином озере» сливаются близнецы-мужчины, порождающий мир там – женский. Инициатором космогонического действия выступает не Ротбарт – именно Одиллия. Ротбарт – ее «хаотический» и «доисторический» супруг, подлежащий ликвидации. Поэтому так настойчива Одиллия в инициации Зигфрида.

В русской сказке «Царевна-лягушка» соединяются «сестры», а мир имеет фаллоцентрическую основу, жизнетворящей и одновременно оформляющей силой обладает в русском мире только мужчина. Вот и вся разница, не очень, кстати, и принципиальная. Ведь и в греческой традиции мир был временами то «женским», то «мужским»; об этом много сказано при анализе греческой мифологии и греческого искусства [2, 3].

Анализ балета «Лебединое озеро» возможен как в терминах «главного смысла», так и в подробностях «второстепенных смыслов», т.е., вооружившись герменевтическими методами и опираясь на древнегреческую мифологию, можно определить, как в пространственных формах подкрепляется основная символическая составляющая балета, какой смысл несут сценические построения, какие движения усиливают прагматику (связь между знаком и адресатом, в нашем случае – зрителем) высказывания, семантика которого может быть выявлена через дискурс, посредством которого формируется высказывание [7], что, впрочем, выходит за рамки данной статьи.

Из всех существующих сценических порождений рассматриваемого произведения П.И. Чайковского мы коснемся лишь версий Льва Иванова – Мариуса Петипа и Рудольфа Нуреева. Дополнительно мы отметим важный для нашего исследования балет В.П. Бурмейстера, но не будем на нем останавливаться специально, поскольку «Лебединое озеро» этого хореографа в нужном нам ключе блестяще разобрано до нас [8]. Однако же и балеты Иванова – Петипа и Нуреева мы не будем анализировать подробно, а остановимся лишь для точечных указаний на требуемый нам материал и продолжим отыскивать сакральное там, где менее любознательный человек увидит лишь профанную выдумку [9].

«Казенная версия» с «лебедиными актами» Льва Иванова построена исключительно на симметрии кордебалетных построений, где лебеди выстраиваются по сторонам сцены, образуя «шахматный» бордюр, аналогичный узорам дипилонских ваз и символически сходный с построениями второго акта «Жизели» [9], отсылая нас к меандру – символу лабиринта, воды, смерти, хаоса и всего, что связано с фигурой Диониса [7]. Отступлением от осевой симметрии является выход лебедей, которые выстраиваются в две шеренги, уходящие в глубину сцены, а Большие и Маленькие лебеди пристраиваются к ним, образуя угол, который, казалось бы, должен выбиваться из плавности линий, свойственной изображению хаоса, мира мертвых [3]. Но что-то подсказывает, что данное построение закономерно, и это «что-то» – воронка, которую образуют женские фигуры. Воронка, затягивающая Зигфрида. А задно и зрителя, поскольку обращена она горловиной к залу. Итак, бордюры «шахматного неба» и воронка – суть главное, что однозначно определяет мифопоэтическую топографию спектакля. Следует отметить, что «лебединые акты» не ставил Петипа, препоручив их своему «хореографическому близне-

цу», чья творческая манера разительно отличалась от манеры француза, но именно их совместная работа стала самой знаменитой.

Чуть менее «зряче» относится к «Лебединому озеру» Рудольф Нуреев. У него на фоне привычного появляются малооправданные ломаные линии, и лишь треугольник, как стандартный символ женского начала, постоянно напоминает о себе.

Печальна история, рассказанная Мэтью Боурном, который точно ухватил в музыке мотивы невозможности счастья *здесь и сейчас*. Однако хотя Зигфрид и умирает, финал «Лебединого озера» должен содержать жизнеутверждающие интенции. Все указывает на то, что в балетном либретто мы имеем дело не с грустной историей любви, но с тайной лекцией об акте творения и бессмысленности бытия. Таким образом, именно в терминах космогонии преимущественно и следует объяснять «Лебединое озеро», как ни заманчиво было бы трактовать его в романтическом ключе. Ибо «ритуал никогда ничего не забывает» [2. С. 215], а биология внезапно соприкасается с культурой и мифом даже в мотиве охоты Зигфрида на птицу: «Охотясь на животное, воплощение солнца <...> царь убивает зооморфного противника, получая взамен его жизнь; в исходном ритуале жертва – брачный партнер» [2. С. 321]. А кто же у нас Одетта? Подобно тому, как Царевна-лягушка лишается защитной оболочки (сбрасывает кожу) и тем самым обрекается на ритуальную смерть, Одетта, умирая для Зигфрида, дарит ему, уже умершему ранее, свою жизнь.

Литература

1. Демидов А.П. Лебединое озеро. М. : Искусство, 1985. 368 с.
2. Акимов Л.И. Искусство Древней Греции : Классика. СПб. : Азбука-классика, 2007. 464 с.
3. Акимов Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 400 с.
4. Элиаде М. Аспекты мифа. М. : Академический проект, 2010. 251 с.
5. Ванслов В.В. Хореограф Юрий Григорович. М. : Театралис, 2009. 232 с.
6. Кереньи К. Дионис : Прообраз неиссякаемой жизни. М. : ВРС, 2007. 319 с.
7. Маликов Е.В. Миф и танец: Опыт занимательной герменевтики. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
8. Лебедева Г.Д. Балет : семантика и архитектура. СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКА, 2007. 160 с.
9. Маликов Е.В. Формообразование сценического континуума в классическом балете и кордебалетные построения как символическая основа локуса спектакля // Academia : Танец. Музыка. Театр. Образование. 2011. № 3 (23). С. 31–38.

Malikov Evgeniy V. Euroasian Open Institute (Moscow, Russian Federation).

E-mail: eugene@malikow.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 64–72.

DOI:10.17223/22220836/23/7

HERMENEUTIC APPROACH TO THE «SWAN LAKE» BALLET, OR WHY SIEGFRIED MUST DIE WITHIN THE MYTHOPOETIC LANDSCAPE OF THIS WORK

Key words: ritual, dance, ballet, myth, hermeneutics, tale.

Initially, the Tchaikovsky's ballet "Swan Lake" existed in two stage versions: an "unhappy" and a "happy" one. Both versions were associated with love.

What do we know from the mythology about Aphrodite, the goddess of love?

Firstly, she materialized out of the sea foam, meaning that she was born at the interface of two elements.

Secondly, she has both, an anthropomorphic and a zoomorphic incarnation.

Thirdly, the zoomorphic incarnation of Aphrodite is the swan, i.e. a bird related to the interface of elements.

Obviously, one should not overlook the sexual component of the waterfowl's symbol. Suffice is to take the example of Penelope, who is not only the spinning "female spider", but also a sea-duck – sea-foam related sexual object.

How does the heroine of the "Swan Lake" act in the established mythopoetic framework?

How does her nature affect the development of the erotic line of the ballet?

The story of relationships between the heroes of the "Swan Lake" is based on the interaction of two pairs, where the woman's pair of Odette/Odile is complemented by a man's pair of Siegfried/Rothbart. One should recall the ancient symbolism of twins with whose characters the myths are filled.

A woman's pair of twins has been identified for a long time. It was Yuri Grigorovich who happened to guess that Rothbart was a double of Siegfried. For this reason, the choreographer introduced a character of the Evil Genius, who copies the Prince's movements.

What happens in the female part of the ballet?

The pair of twins (Odette-Odile) gets separated closer to the finale. Odette, the "day" bird, leaves the lake. At the symbolic level, the swan taking wings corresponds with the life. The water, as the element of chaos and death, becomes home of Odile, the "night" incarnation of the female goddess. Odette becomes a flying Aphrodite, the love. Odile acquires features and qualities of Persephone, the Mistress of the underworld, and Demeter, the goddess-mother.

With whom do the male twins stay?

The "Swan Lake" ends with the celebration of the heavenly status of waterfowl, with the flight of Odette. However Siegfried, being under a new vow with Odile, has to stay with her, i.e. die symbolically in the water element. Refusing and following the first oath does not save him from death, either: then, he would need to follow Odette, who had departed out of this world.

By the final, Siegfried and Rothbart become indistinguishable. Death of any of them means the death of both. Although in the "Swan Lake", it is men who are merging, the fundamental world of ballet is feminine. Odile is the initiator of the cosmogonic act. Rothbart is her "prehistoric" spouse and subject to liquidation. Therefore, Odile is so assertive in initiating Siegfried. After all, he is the spouse of a new generation, a new world, and a new order.

Odette parts with Siegfried, flying toward the "eternal life" - and in order to reach that, it is necessary to die. The dying Siegfried follows the bird to join her in marriage. As he goes into the water, he is destined to meet the same Odette there, however, in the incarnation of Odile.

This mythology is so ancient and so universal that similar subjects, taken as the basis of this ballet, can be found elsewhere. Let us just say that the Russian fairy tale "The Frog Princess" contains almost all the motifs present in the "Swan Lake", starting from the "borderline" and up to the "sexual" elements dealing with undressing and even death.

References

1. Demidov, A.P. (1985) *Lebedinoye ozero* [Swan Lake]. Moscow: Iskusstvo.
2. Akimova, L.I. (2007) *Iskusstvo Drevney Gretsii: Klassika* [The Art of Ancient Greece: Classics]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
3. Akimova, L.I. (2007) *Iskusstvo Drevney Gretsii: Geometrika, arkhika* [The Art of Ancient Greece: Geometrics, Archaics]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
4. Eliade, M. (2010) *Aspekty mifa* [Aspects of the myth]. Moscow: Akademicheskii proekt.
5. Vanslov, V.V. (2009) *Khoreograf Yuriy Grigorovich* [Choreographer Yuri Grigorovich]. Moscow: Teatralis.
6. Kerényi, K. (2007) *Dionis: Proobraz neissyakaemoy zhizni* [Dionysus: The prototype of inexhaustible life]. Moscow: VRS.
7. Malikov, E.V. (2012) *Mif i tanets: Opyt zanimatel'noy germenevtiki* [Myth and dance: Experience an entertaining hermeneutics]. Moscow: Kanon+; ROOI Reabilitatsiya.
8. Lebedeva, G.D. (2007) *Balet: semantika i arkhitektonika* [Ballet: Semantics and architectonic]. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKA.
9. Malikov, E.V. (2011) *Formoobrazovanie stsennicheskogo kontinuum v klassicheskom balete i kordebaletnye postroeniya kak simvolicheskaya osnova lokusa spektaklya* [Shaping stage continuum in the classical and corps de ballet as a symbolic construct of the performance performance]. *Academia : Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*. 3(23). pp. 31–38.

УДК 27.9

DOI:10.17223/22220836/23/8

Е.М. Морозов

РОЛЬ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Статья посвящена описанию процесса влияния Русской православной церкви на формирование предпосылок и содержания социокультурной модернизации в России. С использованием методологии системного анализа выявляются те направления церковного служения, которые направлены на помощь государству в деле достижения социального мира и благополучия граждан. Рассматривается положительный опыт церковно-государственного сотрудничества, выделяется динамика благотворительной, здравоохранительной и культурно-просветительной деятельности церкви.

Ключевые слова: модернизация, общество, культура, православие, церковь, государство.

Введение

В последнее время в научных исследованиях и публицистике развивается новая тема о модернизационном потенциале Русской православной церкви (далее – РПЦ). Наметилось несколько подходов к изучению вопроса влияния РПЦ на общественные процессы. Ряд авторов склоняются к тому, что масштаб социальной деятельности РПЦ невелик [1] и даже в ситуации становления православия де-факто государственной религией России рано говорить об активном усилении влияния РПЦ на общество [2. С. 129]. Рассмотрение процесса адаптации православной этики к современным условиям дает ученым основания утверждать, что православные ценности могут рассматриваться в качестве идейной основы модернизации России [3. С. 159], а «социальное учение РПЦ может выступить в качестве одного из составляющих компонентов программы нравственной модернизации современного российского общества» [4. С. 3]. При анализе влияния процесса мировой глобализации на жизнедеятельность российского социума делаются выводы о развитии церковных институтов в соответствии с социальной эволюцией, о наличии тенденции повышения авторитета церкви как общественного института [5. С. 5]. Исследователи обращают особое внимание на вопрос участия РПЦ в деле религиозного образования в светских учебных заведениях [6. С. 73]. На основании результатов региональных социологических опросов делаются выводы о значительной влиятельности православной церкви в обществе, о стабильно высоком уровне доверия к церкви со стороны российской общественности на протяжении всего постсоветского времени [7. С. 196]. Одновременно с этим в научном сообществе говорят о провале социальной работы РПЦ в 1990-е гг., о потере доверия к церкви со стороны молодежи и интеллигенции [8. С. 81]. Различие в оценках современной социальной политики РПЦ обусловлено недостаточностью изучения церкви как социального ин-

ститута, сложностью и специфичностью методики изучения православной тематики [7. С. 202], противоречивостью взглядов представителей науки и культуры на содержание современных государственных реформ в России.

В научных исследованиях на тему социальной деятельности РПЦ до сих пор не рассмотрен вопрос, есть ли поддержка россиянами социальных инициатив церкви. Не развернута в научном дискурсе духовная мотивация церкви в ее стремлении воздействовать на культурный и образовательный процесс. В рамках данного исследования мы попытаемся проанализировать эту проблематику с использованием институционального подхода, рассмотреть те аспекты социокультурной модернизации, в развитие которых Православная церковь пытается внести свой вклад, а также выявить положительный опыт и динамику. Также в задачи данного исследования входит рассмотрение вопроса наличия результатов совместной деятельности церковных и государственных учреждений по поддержке социально незащищенных групп населения.

Социокультурная среда

Социокультурная среда как фактор социокультурной модернизации влияет на все аспекты общественной жизни. Большинство современных граждан России считают себя православными, несмотря на низкую степень воцерковленности [9]. Религиозная самоидентификация россиян происходит преимущественно на основании культурной традиции, исторически связанной с православием. Ряд исследователей высказывают спорное утверждение о том, что массовое крещение россиян в 1990-е гг. не вылилось в массовую религиозность из-за неспособности церковного института преодолеть архаичность и консерватизм, а также по причине нежелания церкви приблизить к человеку смысл и содержание православной веры и символики [8. С. 84]. В наше время катехизация населения осознается руководством РПЦ как насущная потребность христианской миссии, поэтому мотивация социальной деятельности священнослужителей связывается с необходимостью сделать доступным и ясным для обывателя язык духовного послания церкви. Реализация данной стратегии позволяет повысить религиозную и социальную активность населения. О влиянии Православной церкви на процесс формирования социокультурной среды можно говорить в связи с официальной статистикой, согласно которой более половины религиозных организаций Российской Федерации принадлежат РПЦ [10. С. 1], количество функционирующих социальных учреждений Московского патриархата превышает 2250 [11. С. 6], большинство россиян признают влияние православия на развитие страны [12]. Все без исключения православные приходы и епархии РПЦ в определенной степени занимаются социальной работой.

Предпосылки социокультурной модернизации

Влияние церкви на формирование предпосылок социокультурной модернизации выражается в том, что церковь способствует осознанию властью и обществом необходимости системного развития культуры, экономики и социальной сферы. Хозяйственная деятельность людей мотивирована не только экономическим интересом, но и общественными духовными, нравственными

и культурными установками. Ученые выявили высокие корреляции нравственного состояния общества с показателями его инновационной активности. Если выбор модели экономического развития не продиктован религиозными, этическими и этническими факторами, экономические реформы не получают поддержку населения и замедляются. Святейший Патриарх Алексей II в 2000 г. заявлял, что «утверждение нового экономического уклада отнюдь не стало панацеей от таких проблем, как рост преступности и коррупции, социальная несправедливость, глубокое социальное расслоение общества» [13]. Государство в роли инициатора и регулятора модернизации развивает конструктивный диалог с Православной церковью, поскольку заинтересовано в ее работе по воспитанию молодого поколения и поддержке институтов семьи и материнства. Известно, что в Социальной доктрине Российской Федерации учтен факт возрастающей роли Православной церкви в процессе формирования предпосылок социальных преобразований [14. С. 135]. Согласно социально-политической доктрине РПЦ современная концепция взаимодействия церкви с государством осмысливается через «необходимость патриотического «служения» каждого гражданина церкви, государству, семье и народу» [15].

Ресурсы социокультурной модернизации

Известно, что самые слабые позиции России в мировых рейтингах связаны со здоровьем населения. Социальные усилия церкви направлены на развитие человеческого капитала, используемого государством в качестве ресурса модернизации. С начала 1990-х гг. в России начался социально-демографический упадок. В результате сокращения занятости и производства произошло замедление темпов экономического роста. Православная церковь заявила о факте истощения человеческого капитала как главной угрозе развития России и направила свои ресурсы на мотивирование граждан в осуществлении традиционных семейных ценностей. Церковные проповеди и общественные выступления в СМИ священнослужители посвящали теме духовного осмысления рождения и воспитания детей. Детские программы реализовывались церковью в трех форматах: в рамках церковно-государственных проектов, с участием общественных организаций и самостоятельно. На церковных приходах стали возникать медико-просветительские центры с целью информирования граждан о вреде аборта. Накопив к середине 2000-х гг. опыт взаимодействия с некоммерческими и общественными организациями, РПЦ активно включилась в дело попечения о беспризорных детях. Патриарх Алексей II призвал православных священников и мирян усыновлять сирот и оказывать помощь детским домам. Несколько общественных объединений заключили договоры с РПЦ на предмет заботы о сиротах и беспризорных детях, находящихся на лечении в больницах Москвы. По данным за 2011 г., в школе-приюте в честь преподобного Сергия Радонежского в Медведково воспитывалось более 70 детей из неблагополучных семей, в Православном Елизаветинском детском доме Марфо-Мариинского женского монастыря – 20 девочек [11. С. 4]. Широкую известность приобрели Благотворительное общество помощи детям-сиротам и инвалидам в честь святых Космы и Дамиана, Международный благотворительный центр в честь пре-

подобного Серафима Саровского, в котором воспитанники получают профессию и материальную поддержку на начальной стадии самостоятельной жизни. РПЦ помогает школам-интернатам для глухонемых детей. В Томской духовной семинарии в 2005 г. была разработана и согласована с Департаментом образования Томской области программа «Основы духовной культуры для глухих и слабослышащих детей», которая получила золотую медаль на Международном образовательном форуме УЧСИБ-2007. В настоящее время эту программу используют во многих школах-интернатах по всей стране с целью воспитания качеств гражданственности, патриотизма, культуры межнационального общения, любви к Родине и соотечественникам. В 2011 г. Священный синод РПЦ образовал Патриарший совет по вопросам семьи и материнства с целью поддержки государства в деле преодоления кризиса семейных ценностей в обществе.

Согласно Социальной концепции РПЦ сфера здравоохранения является приоритетной в церковно-государственном сотрудничестве. В марте 1996 г. церковное руководство инициировало подписание соглашения о сотрудничестве между Патриархией и Министерством здравоохранения России на предмет реализации мер по улучшению здоровья населения. Это позволило начать серьезную работу по духовному попечению пациентов клиник, разработать совместные благотворительные проекты [16]. В наиболее известных клиниках Московской патриархии, таких как Центральная клиническая больница Святителя Алексия в Москве и Православный медицинский центр в честь святой Ксении Петербургской в Коломне, лечебная деятельность построена на совмещении принципов традиционной медицины с методикой православного духовного врачевания.

Церковь занимается реабилитацией алкозависимых и наркозависимых. С середины 1990-х гг. количество православных реабилитационных центров увеличилось до 40. Но осознание необходимости профилактики наркомании с использованием опыта православия приходит в общество только сейчас, поскольку сама молодежь свидетельствует о высокой эффективности лечения при храме. Согласно результатам опросов 92,3 % наркозависимых считают церковь единственным средством исцеления [17. С. 218]. Оказывая помощь молодым людям, священники выявляют причинно-следственные связи между кризисными состояниями личности, проблемами воспитания в семье и социокультурными тенденциями в обществе. Делаются выводы о том, что невнимание со стороны взрослых и отсутствие жизненного опыта – вторичные факторы развития болезней и пороков в детской и подростковой среде. Фундаментальная причина молодежных проблем – усвоение обществом секулярных ценностей, вымещающих из частной, семейной и профессиональной жизни россиян духовные традиции. Многие из крещеных в православной церкви детей не получают религиозного воспитания в семье ввиду невоцерковленности их родителей. В итоге духовные искания молодых людей зачастую находят временное удовлетворение либо в псевдорелигиозных мировоззрениях, либо в артефактах молодежной субкультуры. Подведомственные организации Министерства культуры и образовательные учреждения в определенной степени обогащают внутренний мир детей представлениями о прекрасном, развивают нравственную социализацию школьников, способствуют

формированию трудовой мотивации студентов вузов, но общественная атмосфера согласия с потребительской идеологией ослабляет действие положительных факторов воспитания. После того как патриарх Алексей II заявил о насущной необходимости преодолеть гегемонию материальных ценностей в общественном сознании россиян через духовное воспитание личности [18], церковная общественность неоднократно обращалась к государственным властям с предложением совместно противостоять насаждаемой через СМИ идее о целесообразности снижения общественного и государственного значения морали до уровня частной жизни человека. В ответ на это «свободная» пресса обвиняла церковь в мракобесии, отсталости, консерватизме, нежелании модернизироваться. Но негативная оценка деятельности РПЦ в печати и на телевидении не привела к снижению доверия россиян к церкви и патриарху, в то время как сами СМИ это доверие начали терять [19. С. 103].

Православная церковь рассматривает молодежь в качестве наследников и хранителей национальных традиций, поэтому считает себя ответственной за ее духовное состояние. Церковь призывает государство смотреть на подрастающее поколение в первую очередь как на предмет заботы и попечения, а не как на ресурс общественного производства и объект управления [20. С. 393]. Современных государственных и церковных руководителей объединяет обеспокоенность теми антисоциальными настроениями в молодежной среде, которые вызваны бытовой неустроенностью и недостаточным общественным контролем над формирующимися негативными тенденциями. Предпринимая попытки решить вопросы доступности жилья для молодых семей и трудоустройства выпускников вузов по специальности, власть инициирует проведение молодежных мероприятий в рамках совместных церковно-государственных программ. РПЦ получает доступ к участию в работе государственных образовательных учреждений субъектов Российской Федерации с целью повышения эффективности воспитательной работы. В 2010 г. в 18 субъектах Российской Федерации, а с 2012 г. во всех субъектах в общеобразовательных учреждениях введен предмет «Основы православной культуры» (ОПК) в составе курса «Основы религиозных культур и светской этики». Программа предмета предполагает историческую тематику (происхождение русского православия), патриотическую (христианские отношения к Родине), культурологическую (церковное искусство, православные праздники), моральную (роль семьи в жизни человека), нравственную (человеколюбие, бережное отношение к природе). Преподавание ОПК демонстрирует единство воззрений государственных, общественных и церковных деятелей в деле воспитания подрастающего поколения. Консенсус достигается в представлении о том, что «духовный стержень» необходимо закладывать в человека с детских лет, при обязательном условии соотнесения домашнего воспитания со школьным обучением. Синодальный отдел религиозного образования Московского патриархата принял участие в доработке проекта «Стратегии развития воспитания в Российской Федерации до 2025 г.», представляя свои предложения по разработке единых ценностных ориентиров в воспитании детей и координации действий всех социальных субъектов в стране. Сотрудничество церкви и государства в области школьного образования нацелено на выполнение приоритетной государственной задачи по созданию условий для формирования

нового поколения в духе традиционных нравственных ценностей, способного к строительству социального мира и защите Родины.

Внутри самой РПЦ молодёжная политика постоянно обновляется в соответствии с актуальными вызовами, и в настоящее время ее главным содержательным компонентом является духовное просвещение. На православных приходах созданы общественные библиотеки, действуют воскресные школы, молодежные клубы, катехизаторские и богословские курсы для мирян. Обучение помогает духовно осмыслить содержание истории России, эстетику православной культуры, суть библейских истин, смысл богослужбной символики. Переосмысливается и модель катехизаторской деятельности. Священникам предписано перед совершением крещения обязательно проводить с людьми занятия и собеседования. Это решение высшего церковного руководства единодушно поддержано приходским духовенством и мирянами, поскольку обусловлено всеобщим осознанием необходимости повышать духовную грамотность и уровень воцерковленности верующих. Катехизация может послужить эффективным средством борьбы с явлением смешения религиозных идей с магией и астрологией в сознании тех россиян [10], которым нужна лишь формальная принадлежность к православной церкви. Подготовка к крещению помогает людям понять неадекватность утилитарно-бытового отношения к церковным обрядам и обрести духовную мотивацию.

Через катехизацию церковь пытается положительно влиять на духовно-нравственное состояние всего общества, ожидая при этом обратной связи, когда само общество будет действовать исходя из христианских принципов. В российской действительности духовные тенденции наиболее ярко проявляются в области культуры, поскольку через акт искусства она воспитывает людей и выявляет степень восприятия общепринятых нравственных норм. Если искусство перестает «напоминать человечеству о существовании высших духовных ценностей» [21], то массовое сознание утрачивает христианскую идею благотворительности и альтруистическую мотивацию. Патриарх Кирилл считает, что в наше время «система координат, в которых развивается культура, все больше и больше приобретает антигуманный, безбожный и нехристианский характер» [22]. В среде церковной интеллигенции распространено мнение, что причиной снижения общей культуры россиян, особенно культуры речевого поведения, является многолетнее преобладание в области искусства безобразного над прекрасным, порочного над возвышенным. Это побуждает церковь воздействовать на общий культурный процесс посредством распространения православной традиции на основе идеи совмещения «достойного наследия прошлых веков» [23. С. 13] и изменяющихся исторических обстоятельств. На практике наибольшего успеха церковь достигла в следующих направлениях своей культурной деятельности:

- организация творческих конкурсов и православных выставок;
- восстановление храмовых и монастырских комплексов;
- проведение фестивалей и концертов духовной музыки;
- создание православных краеведческих и паломнических программ;
- проведение экскурсий по храмам и церковным музеям;
- организация культурно-просветительских семинаров и дискуссий.

Учреждения культуры и искусства через художественный процесс оказывают не менее значительное влияние на духовное состояние общества, чем церковь через храмовую проповедь. Но сами функции художественной культуры (эстетическая, коммуникативная, воспитательная) могут усиливаться в результате ориентации творческого процесса на религиозные ценности. Очевидная экзистенциальная связь культуры и религии проявляется в том, что в полной мере воспринять высокохудожественность текста православного богослужения способен лишь образованный и высококультурный человек. С другой стороны, невозможно всесторонне проанализировать многие шедевры мирового искусства без осмысления их религиозного содержания. Поэтому Православная церковь транслирует христианские идеи в первую очередь через культуру, которая воспринимается социумом в качестве несомненной художественной ценности. С этой целью были созданы следующие проекты, объединившие творческих людей на принципах православной культуры:

- конкурс «Православие на телевидении»;
- православный кинофестиваль «Золотой витязь»;
- выставка «Русь православная»;
- Московский фестиваль православной музыки;
- Екатеринбургские встречи «Православие и русская современная культура» [16. С. 383].

При этом церковь на официальном уровне выступает против следующих социокультурных тенденций:

- пропаганда западной масс-культуры;
- практика финансирования антикультуры за счет налогоплательщиков, отвергающих секулярные ценности;
- случаи кощунства и оскорбления религиозных святынь.

Патриархия призывает граждан уважать в медийной и культурной среде религиозные чувства верующих всех религий и считает возможным практику правовой защиты религиозных чувств верующих и почитаемых ими святынь.

Контекст социокультурной модернизации

Контекст социокультурной модернизации – это обстоятельства, в которых она осуществляется, форсирующие или замедляющие развитие. Определяющим обстоятельством для высокой эффективности социальной работы церковной организации является наличие квалифицированного персонала. С целью кадрового обеспечения социальных проектов церковь озаботилась проведением приходской и образовательной реформ. Высшие учебные заведения РПЦ переориентированы на университетскую форму обучения, в связи с чем с начала 2015/16 уч. г. духовные семинарии перешли на обучение по образовательным программам бакалавриата по направлению подготовки «теология». В обучении семинаристов на первый план выходят следующие компетенции: способность священнослужителя к деловой активности, знание методов повышения социализации и социальной мобильности прихожан, умение мотивировать верующих людей в духовной самореализации.

Для повышения эффективности социальной работы были предприняты следующие шаги:

– патриарх Кирилл призвал мирян к энергичному и ответственному участию в епархиальной и приходской жизни, к развитию волонтерского движения;

– в штат православных приходов введена должность социального работника, который обязан сопровождать церковные социальные проекты и оказывать информационную поддержку прихожанам при затруднительных ситуациях в гражданской жизни;

– священнослужители получили распоряжение из Патриархии с требованием оказывать пастырское внимание привлеченным к церковному социальному служению сотрудникам государственных учреждений, даже если они не являются православными прихожанами [24]

– штатные должности приходского педагога (катехизатора), социального и молодежного работников обеспечены полной ставкой [25];

– учрежден Координационный комитет по поощрению социальных, образовательных, информационных и культурных инициатив под эгидой РПЦ с целью «поддержки и стимулирования социальных, образовательных, информационных, культурных и иных инициатив и усилий, направленных на формирование гражданского общества и его консолидации на основе православных ценностей» [26];

– началось финансовое стимулирование развития церковного волонтерства и участия мирян в епархиальной и приходской жизни;

– архиереям и пресвитерам предписано подавать личный пример активной деятельности в культурной, социальной и благотворительной сфере [27];

– в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете создано отделение молодежной и социальной работы для подготовки церковных социальных работников [28];

– на священников возложены обязанности руководителей церковных социальных проектов [29];

– патриарх Кирилл дал указания руководителям епархий и приходов по упорядочению и планированию дел милосердия [11. С. 7].

В глазах россиян церковь становится социально значимой в процессе реализации проектов по оказанию адресной помощи страждущим и малоимущим. В базе данных Комиссии по церковной социальной деятельности за 2004 г. содержатся сведения о том, что 200 православных приходов осуществляли сотрудничество с 387 государственными социальными объектами Москвы. Из них 105 больниц, 63 дома-интерната и дома ребенка, 8 психоневрологических интернатов, 4 хосписа, 18 домов престарелых, 13 детских садов, 17 школ-интернатов для детей инвалидов, 13 школ, вузов и училищ, 2 центра реабилитации алкоголиков и наркозависимых, 2 центра реабилитации лиц БОМЖ. Собственных социальных служб РПЦ в Москве в 2004 г. насчитывалось 166 [29], через 7 лет их количество возросло до 330. В 2006 г. в той или иной степени Православная церковь помогала 2867 больницам, 1578 детским домам и 1892 другим социальным учреждениям. На церковном обеспечении содержалось 1433 социальных учреждения, 113 из которых составляли церковные приюты [11. С. 4–6]. В ситуации общего финансового кризиса церковь усиливает гуманитарную помощь престарелым людям и предоставляет им рабочие места приходских сторожей, поваров, библиотекарей, продавцов

церковной литературы и др. Организация благотворительных столовых, где часто питаются бедные пенсионеры, – обычное дело для приходской жизни. Во многих епархиях существуют церковные дома престарелых, которые финансируются за счет приходских и епархиальных средств, пожертвований спонсоров, а также отчислений государственных органов, с которых снимается опека над социально незащищенной группой. В частности, на православном приходе Троицкой церкви города Томска действуют приют для престарелых одиноких женщин, благотворительная трапезная, реабилитационный центр для наркобольных, общество пропаганды трезвенного образа жизни [29]. Отдельные приходы дополнительно включаются в общую борьбу с безработицей посредством реализации специальных церковных программ по трудоустройству и материальной поддержке бедных людей. Церковные иерархи выступают с политическими заявлениями против тех решений правительства, которые являются социально несправедливыми с христианской точки зрения. В 2002 г. руководство РПЦ открыто высказалось о недопустимости отмены льгот для пенсионеров и малоимущих под предлогом монетизации [11. С. 4].

Не менее важным направлением церковного служения является деятельность по нравственному исправлению людей, преступивших закон. Первый православный храм на тюремной территории появился в 1990 г., к 2011 г. православные храмы и воскресные школы для осужденных были открыты в большинстве учреждений уголовно-исправительной системы. Это оздоровило нравственную атмосферу в местах лишения свободы и снизило уровень преступности [16. С. 383]. Поначалу священнослужители проводили церковные службы в местах лишения свободы на добровольной основе и безвозмездно, в дополнение к своей приходской нагрузке. В настоящее время данная деятельность приобрела упорядоченный и системный характер, что демонстрирует пример Томской епархии. Специально подготовленные священнослужители каждый воскресный день совершают богослужение в тюремных храмах на территории Томской области и проводят занятия с заключенными по основам христианской нравственности. В 2016 г. в рамках Кирилло-Мефодиевских образовательных чтений одна из секций этого мероприятия была проведена в детской исправительно-трудовой колонии с участием преподавателей Томской духовной семинарии.

Проблемы социального служения РПЦ обсуждаются на всех уровнях церковной организации, что формирует тенденцию его дальнейшего развития. Среди недостатков можно выделить следующие:

- отсутствие системности в планировании мероприятий;
- локальный характер социальных инициатив;
- слабая социализация духовенства и приходов;
- невысокое качество социального служения и случаи формального отношения к делу в некоторых епархиях;
- низкий уровень отчетности за проделанную работу;
- отсутствие разграничений между социальной и миссионерской деятельностью.

На наш взгляд, инициативность лишь отдельных священников и приходов в социальной работе обусловлена не отсутствием желания и мотивации в

среде духовенства и прихожан, а некомпетеностью, т.е. невладением актуальными методиками духовной миссии в современном обществе. В связи с этим возникает необходимость работы по следующим направлениям:

- специальное обучение священников по социальному профилю;
- введение стимулов для более активного включения в церковную деятельность мирян;
- продолжение обширной дискуссии по вопросам социального служения церкви.

Эффекты социокультурной модернизации

Эффекты социокультурной модернизации – это ее результаты, выявляемые через мониторинг общественного мнения. При анализе социальных проектов Православной церкви на протяжении первого десятилетия XXI в. ученые делают выводы о немалом потенциале церковного служения и наличии устойчивой динамики в его развитии [11. С. 8]. Социологические опросы в 2012 г. показали, что 73 % граждан России убеждены в положительной роли РПЦ в общественной жизни страны [31], 75 % одобряют деятельность православной церкви вообще [31. С. 161]. В 2013 г. 64 % опрошенных самым заметным результатом работы церкви назвали влияние церкви на духовно-нравственное состояние общества, 47 % говорили о православии как движущей и позитивной силе в развитии страны [12]. Вероятно, общественное мнение выступает на стороне церковных инициатив ввиду следующих обстоятельств:

- стремления церкви убедить власть и общественность в необходимости осуществлять преобразования на фундаменте российской национальной культуры и традиционных ценностей самоуважения и социальной справедливости;
- обоснования церковью своего социального служения обязанностью исполнять христианскую заповедь о милосердии;
- сосредоточения основных усилий приходского духовенства на решении духовных и социальных проблем страждущих и малоимущих.

Учитывая компенсаторный характер деятельности Православной церкви по примирению граждан с тяжелыми условиями жизни [32. С. 67], Правительство Российской Федерации способствует расширению социально-политической сферы влияния церкви и использует ее ресурс в целях поддержания социального мира. Но ряд общественных деятелей открыто высказывают свое недовольство возрастающей динамикой участия РПЦ в общественно-политической жизни страны и усилением влияния церкви на социальные процессы. В научной среде существует мнение, что критика церковно-государственных отношений обусловлена не чем иным, как неприятием патриарха Кирилла в роли политического деятеля государственного масштаба [33. С. 360].

Тенденцию непонимания значения и духовной мотивации социальной работы священнослужителей формирует недостаточное информирование населения со стороны светских и церковных СМИ о масштабах и положительных результатах взаимоотношения государства и церкви на федеральном и региональном уровнях. Ситуация может измениться лишь в том случае, если масс-

медиа преодолеют стереотипность своего отношения к феномену священства, журналисты осмыслият специфику церковной тематики, а церковь откроется для прессы. В научных публикациях общественное служение церкви рассматривается более подробно, но исследований на данную тему еще слишком мало, чтобы говорить о систематизации материала. Даже церковная пресса в силу своей малотиражности и малоформатности оставляет «за кадром» каждодневную работу священников по оказанию психологической, моральной, духовной и материальной поддержке граждан. Лишь изучение приходских и епархиальных отчетов позволяет в полной мере представить объем проводимой социальной работы, но эти документы не всегда доступны для исследователей. Большинство государственных институтов редко или вообще не размещают на своих официальных сайтах сведения о результатах сотрудничества с епархиями РПЦ. На этом фоне исключением является находящийся в свободном доступе отчет Департамента по вопросам семьи и детей Томской области за 2015 г., в котором указаны 148 совместных мероприятий с Томской епархией в рамках ранее заключенного соглашения [34]. На базе государственных образовательных учреждений Томской области, областных музеев, муниципальных библиотек, православных приходов, детских лагерей, социальных и культурных учреждений и агентств СМИ проходили художественные выставки, экскурсии, праздничные концерты, конкурсы, фестивали, духовно-просветительские беседы и семинары. Кроме этого, Департамент по вопросам семьи и детей Томской области осуществил свой собственный инновационный проект по обучению группы церковных социальных работников технологии «ведение случая» с целью оказания социальной, психологической и педагогической помощи неблагополучным семьям. Организаторы проектов говорят о социальной пользе проведенных мероприятий и нескрываемом желании взрослых и детей взаимодействовать с представителями РПЦ. Опыт Томской епархии может рассматриваться как положительный пример открытости церкви для сотрудничества со светскими учреждениями. Однако необходимо еще обратить внимание на преодоление такой проблемы, как отсутствие стабильных связей между информационными церковными структурами и светскими СМИ. Епархиальным представителям следует активизировать свою деятельность в направлении снятия напряженности и преодоления взаимного недоверия между священниками и журналистами. Это начинание будет поддержано общественностью, поскольку большинство россиян одобряет те взаимосвязи между некоммерческими и общественными организациями, в которых осуществлялось партнерство с Православной церковью [35. С. 203].

Выводы

Таким образом, в настоящее время РПЦ постепенно возвращается к роли одного из ключевых участников социокультурных преобразований, которая была утрачена в советский период. Институт православной церкви способствует решению общенациональных проблем и тем самым вносит свой вклад в строительство социального государства. Создавая собственные культурные, образовательные и благотворительные проекты, церковь стремится дать людям духовный ориентир в личной, семейной и профессиональной реализации.

Участие РПЦ в государственных социальных проектах мотивировано стремлением воспитать в подрастающем поколении такие качества, как уважение к старшим, патриотизм, любовь к национальной культуре. Социальная работа в православных приходах совершается с целью повышения уровня духовных знаний верующих и помощи прихожанам в сфере гражданской жизни. Право доведения своей позиции до властных структур позволяет церкви участвовать в разработке такой стратегии развития России, в рамках которой национальным достоянием народа является своеобразие российской социокультурной среды и отечественной культуры. Эта позиция церкви находит поддержку большинства россиян, поскольку отражает их мировоззренческие установки. Предложенный РПЦ сценарий развития с учетом духовных традиций народа способствует минимизации негативных последствий модернизации, выявляет первостепенную роль социокультурных факторов модернизации. Сегодня РПЦ включена в процесс реализации государственной социальной политики на правах государственного партнера, поэтому квалифицируется социологами в качестве одного из ключевых акторов на социокультурном поле России. Возрастающее влияние РПЦ на общественные процессы – следствие успешного проведения самой церковью внутренних институциональных преобразований.

Литература

1. Митрохин Н.А. Русская православная церковь : современное состояние и актуальные проблемы. М. : Новое лит. обозрение, 2004. 648 с.
2. Дроботушенко Е.В. Влияние православия на общество в современной России // Учен. зап. Забайкал. гос. ун-та. Сер. : Философия, социология, культурология, социальная работа. 2011. № 4. С. 123–132.
3. Свистухина А.С. Православие в социокультурных трансформациях российского общества XXI века // Вестн. Ставроп. гос. ун-та. 2008. № 54. С. 156–160.
4. Топольян А.П. Духовно-нравственное возрождение как социокультурная основа модернизации [Электронный ресурс] // Современные исследования социальных проблем. 2012. № 1. URL: <http://sisf.nkras.ru/issues/2012/1/topolyan.pdf> (дата обращения: 17.03.2016).
5. Церпитская О.Л. Православная духовная миссия в контексте глобальных модернизационных процессов : автореф. дис. ... д-ра полит. наук. СПб., 2012. 306 с.
6. Жосан Г.П. Русская православная церковь в условиях трансформирующегося общества / Г.П. Жосан, Л.М. Кокина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2009. № 3 (4). С. 66–73.
7. Гиндер И.А. Православные вопросы в социологии религии // Мартыановские краеведческие чтения. Вып. 5. 300 лет в составе России: сб. материалов междунар. практ. конф., посвящ. 300-летию вхождения территории Юга Сибири в состав России, Минусинск, 11–14 декабря 2007 г. Красноярск, 2008. С. 196–202.
8. Зоркая Н. Православие в безрелигиозном обществе // Вестн. обществ. мнения. 2009. № 2 (100). С. 65–84.
9. Данные опроса ФОМ : число православных растет, число воцерковленных – нет. [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический центр «Сова». URL: <http://www.sova-center.ru/religion/discussions/how-many/2014/07/d29855/> (дата обращения: 17.03.2016).
10. Когай Е.А., Твердохлеб В.И. Религиозная самоидентификация населения Центральной России / Е.А. Когай, В.И. Твердохлеб [Электронный ресурс] // Духовные ценности российского общества в XXI веке : материалы VI Всерос. науч.-образоват. Знаменских чтений. Курск, 2010. 7 с. URL: http://www.курскаяепархия.рф/znamenskie_chteniy/2010/pdf/11/11_15.pdf (дата обращения: 21.03.2016).
11. Евдокимов В.Ю. Социальное служение Русской православной церкви к. XX – н. XXI в. // Мир современной науки. 2011. № 5. С. 1–10.

12. *Православие в России : прошлое и настоящее.* [Электронный ресурс] // ВЦИОМ. Пресс-выпуск № 2451. URL: <http://wciom.ru/index.php?id=236&uid=114598> (дата обращения: 06.02.2016).
13. *Доклад Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II на Архиерейском Соборе 2000 г.* [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата Русской Православной Церкви. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3981135.html> (дата обращения: 12.03.2016).
14. *Песковская Ю.А.* О социальной доктрине развития России / Ю.А. Песковская, В.Н. Бобков // *Россия : путь к социальному государству : материалы Всерос. науч. конф., Москва, 6 июня 2008 г.* М., 2008. С. 135.
15. *Безбородов М.И.* Роль социально-политической доктрины Русской Православной Церкви в формировании ее отношений с государством в конце XX – начале XXI в. : на примере Республики Карелия : автореф. дис. ... канд. полит. наук. СПб., 2011. 26 с.
16. *Корнев В.А.* Взаимодействие Русской Православной церкви и государства в возрождении духовно-нравственных основ российского общества // *Мир науки, культуры, образования.* 2011. №5 (30). С. 381–383.
17. *Рочева А.Ю.* Роль религии в реабилитации наркозависимых // *Материалы V Междунар. науч. конф., посвящ. памяти православных просветителей святых равноапостольных Кирилла и Мефодия «Церковь, государство и общество в истории России и православных стран : религия, наука и образование», Владимир, 23–24 мая 2013 г.* Владимир, 2013. Т. 7. С. 336.
18. *Слово Патриарха Московского и всея Руси Алексия II на Торжественном акте, посвященном 2000-летию Рождества Христова (18 августа 2000 г.)* // Архив официального сайта Московского Патриархата Русской Православной церкви. URL: <http://mospat.ru/archive/2000/08/pr008181/> (дата обращения: 06.01.2016).
19. *Синелина Ю.Ю.* Атака на РПЦ? // *Социологические исследования.* 2001. № 11. С. 100–104.
20. *Котова О.И.* Проблемы молодежи и механизмы реализации молодежной политики в регионе // *Журнал Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского.* 2012. № 28. С. 393–397.
21. *Хамулло Е.* Цель искусства – напоминать человечеству о высших духовных ценностях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/90947.html> (дата обращения: 21.03.2016).
22. *Слово Святейшего Патриарха Кирилла на первом заседании Координационного комитета по поддержке социальных, образовательных, информационных, культурных и иных инициатив под эгидой Русской Православной церкви* [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата Русской Православной Церкви. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1331764.html> (дата обращения: 14.05.2016).
23. *Шапошников Л.Е.* Понимание культуры в современном православном богословии // *Вестн. Русской христианской гуманитарной академии.* 2006. № 2, т. 7. С. 9–15.
24. *О принципах организации социальной работы в Русской Православной Церкви.* [Электронный ресурс] // Материалы Архиерейского Собора Русской Православной Церкви 2011 года. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1401894.html> (дата обращения: 14.03.2016).
25. *Доклад Патриарха Московского и всея Руси Кирилла на Архиерейском Соборе Русской Православной Церкви (2 февраля 2011 года).* [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1402889.html> (дата обращения: 21.03.2016).
26. *Координационный комитет по поощрению социальных, образовательных, информационных, культурных и иных инициатив под эгидой Русской Православной Церкви* [Электронный ресурс] // Православная инициатива. Муждународный открытый грантовый конкурс. URL: http://www.pravkonkurs.ru/structure/coordinating_commitee.php?clear_cache=Y (дата обращения: 17.03.2016).
27. *Постановления Архиерейского Сопещения Русской Православной Церкви (2–3 февраля 2015 года)* [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата Русской Православной Церкви. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3981135.html> (дата обращения: 17.03.2015).
28. *Отчет о работе комиссии по церковной социальной деятельности при Епархиальном совете г. Москвы* // *Милосердие.ru.* URL: <https://www.miloserdie.ru/article/otchet-o-rabote-komissii-po-cerkovnoj-socialnoj-deyatelnosti-pri-eparhialnom-sovete-g-moskvy/> (дата обращения: 17.03.2016).

29. *Храм святой Троицы* [Электронный ресурс] // Социальное служение Томского благочиния. URL: <http://socialrsc.ru/храм-святой-троицы> (дата обращения: 13.05.2016).

30. *Цифры о вере и ценностях* : Май 2012. Аналитический обзор от Службы «Среда». [Электронный ресурс] // Исследовательская служба «Среда». URL: <http://sreda.org/ru/2012/tsifryi-o-vere-i-tsennostyah-may-2012-analiticheskiy-obzor-ot-službyi-sreda/5293> (дата обращения: 21.03.2016).

31. *Общественное мнение* – 2012. М. : Левада-Центр, 2012. 232 с.

32. *Добрускин М.Е.* Русская Православная церковь на современном этапе // *Философия и общество*. 2006. № 3 (44). С. 60–78.

33. *Фирсов С.* Церковь и государство при Святейшем Патриархе Кирилле (Гундяев): основные тенденции развития (к постановке проблемы) // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2013. № 3. Т. 14. С. 351–360.

34. *Отчет о выполнении в 2015 г. плана мероприятий в рамках соглашения между Департаментом по вопросам семьи и детей Томской области и Религиозной организацией «Томская епархия Русской Православной церкви (Московский Патриархат)»* // Официальный сайт Департамента по вопросам семьи и детей Томской области. URL: <https://depsd.tomsk.gov.ru/Otcheti-i-dokladi-o-deyatelnosti> (дата обращения: 17.03.2016).

35. *Прокопенко А.В.* Периодизация социального партнерства общественных организаций центрального федерального округа с Русской Православной церковью в становлении гражданского общества // *Научные ведомости Белгородского государственного университета*. Сер. : История. Политология. Экономика. Информатика. 2009. № 7, т. 10. С. 203–209.

Morozov Evgeniy M. Tomsk Orthodox Theological Seminary (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: tigriso@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 73–88.

DOI:10.17223/22220836/23/8

RUSSIAN ORTHODOX CHURCH ROLE IN SOCIOCULTURAL TRANSFORMATION OF RUSSIAN FEDERATION

Key words: *modernization, society, culture, Orthodoxy, Church, state.*

In post-Soviet time modernization policy in the Russian Federation was directed at incorporating into general global order relying on state development strategy. In the context of the present crisis situations the religious organization role in social transformations is being reconsidered. The Orthodox Church assists the Russian state in fulfilling social reorganizations guided by spiritual and cultural traditions of people.

The article describes the process of influence of the Russian Orthodox Church on the formation of socio-cultural modernization preconditions and content in Russia. Church service in charitable, health care, cultural and educational spheres aimed at helping the government in achieving social peace and well-being of citizens is considered. The positive experience and the dynamics of church-state cooperation are examined in the social sphere.

Due to the reluctance of the Mass Media to cover the church themes, there arises a problem of monitoring the positive results of the joint activities of the church and government institutions to support the troubled and disadvantaged groups of people.

The author has come to the following conclusions:

- the coincidence of state and church interests in the social activity allows the Russian Orthodox Church to actively participate in the process of public life modernization;

- the decision of the government to expand the sphere of church influence is due to the social motivation of church institutions activity, to the spiritual needs of society, and to the support of church initiatives in the social sphere by the majority of Russians;

- the most important aspect of the social activity of the Church is to broadcast spiritual and moral patterns and an appeal to the state and society to be modernized on the basis of the Christian doctrine of mercy and charity;

- through rendering financial and spiritual assistance to the needy the Church seeks to contribute to the achievement of social justice and overcoming the crisis in the sphere of culture, education and health care.

The methodological basis of the study is a systematic analysis of the main trends in social work of the Russian Orthodox Church and different assessments of the church impact on public life. When considering social projects with the participation of religious institutions, an institutional approach was

used. The empirical base includes the analysis of documents and the secondary data analysis of several sociological studies concerning the methods of realizing the Church policy.

References

1. Mitrokhin, N.A. (2004) *Russkaya pravoslavnaya tserkov': sovremennoe sostoyanie i aktual'nye problem* [Russian Orthodox Church: The current state and urgent problems]. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
2. Drobotushenko, E.V. (2011) *Vliyanie pravoslaviya na obshchestvo v sovremennoy Rossii* [The impact of the Orthodoxy Modern Russian society]. *Uchen. zap. Zabaykalskogo gos. un-ta. Ser.: Filosofiya, sotsiologiya, kul'turologiya, sotsial'naya rabota* – Scholarly Notes of Transbaikalian State University. *Philosophy, Sociology, Culturology, Social Work*. 4. pp. 123–132.
3. Svistukhina, A.S. (2008) *Pravoslavie v sotsiokul'turnykh transformatsiyakh rossiyskogo obshchestva XXI veka* [Orthodoxy in the social and cultural transformations of the Russian society in the 21st century]. *Vestn. Stavrop. gos. un-ta*. 54. pp. 156–160.
4. Topolyan, A.P. (2012) *Spiritual and moral revival as a sociocultural basis of Russian modernization. Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem* – *Modern Research of Social Problems*. 1. [Online] Available from: <http://sisp.nkras.ru/issues/2012/1/topolyan.pdf>. (Accessed: 17th March 2016). (In Russian).
5. Tserpitskaya, O.L. (2012) *Pravoslavnaya dukhovnaya missiya v kontekste global'nykh modernizatsionnykh protsessov* [Orthodox spiritual mission in the context of global modernization processes]. Abstract of Political Science Doc. Diss. St. Petersburg.
6. Zhosan, G.P. & Kokina, L.M. (2009) *Russkaya pravoslavnaya tserkov' v usloviyakh transformiruyushchegosya obshchestva* [Russian Orthodox Church in the conditions of a transformed society]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 3(4). pp. 66–73.
7. Ginder, I.A. (2008) [Orthodox issues in the sociology of religion]. *Mart'yanovskie kraevedcheskie chteniya. Vyp. 5. 300 let v sostave Rossii* [The Martyanov Local History Reading. Vol. 5. 300 years with Russia]. Proc. of the International Conference. Minusinsk. 11–14 December 2007. Krasnoyarsk. pp. 196–202. (In Russian).
8. Zorkaya, N. (2009) *Pravoslavie v bezreligioznom obshchestve* [Orthodoxy in the irreligious society]. *Vestn. obshchestv. mneniya*. 2(100). pp. 65–84.
9. SOVA Centre for Information and Analysis. (2014) *Dannye oprosa FOM: chislo pravoslavnykh rastet, chislo votserkovlennyykh – net* [The POF survey: The number of Orthodox is growing, the number of churchd – no]. [Online] Available from: <http://www.sova-center.ru/religion/discussions/how-many/2014/07/d29855/>. (Accessed: 17th March 2016).
10. Kogay, E.A. & Tverdokhlebov, V.I. (2010) [The religious identity of the population of Central Russia]. *Dukhovnye tsennosti rossiyskogo obshchestva v XXI veke* [Spiritual values of Russian society in the 21st century]. Proc. of the All-Russian Conference. Kursk. [Online] Available from: http://www.kurskayaeparkhiya.rf/znamskie_chteniya/2010/pdf/11/11_15.pdf. (Accessed: 21st March 2016). (In Russian).
11. Evdokimov, V.Yu. (2011) *Sotsial'noe sluzhenie Russkoy pravoslavnoy tserkvi k. XX – n. XXI v.* [Social service of the Russian Orthodox Church in the 20th – 21st centuries]. *Mir sovremennoy nauki*. 5. pp. 1–10.
12. Russian Public Opinion Research Centre. (2013) *Pravoslavie v Rossii: proshloe i nastoyashchee* [Orthodoxy in Russia: Past and Present]. [Online] Available from: <http://wciom.ru/index.php?id=236&uid=114598>. (Accessed: 6th February 2016).
13. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (2015) *Doklad Svyateyshego Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II na Arkhiereyskom Sobore 2000 g.* [Report of the Patriarch of Moscow and All Russia Alexy II at the Council of Bishops in 2000]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3981135.html>. (Accessed: 12th March 2016).
14. Peskovskaya, Yu.A. & Bobkov, V.N. (2008) [On the Social Doctrine of Russia]. *Rossiya: put' k sotsial'nomu gosudarstvu* [Russia: The path to the welfare state]. Proc. of the All-Russian Conference. Moscow, June 6, 2008. Moscow. pp. 135.
15. Bezborodov, M.I. (2011) *Rol' sotsial'no-politicheskoy doktriny Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi v formirovaniye ee otnosheniy s gosudarstvom v kontse XX nachale – XXI v.: na primere Respubliki Kareliya* [The role of the socio-political doctrine of the Russian Orthodox Church in the formation of its relations with the state in end of the 20th – early 21st centuries. A case study of the Republic of Karelia]. Abstract of the Political Science Cand. Diss. St. Petersburg.

16. Kornev, V.A. (2011) Cooperation of the Russian Orthodox Church and the state in the revival of spiritual and moral fundamentals of the Russian society. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – The world of science, culture and education*. 5(30). pp. 381–383. (In Russian).

17. Rocheva, A.Yu. (2013) Rol' religii v reabilitatsii narkozavisimykh [The role of religion in rehabilitation of drug addicts]. *Tserkov', gosudarstvo i obshchestvo v istorii Rossii i pravoslavnykh stran: religiya, nauka i obrazovanie* [Church, state and society in the history of Russia and Orthodox countries: Religion, science and education]. Proc. of the 5th International Conference. Vladimir, 23–24 May 2013. Vladimir. pp. 336. (In Russian).

18. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (2000) *Slovo Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II na Torzhestvennom akte, posvyashchennom 2000-letiyu Rozhdestva Khristova (18 avgusta 2000 g.)* [Address of the Patriarch of Moscow and All Russia Alexy II at the solemn act dedicated to the 2000th anniversary of the birth of Christ (18 August 2000)]. [Online] Available from: <http://mospat.ru/archive/2000/08/nr008181/>. (Accessed: 6th January 2016).

19. Sinelina, Yu.Yu. (2001) Ataka na RPTs? [The attack on the Russian Orthodox Church?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 11. pp. 100–104.

20. Kotova, O.I. (2012) Problemy molodezhi i mekhanizmy realizatsii molodezhnoy politiki v regione [The problems of young people and mechanisms for the implementation of youth policy in the region]. *Zhurnal Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.G. Belinskogo*. 28. pp. 393–397.

21. Khamullo, E. (2016) *Tsel' iskusstva – napominat' chelovechestvu o vysshih dukhovnykh tsennostyakh* [The purpose of art is to remind mankind of the higher spiritual values]. [Online] Available from: <http://www.pravoslavie.ru/90947.html>. (Accessed: 21st March 2016).

22. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (n.d.) *Slovo Svyateyshego Patriarkha Kirilla na pervom zasedanii Koordinatsionnogo komiteta po podderzhke sotsial'nykh, obrazovatel'nykh, informatsionnykh, kul'turnykh i inykh initsiativ pod egidoy Russkoy Pravoslavnoy tserkvi* [Address of His Holiness Patriarch Kirill at the first meeting of the Coordinating Committee to support social, educational, informational, cultural and other initiatives under the auspices of the Russian Orthodox Church]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1331764.html>. (Accessed: 14th May 2016).

23. Shaposhnikov, L.E. (2006) Ponimanie kul'tury v sovremennom pravoslavnom bogoslovii [Understanding culture in the modern Orthodox theology]. *Vestn. Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*. 2(7). pp. 9–15.

24. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (2011a) *O printsipakh organizatsii sotsial'noy raboty v Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi* [On the principles of social work organization in the Russian Orthodox Church]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1401894.html>. (Accessed: 14.03.2016).

25. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (2011b) *Doklad Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla na Arkhiereyskom Sobore Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi (2 fevralya 2011 goda)* [Report of the Patriarch of Moscow and All Russia Kirill at the Bishops' Council of the Russian Orthodox Church (February 2, 2011)]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1402889.html>. (Accessed: 21st March 2016).

26. The Coordinating Committee for the promotion of social, educational, informational, cultural and other initiatives under the auspices of the Russian Orthodox Church. (n.d.) *Pravoslavnaya initsiativa. Muzhdunarodnyy otkrytyy grantovyy konkurs* [Orthodox Initiative. International open grant competition]. [Online] Available from: http://www.pravkonkurs.ru/structure/coordinating_committee.php?clear_cache=Y. (Accessed: 17th March 2016).

27. Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church. (2015) *Postanovleniya Arkhiereyskogo Soveshchaniya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi (2–3 fevralya 2015 goda)* [Resolution of the Meeting of Bishops of the Russian Orthodox Church (February 2–3, 2015)]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3981135.html>. (Accessed: 17th March 2015).

28. Miloserdie.ru. (2004) *Otchet o rabote komissii po tserkovnoy sotsial'noy deyatel'nosti pri Eparkhial'nom sovete g. Moskvy* [Work Commission report on church social activities of the Diocesan Board of Moscow]. [Online] Available from: <https://www.miloserdie.ru/article/otchet-o-rabote-komissii-po-cerkovnoj-socialnoj-deyatelnosti-pri-eparhialnom-sovete-g-moskvy/>. (Accessed: 17th March 2016).

29. Social Service Tomsk Deanery. (2016) *Khram svyatoy Troitsy* [Church of the Holy Trinity]. [Online] Available from: <http://socialrpc.ru/khram-svyatoy-troitsy>. (Accessed: 13th May 2016).

30. Research Service “Sreda”. (2012) *Tsifry o vere i tsennostyakh: May 2012* [The figures of the faith and values of May 2012]. [Online] Available from: <http://sreda.org/ru/2012/tsifryi-o-vere-i-tsennostyakh-may-2012-analiticheskiy-obzor-ot-sluzhbyi-sreda/5293>. (Accessed: 21st March 2016).

31. Levada. (2012) *Obshchestvennoe mnenie – 2012* [Public opinion – 2012]. Moscow: Levada-Tsentr.

32. Dobruskin, M.E. (2006) Russkaya Pravoslavnaya tserkov' na sovremennom etape [Russian Orthodox Church at the present stage]. *Filosofiya i obshchestvo*. 3(44). pp. 60–78.

33. Firsov, S. (2013) Tserkov' i gosudarstvo pri Svyateyshem Patriarkhe Kirille (Gundyaev): osnovnye tendentsii razvitiya (k postanovke problemy) [Church and State with Patriarch Kirill (Gundyaev): the main tendencies (to the problem)]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*. 3(14). pp. 351–360.

34. The Department of Family and Children of the Tomsk region. (2015) *Otchet o vypolnenii v 2015 g. plana meropriyatiy v ramkakh soglasheniya mezhdru Departamentom po voprosam sem'i i detey Tomskoy oblasti i Religioznoy organizatsiei “Tomskaya eparkhiya Russkoy Pravoslavnoy tserkvi (Moskovskiy Patriarkhat)”* [Report on the implementation in 2015 of an action plan within the framework of an agreement between the Department of Family and Children of Tomsk Region and religious organization “Tomsk Diocese of the Russian Orthodox Church (Moscow Patriarchate)”. [Online] Available from: <https://depsd.tomsk.gov.ru/Otcheti-i-dokladi-o-deyatelnosti>. (17th March 2016).

35. Prokopenko, A.V. (2009) Periodizatsiya sotsial'nogo partnerstva obshchestvennykh organizatsiy tsentral'nogo federal'nogo okruga s Russkoy Pravoslavnoy tserkov'yu v stanovlenii grazhdanskogo obshchestva [The periodization of social partnership of public organizations with the Central Federal District of the Russian Orthodox Church in the development of civil society]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Istoriya. Politologiya. Ekonomika. Informatika*. 7(10). pp. 203–209.

УДК 7.072.2

DOI:10.17223/22220836/23/9

А.В. Морозова

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в. ОБ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI–XVII вв.

На вторую половину XIX в. приходится важный этап в процессе изучения старого испанского искусства в России. Иллюстрируя свои выводы анализом конкретных исследований, автор статьи показывает основные особенности этого этапа отечественной испанистики, состоящие в признании самостоятельности испанской школы живописи, в попытках сформулировать ее общую характеристику, в переоценке творчества крупнейших испанских мастеров и в то же время в отсутствии попыток показа общей линии эволюции испанской живописи и зачастую в непонимании неразрывности художественно-стилистических и образных составляющих испанского искусства.

Ключевые слова: *испанская живопись XVI–XVII вв., стилистика, образный строй, Веласкес, Мурильо, Рибера, Сурбаран.*

В русском обществе второй половины XIX в., как и в первой половине – середине XIX в., существовало несколько подходов к старой испанской живописи: образно-сюжетный и литературный, представителями которого были писатели Д.Л. Мордовцев, Вас. И. Немирович-Данченко, художественно-эстетический, представленный живописцами, с конца XIX в. начинавшими активно совершать паломничества в Испанию, и собственно протонаучный подход отечественной испанистики, во многом еще находящейся в зависимости и от литературной, и от художественной среды своего времени. Действительно, путь отечественной испанистики к подлинной научности и объективности в оценке искусства был долог и труден. Современная художественная жизнь диктовала свои предпочтения и пристрастия в оценке старого искусства. Вначале любили Мурильо, оставляя в тени творчество Веласкеса, потом вершиной испанской живописи стали считать Веласкеса. Долго не пытались выявить линию развития испанской живописи. Но главное – долго шли к пониманию органичного единства формы и содержания в искусстве, порой принимая одно и отвергая и критикуя другое.

Как отмечает Е.О. Ваганова, русские научно-исследовательские институты были традиционно ориентированы на такие направления исследования, как русско-византийское, итальянское, греко-римское [1. С. 40]. Еще во второй половине XIX в. вопросы развития испанского искусства продолжали затрагиваться только в работах общего характера. В первой отечественной всеобщей «Истории искусств» П.П. Гнедича (1885) [2], содержались лишь беглые упоминания об испанских мастерах. В предисловии автор указывал, что его «История...» «...никоим образом не учебник и, тем более, не ученое сочинение: это книга для чтения...» [2] предназначенная для «образованного общества» вообще и «художников по преимуществу» [2]. П.П. Гнедич ставит перед собой задачу расширить кругозор художественной интеллигенции, знакомой по академической школе главным образом с искусством класси-

цизма [2]. Его «История искусств» не научный труд, но тем явственнее в нем должны были проступить характерные для мировосприятия той эпохи черты отношения к испанскому искусству.

П.П. Гнедич хорошо знаком с западными историями искусства, в частности с книгой немецкого искусствоведа культурно-исторической школы середины XIX в. Ф. Куглера, на которого он ссылается как на признанный авторитет [2. С. 426]. Как и Ф. Куглер, П.П. Гнедич рассматривает испанскую живопись через призму итальянского и фламандского влияния. Сурбаран для него – «испанский Караваджо» [Там же], картины Веласкеса в Эрмитаже «...вещи, не уступающие гениальной кисти Ван-Дейка» [Там же], а Рибера «...в сущности... гораздо более итальянец...» [2. С. 428], чем испанец. П.П. Гнедич обращает внимание на стилистику полотен испанских художников и дает обобщенную характеристику их творчества, не вдаваясь в анализ отдельных произведений. Всех испанских мастеров за отдельные черты их живописного таланта автор ругает, а за отдельные – хвалит, не пытаясь выявить какую-то «равнодействующую» их творчества. Моралеса он критикует за «аффектацию и манеру» и почитает за грациозность и сентиментальность [2. С. 423], Сурбарана осуждает за однообразие и хвалит за «сильный, простой колорит» [2. С. 426], Рибера всецело причисляет к неаполитанской школе живописи. Веласкес и Мурильо удостоиваются однозначно положительных отзывов. Веласкеса он хвалит за «воздушную перспективу и светотень» [Там же], а также «грацию в передаче натуры» [Там же]. «...Крайней вершиной развития испанского искусства» [Там же], по П.П. Гнедичу, что уже свидетельствует о некоем архаизме его вкусов, является живопись Мурильо, в творчестве которого его подкупают «неподражаемая тонкость воздушных тонов и прелесть колорита» [2. С. 427]. Он призывает взять Мурильо за «образец... церковной живописи» [Там же]. В отношении Мурильо он пытается выявить семантику его полотен, состоящую, по его мнению (в котором он опять же солидарен с Ф. Куглером), в том, что «реализм и спиритуализм здесь действуют равномерно, чувственный и нравственный элемент не спорят друг с другом, а идут рука об руку» [2. С. 426–427].

От автора первого эрмитажного путеводителя 1859 г. А.И. Сомова П.П. Гнедича отличает только всемерное восхищение Веласкесом и особенно Мурильо. Тезис об органичном соединении натурализма и спиритуализма он полностью прилагает только к творчеству Мурильо.

С конца XIX в., по справедливому замечанию Х. Лопеса Круса [3. С. 194–195], в России изучается и признается импрессионизм, что становится фактором переоценки творчества Веласкеса, «ассоциации между Веласкесом и импрессионизмом превратились в обязательную тему анализа творчества севильского художника» [3. С. 196].

В 1897 г. П.П. Гнедич издает многотомную всеобщую «Историю искусств» [4]. Как и предыдущее издание, это не научное, а «популярное сочинение» [4. «От автора»]. В нем много анекдотов, занимательных подробностей в стиле Дж. Вазари. В целом позиция автора остается прежней. Моралес, о котором в 1885 г. П.П. Гнедич писал, что его прозвали «Эль-Дивино, т.е. божественным», «совершенно не по заслугам» [2. С. 423], в этом издании оценивается более благосклонно. «Картины его жестковаты и темны, но пре-

красно выражают скорбь и страдания...» [4. Т. 2. С. 497]. То есть картины выразительны, но в стилистическом отношении оставляют желать лучшего. Рибера П.П. Гнедич откровенно не любит. «С особенным удовольствием, – написано в книге, – он (Рибера. – А.М.) останавливался на изображении всевозможных пыток; нередко его картины возмутительно противны, и его святы с полубодранной кожей ничего, кроме омерзения, не возбуждают» [4. Т. 2. С. 500]. Есть, таким образом, авторы, не вызывающие, по его мнению, симпатии ни образной, ни стилистической составляющей, ни тематически, ни с точки зрения стиля, основная черта которого – натурализм. «Произведения его (Сурбарана. – А.М.) эффектны и сильны, благодаря серьезному и торжественному колориту...» [4. Т. 2. С. 502–504]. Здесь же автор приводит поддерживаемое им высказывание Ф. Куглера о слиянии в живописи Сурбарана «благочестия и чувственности» [4. Т. 2. С. 505]. Если в издании 1885 г. он писал о грации Веласкеса, преобразующей его натурализм, то теперь он пишет о «героическом натурализме» [Там же] Веласкеса, выражающемся в том, что «в каждом его портрете, в каждой его картине разлита какая-то торжественность, настраивающая зрителя на высокий лад» [4. Т. 2. С. 514]. Явно ощущается попытка более широкого взгляда на творчество Веласкеса, чем тот, который будет характерен для авторов, подпавших под влияние идеологии демократического реализма. Образы Филиппа IV и Оливареса в портретах Веласкеса также удостаиваются весьма лестной характеристики. П.П. Гнедич первым в отечественной литературе пробует проанализировать жанровые полотна Веласкеса. «Пряхи» [«Миф об Арахне»] оцениваются как «умение найти чисто художественное настроение в самом обыденном сюжете» [4. Т. 2. С. 515].

Полотна Мурильо на этот раз П.П. Гнедич, напротив, больше ругает, чем хвалит. Поистине переворот, произошедший в отношении Мурильо в душе П.П. Гнедича за те двенадцать лет, что прошли со времени первого издания его труда, поразителен. В 1885 г. он видел в Мурильо «грацию, прелесть и вдохновение» [2. С. 426]. Все это вкупе не позволило ему обнаружить стилистические огрехи, о которых он столь подробно напишет в 1897 г. По всей видимости, восхищение выразительностью мурильевских образов в 1885 г. закрыло ему глаза на его «дефекты». По словам П.П. Гнедича, зафиксированным в издании 1897 г., Мурильо «...мало заботится о композиции, слишком закрывает драпировками тело, иногда является небрежным в разработке отдельных масс» [4. Т. 2. С. 539–540], «его Мадонны иногда кажутся слишком экзальтированными...» [4. Т. 2. С. 540]. Хотя «в иных картинах... мы и найдем искреннее чувство»... [4. Т. 2. С. 540]. Явно П.П. Гнедич еще далек от мысли об органическом единстве стилистически-образного решения полотен. В произведении он способен одно видеть, а другое – нет, но не способен одно объяснять через другое.

На первом месте в ряду испанских мастеров уже не Мурильо, а Веласкес. Для П.П. Гнедича истинная ценность испанского искусства больше не в натурализме и спиритуализме, а в облагороженном натурализме, хотя он и не постулирует этой идеи.

В 1889 г. вышли «Очерки современной Испании. 1884-1885» И.Я. Павловского [5]. И, как метко заметил Х. Лопес Крус, если «...в конце 40-х гг.

В.П. Боткин определил творчество Мурильо как объединение идеализма и реализма, сейчас Павловский квалифицирует его как реалистическое, так как он рассматривает испанскую живопись в целом как живопись «мастеров-реалистов» [3. С. 100]. В творчестве Веласкеса И.Я. Павловский в первую очередь отмечает «...достижение воплощения воздуха...» [3. С. 99].

По наблюдению Х. Лопеса Круса, «...хорошим примером эволюции художественных критериев, которая происходит в течение второй половины XIX в.» являются искусствоведческие работы А.Н. Андреева [3. С. 104]. В своей книге 1857 г. главным художником испанской школы за его идеализм он называет Мурильо [6. С. 368]. В публикации 1862 г. по-прежнему главным остается Мурильо, но теперь уже благодаря находимому автором в его творчестве слиянию идеализма и реализма [7. Т. 1. С. 25, 34, 92, 175; Т. 2. С. 38; Т. 3. С. 37]. А в статье 1886 г. главным испанским мастером для А.Н. Андреева за его реализм становится Веласкес [8. № 16. С. 222]. Он одним из первых в России, как справедливо замечает Х. Лопес Крус, начинает восхищаться полотнами Веласкеса на темы, определяемые им как исторические и бытовые, в том числе «Пряхами» [3. С. 106].

Веласкеса в отечественном искусствознании никогда не ругали. К.П. Брюллов только отваживался критиковать его «Вакха». Но примечательно, что, выдвигая в издании 1897 г. Веласкеса на первый план, П.П. Гнедич не анализирует стилистику его живописи. Это тоже свидетельство дискретности понимания П.П. Гнедичем выразительности образов и стилистического решения.

В конце XIX в. вышли статьи по испанскому искусству в «Энциклопедическом словаре» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [9]. Часть из них идет за подписью А.И. Сомова, часть не подписана. Сохраняется старая тенденция рассматривать испанскую живопись в русле итальянских художественных влияний. Авторы пишут: «В XVII в. искусство живописи [в Испании] обязано расцветом влиянию итальянских натуралистов. Лучшие мастера этой эпохи – Сурбаран и... Рибера... Веласкес и Алонсо Кано» [9. С. 433] Мурильо опять предстает как наиболее полное выражение сущности испанской школы, а именно гармонического соединения «натурализма с идеальным настроением» [9. С. 433]. В скобках подчеркнуто, что это «отличительная черта испанской школы...» [9. С. 433]. Статьи «Энциклопедического словаря» отличаются большая объективность и научность по сравнению с отзывами П.П. Гнедича. Творчество испанских мастеров оценивается не столь однозначно и прямолинейно, как ранее. О Веласкесе А.И. Сомов пишет, что он «...обладал тайной при помощи самых простых средств и приемов воссоздавать жизнь во всей ее правде, простоте и вместе с тем обаянии...» [10. С. 82]. Видимо, имеются в виду натуралистические тенденции и живописная манера. В этих статьях отсутствуют эмоциональные уничижительные характеристики творчества Риберы и Сурбарана. Авторы гораздо более сдержанны в своих оценках. И хотя они традиционно указывают на то, что картины Риберы «...не удовлетворяют эстетического вкуса нашего времени вследствие ярко проявляющейся в них натуралистической тенденции мастера, нередко впадающего в утрировку возможного в действительности» [10. С. 278], а также на то, что «...он отличался в высшей степени мрачным, завистливым и мстительным характе-

ром...» [10. С. 278], они все же находят в его живописи и ряд положительных моментов. Так, они пишут, что «картины Р. [Риберы] отличаются мастерским письмом, оригинальностью композиции и превосходной светотенью...» [10. С. 278] Сурбаран вообще назван «замечательным живописцем» [10. С. 335]. Мурильо также оценивается более сдержанно, чем у П.П. Гнедича в издании 1885 г., но восхищение его живописью все же проскальзывает у авторов статьи. Они пишут: «...М. (Мурильо. – *А.М.*) поражает свободой, смелостью и силой, с какими его пламенное одушевление идеальными темами выливается в реалистические, национально-испанские формы» [10. С. 338]. То есть во всем привлекают именно натуралистические тенденции. Эль Греко еще не оценен по достоинству. Отмечается, что «...в погоне за оригинальностью...» он «...стал писать ограниченным числом красок в вялых, мутных и негармоничных тонах, а рисовать сухо и вычурно» [10. С. 338]. В обзорной статье по истории испанского искусства в отношении XVII в. еще не прослеживается эволюции. Переходы от мастера к мастеру построены вне принципа исторической хронологии и носят чисто литературный характер. Сообщение о знакомстве Веласкеса с Риберой служит поводом, чтобы перевести разговор на последнего. Замечание о влиянии Риберы на испанскую живопись подводит читателя к творчеству следующего ее представителя – Мурильо и т.д. Но в целом эти статьи отличает в соответствии с жанром издания более научный подход, хотя характер оценок и соответствует своему времени.

В конце XIX – начале XX в. издаются новые путеводители по эрмитажной картинной галерее. В 1898 г. помощником А.И. Сомова А.А. Неустроевым было выпущено новое издание «Путеводителя по картинной галерее Эрмитажа» [11]. Еще не историк искусства (как это станет характерно для XX в.), а музыковед по образованию, А.А. Неустроев, как и А.И. Сомов, активно занимался самообразованием в области истории искусства. Как и А.И. Сомов, в своих оценках и поиске фактологического материала он опирается на западные исследования, среди которых называет, в отличие от А.И. Сомова, и современные ему книги [11. С. V, VI, VII]. Его труд создан в традициях жанра эрмитажного путеводителя, выработанных А.И. Сомовым, который, судя по благодарным словам автора в его адрес, принял участие в издании этого труда. Этот путеводитель, как и предыдущий [12], также представляет собой краткую историю искусства, проиллюстрированную на примере полотен эрмитажного собрания. Критерием формирования экспозиции музея А.А. Неустроев провозглашает не «эстетическую классификацию» и «художественное наслаждение» [11. С. II], а «возможно полную картину его (искусства. – *А.М.*) истории» [11. С. II]. То есть он не считает нужным скрывать свои эстетические пристрастия, но полагает необходимым писать и о том, что лично ему не нравится. Как и А.И. Сомов, однако, он очень сдержан в своих оценках, избегает как преувеличенных похвал, так и сильных порицаний. В своем определении линии исторического развития искусства он, как и А.И. Сомов, исходит из постулата о непревзойденности классицистических образцов и оценивает полотна прошлого из эстетических критериев классицизма, впрочем, находя во всем и положительные, и отрицательные стороны. Так, рисунок Моралеса «иногда умышленно резок и сухощав» [11. С. 104], но «его колорит... полон блеска, лепка отличается силой и рельефностью» [11.

С. 104]. Сурбаран «великолепно умеет передавать дух аскетизма и религиозного фанатизма» [11. С. 108], т.е. великолепно умеет передавать то, что нам сейчас столь чуждо. Живопись Алонсо Кано отличают «строгий рисунок» и «глубокое чувство», но «его недостаток – немного беспокойная пестрота красок» [11. С. 110]. «...Веласкес... по праву должен быть назван... одним из первых портретистов всех времен и народов» [11. С. 115], но изображенные им не вызывают симпатии. В Мурильо «...католическое искусство Испании XVII в. нашло самого сильного и искреннего выразителя своей немного болезненной мистики, своих переходящих границу здравого религиозного чувства экстазов...» [11. С. 123] Обратим внимание – опять «самый сильный» выразитель, но того, что нам, современным автору читателям и зрителям, глубоко чуждо и непонятно. Фигуры Мурильо хороши, но колорит, по словам А.А. Неустроева, тяжел и холоден [11. С. 125]. Рибера соединил «солидную технику, сочную, широкую манеру письма» «с замечательным знанием анатомии» [11. С. 83], но его отличает «излишняя реалистическая грубость некоторых... сюжетов» [Там же], которую, конечно, «мы не в праве поставить ему в вину» [Там же], поскольку она, как подчеркивает А.А. Неустроев, была обусловлена вкусами его времени. И Рибера А.А. Неустроев именует «мрачным гением» [Там же].

Так принято было писать об искусстве. Авторы не ставили перед собой цели выявить общий знаменатель не только формального и образного решения произведения, но и отдельно – общий вектор формального строя. В отношении античной скульптуры еще в XVIII в. это пытался сделать Винкельман, в отношении живописи кардинальную попытку сломить устоявшиеся подходы делает Г. Вельфлин. Но до испанистики это пока не доходит. Видимо, под влиянием немецкой культурно-исторической школы А.А. Неустроев пытается взглянуть на испанское искусство через призму создавшей его культуры. Но истолковывает ее достаточно упрощенно и поэтому условно. В картинах испанских мастеров А.А. Неустроев видит прежде всего фанатическую веру. Он писал: «Совершенно своеобразную окраску получила культурная жизнь страны вследствие неограниченного господства всемогущей инквизиции... Отсюда и развитие искусства живописи происходило в исключительно церковном духе...» [11. С. 101]. В свете теории о фанатическом испанском католицизме Л. Моралес, Эль Греко, Д. Рибера, Ф. Сурбаран, Б. Мурильо представляли певцами страстной религиозности. В отличие от Д.Л. Мордовцева и Вас.И. Немировича-Данченко, не скрывавших своей антипатии к Сурбарану, А.А. Неустроев отзывается о нем с большим пиететом. «В лучших своих произведениях, – пишет он, – [Сурбаран]... великолепно умеет передавать дух аскетизма и религиозного фанатизма, господствующих в его время в Испании. Это свое умение он выказал в прекрасной картине «Св. Лаврентий» [11. С. 108]. С уважением он отзывается о Мурильо, хотя, видимо, не приемлет образного строя его живописи. Он пишет: «...католическое искусство Испании XVII в. нашло самого сильного и искреннего выразителя своей немного болезненной мистики... в лице Мурильо» [11. С. 122–123].

Он дает развернутую характеристику изображенных художниками моделей, ориентируясь на их оценку в исторических сочинениях своего времени

и взирая на них глазами современных ему художников. И в этом он гораздо более тенденциозен, чем П.П. Гнедич. В портретах Д. Веласкеса он, привыкший к реалистическим психологическим полотнам Ге, Крамского, Репина, Серова, видит подробный психологический образ модели. «Его [Веласкеса] портреты, – писал А.А. Неустроев, – дают полную характеристику индивидуальности изображенного лица во всех мельчайших подробностях его характера, его жизненных привычек, его скрытой от менее проницательного наблюдателя духовной жизни...» [11. С. 115]. О Филиппе IV в портрете Веласкеса А.А. Неустроев отзывался так: «...достаточно взглянуть на это бледное, бесхарактерное лицо, чтобы понять, что он был всю жизнь бессознательным меценатом и что литература и искусство были случайными занятиями, на которые натолкнулся его недеятельный ум...» [11. С. 118]. Об эрмитажном Оливаресе тот же автор писал: «Характер Оливареса представлял какую-то странную смесь упрямства и слабости, обидчивости и дерзости, чувственной меланхолии и религиозного суеверия, непримиримой мстительности и страсти к господству. ...Художник изобразил его таким, каким его выработала жизнь...» [Там же]. Все испанские олигархи предстают в явно негативном свете. А.А. Неустроев пытается использовать два подхода: образный и эстетический.

В 1902 г. вышли два издания с воспроизведением лучших картин Эрмитажа. Текст к западной части экспозиции был написан коллекционером и любителем искусств, юристом по образованию П.В. Деларовым [13]. П.В. Деларов, как и П.П. Гнедич в 1885 г., восхищается Мурильо, как и вслед за ним А.Н. Бенуа одним из первых уделяет внимание Рибере, которого, однако, называет «...поэтом испанско-католической реакции против возрождения...» [13. С. 91]. Хотя при этом и «...величайшим художником...» [13. С. 91]. Для него «...казни и мучения, плахи и костры, палачи и пытки только аксессуары, только средства к цели, к великой художественной цели передать зрителю и помочь ему переиспытать судорожную радость, экстатический восторг, утонченно-чувственное и еще больше утонченно-психическое наслаждение Святого, испытанное им при его мучениях и только благодаря его мучениям» [Там же]. Религиозный экстаз героев Сурбарана он называет «...злобно-сосредоточенным, фанатически-исключительным...» [13. С. 93]. В картинах Риберы и Сурбарана, как и Д.Л. Мордовцев и Вас.И. Немирович-Данченко, он находит много мрачного, но все же оценивает их не столь уничтожающе-уничтожительно, как это делали литераторы. Ближе к концу XIX в. нарастает критичность восприятия всеми признанного национальной характеристикой испанского искусства спиритуализма. С большим пиететом П.В. Деларов пишет о Мурильо. Он утверждает, что «...всю суть характеристики Мурильо» составляют «...романское... рассудительное чувство меры... германская мечтательность... и... арабская жгучая страстность» [13. С. 96].

Таким образом, авторы, во второй половине XIX в. пытавшиеся в научно-популярном плане создать обзор испанского искусства XVI–XVII вв.:

1. Признают самостоятельность этого искусства, хотя и продолжают преувеличивать итальянское влияние.

2. Пытаются дать его общую характеристику и во второй половине XIX в. в большинстве своем склоняются к тезису об органическом слиянии натурализма и спиритуализма. Синонимом испанского искусства на протяжении XIX в. для них остается творчество Мурильо. Ближе к концу XIX в. авторы склоняются в пользу Веласкеса и, соответственно, характеризуют испанское искусство как «героический натурализм». Одновременно идет переоценка творчества Риберы и Сурбарана, отношение к которым к концу XIX в. становится более толерантным.

3. Отдельные компоненты и образного, и стилистического строя творчества каждого мастера традиционно удостоиваются как положительной, так и отрицательной оценки. Вне критики остается только творчество кумиров – сначала Мурильо, а потом Веласкеса. Но попытки выявить «общий знаменатель» художественного, образного и образно-художественного решения произведения и творчества мастера в целом не предпринимаются.

4. Линия эволюции испанского искусства пока не показывается.

Значительный шаг в преодолении условности, субъективности, дискретности и недостаточной историчности в понимании испанского искусства XVI–XVII вв. будет сделан А.Н. Бенуа в конце 1900-х – 1910-е гг.

Литература

1. Ваганова Е.О. Советское искусствознание об испанской живописи эпохи расцвета // Проблемы искусствознания и художественной критики. 1982. Вып. 2 / под ред. Т.В. Ильиной, Н.Н. Калитиной, В.А. Суслова. С. 37–50.
2. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М. : Современник, 1996, 494 с.
3. Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 312 с.
4. Гнедич П.П. История искусств: в 3 т. СПб., 1897. Т. 1. 682 с.; Т. 2. 584 с.; Т. 3. 724 с.
5. Павловский И.Я. (Яковлев И.) Очерки современной Испании. СПб., 1884–1885. 622 с.
6. Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств с присовокуплением замечательнейших картин, находящихся в России, и 16 таблиц монограмм известнейших художников / сост. по лучшим современным изданиям А.Н. Андреев. СПб., 1857. 580 с.
7. Андреев А.Н. Картины галерей Европы: Собрания замечательных произведений живописи различных школ Европы. СПб., 1862. Т. 1. 239 с.; 1863. Т. 2. 252 с.; 1864. Т. 3. 266 с.
8. Андреев А.Н. Сокровищница испанского Museo del Rey // Новь. 1886. № 16, 17.
9. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб., 1894. Т. 25 / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского.
10. «Избранный Брокгауз»: Энциклопедический словарь. Искусство Западной Европы. Италия. Испания / под ред. В. Бутромеева. М. : Олма-Пресс, 1999. 384 с.
11. Неустроев А.А. Картинная галерея императорского Эрмитажа. СПб., 1898. 360 с.
12. Сомов А.И. Картины императорского Эрмитажа. СПб., 1859. 179 с.
13. Деларов П.В. Картинная галерея императорского Эрмитажа. СПб., 1902. 182 с.

Morozova Anna V. St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: amorozova64@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 90–99.

DOI:10.17223/22220836/23/9

RUSSIAN SCIENTISTS IN HISTORY OF ART DURING THE SECOND PART OF THE XIX-th CENTURY ABOUT THE SPANISH PAINTING OF THE XVI–XVII-th CENTURIES

Key words: Spanish Painting of the XVI–XVII-th centuries, Velazquez, Murillo, Ribera, Zurbaran.

The second half of the 19th Century is the important period in the development of the Russian Research of the Spanish Painting. There were some approaches to the old Spanish Painting

in Russian Society: image-subject's and literature's, representatives of which were the writers D.L. Mordovtsev, Vas.I. Nemirovich-Danchenko; artistic-aesthetic, representatives of which were painters, who from the end of the 19th century began to go to Spain frequently; and scientific approach, which yet depended from literary and artistic environment of the time. The way of Russian Science of History of Spanish Art to the Objectivity in the Understanding of art was long and difficult. Modern artistic life dictated the preferences in the History of old Art. At beginning authors liked Murillo, after considered the Pictures by Velazquez as the peak of Spanish Painting. During long time authors didn't try to show the evolution of Spanish Art, didn't understand the needlessness of considering of the Spanish Painting as complex of form and semantic, accepted one and didn't accepted other.

During the second half of the 19th Century the authors, who wrote about Spanish Art in Russia:

1. Declared the independence of Spanish Painting School, but followed to increase the influence by Italy/

2. Tried to declare its specific features, and wrote about the organic unity of spiritualism and naturalism. The synonym of Spanish Art during the 19th century was Painting by Murillo. By the end of the 19th century the authors were inclined to the opinion that the main Artist of Spain was Velazquez and according to this opinion considered Spanish Art as "heroic naturalism". The authors changed their opinion about Painting by Ribera and Zurbaran, the appreciation of whose Works became more tolerant.

3. Gave as positive, so negative appreciations to some components of image's and stylistic systems of Work of each master. Out of critic were only the Works by idols – at beginning the Works by Murillo, then the Works by Velazquez. But the attempt to find the "common denominator" of artistic, image's and image's-artistic decision of each Work and of the Creation of each Master in hole the Russian authors didn't make.

4. But by the end of the 19th century Russian authors hadn't shown the evolution of Spanish painting, but changed their understanding of Works of the most famous Spanish masters.

The main step in Overcoming of subjectivity, estrangement in Understanding of Spanish Painting of the 16–17th centuries would be taken by A.N. Benois at the end of the 1900–1910 years.

References

1. Morozova, A.V. (n.d.) Osobennosti vospriyatiya ispanского iskusstva v Rossii pervoy poloviny – seređiny XIX v. [Perception of Spanish art in Russia in the early and mid 19th century]. *Vestn. SPbGUKI*. (In print).
2. Vaganova, E.O. (1982) Sovetskoe iskusstvoznanie ob ispanской zhivopisi epokhi rastsveta [The Soviet art history of Spanish painting at the time of its flourish]. In: Ilina, T.V., Kalitina, N.N. & Suslov, V.A. (eds) *Problemy iskusstvoznaniya i khudozhestvennoy kritiki* [Problems of Art and Art Criticism]. Leningrad: [s.n.], pp. 37–50.
3. Gnedich, P.P. (1996) *Vsemirnaya istoriya iskusstv* [The World History of Art]. Moscow: Sovremennik.
4. Lopez Cruz, H. (2001) *Muril'o i Velaskes v russkoy khudozhestvennoy kul'ture XIX — nachala XX vekov* [Murillo and Velazquez in the Russian artistic culture of the 19th – early 20th centuries]. Art History Cand. Diss. Moscow.
5. Gnedich, P.P. (1897) *Istoriya iskusstv: v 3 t.* [Art History. In 3 vols]. St. Petersburg: A.F. Marks.
6. Pavlovskiy, I.Ya. (1884–1885) *Ocherki sovremennoy Ispanii* [Sketches of modern Spain]. St.-Petersburg: A.S. Suvorin.
7. Andreev, A.N. (1857) *Zhivopis' i zhivopistsy glavneyshikh evropeyskikh shkol: Nas-tol'naya kniga dlya lyubiteley izyashchnykh iskusstv s prisovokupleniem zamechatel'neyshikh kartin, nakhodyashchikhsya v Rossii, i 16 tablits monogramm izvestneyshikh khudozhnikov* [Painting and painters of the most important European schools: Handbook for lovers of fine arts with wonderful paintings held in Russia, and 16 tables of famous artists' monograms]. St. Petersburg: M.O. Wolf.
8. Andreev, A.N. (1864) *Kartinnye galerei Evropy: Sobraniya zamechatel'nykh proizvedeniy zhivopisi razlichnykh shkol Evropy* [Art galleries of Europe: Collections of the great works of art of various European schools]. St. Petersburg.
9. Andreev, A.N. (1886) *Sokrovishchnitsa ispanского Museo del Rey* [The Treasury of the Spanish Museo del Rey]. Nov'. 16.

10. Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. (1894) *Entsiklopedicheskiy slovar'* [The Encyclopedic Dictionary]. Vol. 25. St. Petersburg: [s.n.].
11. Butromeev, V. (ed.) (1999) "*Izbranny Brokgauz*": *Entsiklopedicheskiy slovar'. Iskusstvo Zapadnoy Evropy. Italiya. Ispaniya* [The "Selected Brockhaus". The Encyclopedic Dictionary. The Art of Western Europe. Italy. Spain]. Moscow: Olma-Press.
12. Neustroev, A.A. (1898) *Kartinnaya galereya imperatorskogo Ermitazha* [The Art Gallery of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: I.A. Efron.
13. Somov, A.I. (1859) *Kartiny imperatorskogo Ermitazha* [Paintings of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: A. Yakobson.
14. Delarov, P.V. (ed.) (1902) *Kartinnaya galereya imperatorskogo Ermitazha* [The Art Gallery of the Imperial Hermitage]. St. Petersburg: M.O. Wolf.

УДК 304.2

DOI:10.17223/22220836/23/10

А.В. Пронькина

КОСМЕТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ УКРАШЕНИЯ ЛИЦА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: КОНКРЕТИЗАЦИЯ ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА ИССЛЕДОВАНИЯ

Статья посвящена вопросу необходимости культурфилософского исследования новых или видоизмененных форм деятельности человека и составляющих их феноменов, в частности косметических практик украшения лица. В соответствии с актуальной теорией телесности конкретизировано понимание лица как физической и метафизической модальности; установлено содержание ранее не введенных в научный оборот понятий «практика украшения лица», «украшение лица», «косметические практики украшения лица», «макияж».

Ключевые слова: массовая культура, культурные практики, практики украшения лица, косметические практики украшения лица, макияж.

Согласно собственным многолетним исследованиям автор данной статьи определяет массовую культуру, прежде всего, как особую форму культурного производства, воспроизводства и потребления одновременно, соответствующую определенному уровню развития социальных отношений, коммуникации, образования, экономики, духовных, материальных и художественных запросов социально и антропологически ориентированного общества, распространяемую как на обыденном, так и на специализированном уровне и включающую все многообразие предшествующих культурных форм, их практический и теоретический опыт. Отсюда «масса» как составной лексический элемент терминологической фиксации феноменологического проявления – это, прежде всего, количество многих частей одного или различного рода, составляющих вместе единое целое («единое многообразие»), неразрывно связанное как с самой системой, так и с иными ее частями, будь то человек, социальная группа, субкультурное образование, факт, артефакт и т.п. Тем не менее это не обезличенное количество, а всеобщая совокупность уникальных референций, что представляет своего рода способ преодоления «мозаичности» картины современного мира, усиление диалогичности и интегративности его историко-культурных сценов (подробнее см.: [1]).

Реальное существование массовой культуры в границах современности отличает многовариантность культурных практик, а пространство ее элементарных структур представляет собой образование чрезвычайно многогранное и многосоставное. В него организованы различные типы и виды повседневной и специализированной социокультурной деятельности людей, связанные не только с поддержанием и развитием общественных отношений, но и с удовлетворением потребности в самоактуализации, самоорганизации, саморазвитии, самореализации, самопрезентации каждой личности.

Многие из них уже активно включены в научно-исследовательскую работу. Тем не менее в отечественных исследованиях в отношении некоторых

обнаруживается значительный пробел. Как правило, это связано с представлением об их излишней обыденности, утилитарности, неструктурированности и даже незначительности для развития научного знания. В действительности же такое положение дел сводит попытки комплексного изучения массовой культуры в рамках отечественного культурфилософского знания лишь к традиционной риторике дискурса.

В частности, одним из таких явлений, не заслуживших особого внимания российских исследователей, становятся практики украшения лица, онтологически вписанные в структуру современной культуры как на обыденном, так и на специализированном уровнях. Имеющие высокую степень распространения, историческую укорененность, устойчивые типологические характеристики, разнообразные технологические параметры, индустриальную форму организации, они, по сути, исключены из культурологической проблематики, находятся на периферии научной и прикладной рефлексии.

Между тем сложившаяся ныне система взаимоотношений между человеком и результатом его деятельности приводит к необходимости расширения дискурсивного пространства за счет учета, описания и аналитики всего многообразия феноменологических репрезентаций, детерминирующих своеобразие культуры на новом этапе. Актуализации их научного познания может способствовать и особый интерес в современной гуманитаристике к изучению телесности, которая осмысляется не как производная от биологического состояния организмов, но как преобразованная в результате социальных и культурных факторов реальность, наделенная социокультурными значениями, смыслами, кодами, атрибутами, функциями.

Как отмечает И.М. Быховская, «включенный в социокультурное пространство «человек телесный» оказывается под воздействием множества социальных факторов, объективно воздействующих на его тело <...> делает выбор своего «телесного поведения», осознает характер разнообразных социальных влияний на тело, выбирает системы «защиты» от них или, напротив, их культивирование, кончая целенаправленным формированием своего физического имиджа в соответствии со сложившимися нормами, традициями или вопреки им» [2. С. 249].

В итоге термин «тело» фиксирует не столько физические, сколько метафизические параметры, рождающие механизмы социокультурного действия и бездействия, индивидуальной социализации и инкультурации, различные способы его репрезентации, позиционирования, маркирования, трансформации.

Согласно общеизвестному словарному физиологическому определению лицо – это передняя часть головы от корней волос до ушей и нижнего края скулы, включающая такие элементы, как лоб, височную область, брови, глаза, подглазничную область, скулы и щечную область, рот, подбородок. Лицо имеет костную, мышечную и кожную структуры.

Его характеризуют: общая форма (круглое, овальное, квадратное, прямоугольное, трапецевидное и т.д.), форма отдельных частей (например, глаз, носа, рта), объемы и плоскости, цветовые параметры и т.п.

Лицо может выступать объектом кодирования и раскодирования с точки зрения физиогномики и психологии (лицо как отражение внутренних качеств личности), имиджологии (фейсбилдинг), косметологии (уход, моделирова-

ние), искусства (репрезентация лица), экономики (лицо в системе рыночных отношений) и т.д.

С культурфилософских же позиций можно дефиницировать лицо, являющееся важной составляющей тела и телесности, как основную часть внешнего образа человека, наделенную особыми скрытыми и явными коммуникативными, семиотическими и эстетическими характеристиками.

В данной связи лицо понимается в двух плоскостях: натуралистической и культурной, где натуралистическая отражает первоначальную заданность параметров и особенностей лица, а культурная – результат «возделывания» природных задатков в соответствии с индивидуальными потребностями и социальными запросами посредством различных манипуляций, основными из которых становятся сегодня практики украшения лица.

Культурная модальность лица предполагает включение его в особый диалогичный контекст между «естественным» и «искусственным», «нормативным» и «табуированным», «формальным» и «неформальным», «прекрасным» и «безобразным», «индивидуальным» и «коллективным», «модным» и «неактуальным», «обыденным» и «специализированным».

Отсюда практики украшения лица на уровне повседневной и праздничной культуры – это, прежде всего:

- эстетическое облагораживание лица и (или) его элементов с целью гармонизации внутреннего и внешнего мира человека, установления соответствия между «сущим» и социально одобряемым «должным»;
- способ визуальной репрезентации индивидуальных целей и ценностей, установок, вкусовых предпочтений, настроений (в том числе и протестных);
- средство достижения актуальных визуальных эффектов, способствующих повышению качества позиционирования личности в социальной группе, общности.

Они фиксируют идеи и технологии на пути движения личности и социума к идеалу, гармонии, целостности образа, могут рассматриваться как специфический культурный код, текст и метатекст.

Более того, практики украшения лица активно включены и в сферу специфических отраслей культуры, в которых рассматриваются как средство конструирования надприродного образа, соответствующего техническим требованиям и регламентам профессии (например, актеры, политики, модели, певцы и музыканты); как возможность для экспериментирования и освоения новых граней эстетического.

Необходимо отличать практики украшения лица от практик трансформации лица, где последние с точки зрения целеполагания мыслятся как способ кардинального изменения первоначального облика, создания принципиально иного образа, иного человека. Вследствие этого сам процесс украшения лица осмысливается как действие, направленное на придание ему более эстетичного вида, установление визуального соответствия представлениям о красоте, сложившимся в данной культуре, субкультуре.

К настоящему моменту сложились следующие виды практик украшения лица:

- косметические (средствами декоративной косметики, декоративных элементов, живописного грима и спецэффектов);

- косметологические (например, эпиляция, процедуры по уходу и омоложению лица, спа-процедуры для лица, скульптурирование лица, татуаж);
- хирургические (например, татуировки, тоннели и плаги, пирсинг, шрамирование, брендинг, пластическая хирургия).

Указанная видовая классификация строится на основе выделения базовых средств осуществления практик – косметика, косметологические процедуры¹, хирургия (процессуальный компонент) – и коррелирует со степенью их распространения, т.е. операционно-технологическая трудоемкость всегда соразмерна возможному количеству их фактического воплощения (чем «проще» уровень применения, тем выше степень распространения).

Отсюда косметические практики украшения лица, являющиеся предметом данной статьи, имеют большую степень распространения в силу их сопредельности обыденному и специализированному уровням культуры, удельной доступности значительному числу индивидов.

Установим содержание терминологической группы:

- косметика (от греческого, «искусство украшать») – «искусственное придание красоты лицу, телу, поддержание их здорового состояния, свежести; средства для придания свежести, красоты лицу, телу» [3. С. 299]; «искусство приготовления и применения таких средств» [4. С. 283];

- косметические средства (косметика) – «средства, предназначенные для личной гигиены и украшения (улучшения) внешнего облика человека» [4. С. 283];

- косметические процедуры – «мероприятия, применяемые с целью личной гигиены и коррекции косметических недостатков средствами декоративной косметики» [5].

С практической точки зрения все косметические мероприятия подразделяются на бытовые и профессиональные, гигиенические, лечебные (в том числе уходовые) и декоративные. Декоративная косметика – это ассортимент косметических ресурсов, предназначенных для улучшения и украшения внешнего облика человека (в частности, лица).

Помимо декоративной косметики, в современных косметических практиках украшения лица используются так называемые «декоративные элементы», косметические краски, элементы пластического грима и спецэффекты.

Декоративные элементы – искусственные объекты, способствующие повышению целостности образа, усилению его выразительности, красочности, нарядности, праздничности. К ним относят блестки, стразы, паетки, мелкие металлические или пластиковые предметы, бумажные изделия, камни, цветы, ленты, кружево, перья и т.п.

Косметические краски – специальные декоративные живописные средства, служащие основой для создания контрастного образа в соответствии с поставленной целью. Представлены гримом (аквагрим – aquasolog и жирный грим – supracolor), акварелью, аква-пудрой, крем-красками. Отличаются от декоративной косметики по составу, насыщенности, стойкости. Обладают более высокой покрывающей способностью.

¹ Следует различать косметологические и хирургические процедуры. Первые осуществляются без нарушения целостности кожного покрова, вторые – с нарушением.

Пластический грим – средства для моделирования неизобразительных форм при декорировании или трансформировании человеческого лица и тела. Предполагает использование накладок, наклеек, постижных изделий. Изготавливается из гуммоза (мастика), латекса, силикона, волос и т.д.

Спецэффекты – искусственные элементы, созданные для пластического грима или при его помощи (например, кровь, грязь, лед, пот, слезы, раны, ожоги, постижные изделия, накладные нос и уши и т.п.). В рамках косметических практик украшения лица наиболее распространены накладные ресницы, накладные брови, накладные усы.

Следовательно, косметические практики украшения лица можно определить как эстетическое облагораживание и видоизменение лица и (или) его элементов с помощью косметических продуктов, декоративных элементов и спецэффектов. Конкретизация косметических практик украшения лица происходит за счет феноменологизации их прикладного функционирования в модусах макияжа (повседневный, салонный, специализированный, креативный), который мыслится как система действий и средств, направленная на трансформацию внешнего облика человека за счет выделения и (или) маскировки элементов и качеств лица с целью гармонизации, эстетизации и актуализации визуальной репрезентации личности в процессе социокультурной коммуникации (обыденный и специализированный уровень / культура повседневности / элемент системы культуры – образ жизни); создания новой экспериментальной целостной эстетически-выразительной формы (специализированный уровень / художественная культура / элементы системы культуры – мода и искусство).

Литература

1. *Пронькина А.В.* Формообразование как способ описания культуры на современном этапе // *Человек в мире культуры : Культурное описание территории: материалы X Междунар. филос.-культурол. симпоз. / отв. ред. А.В. Соловьев. Рязань, 2015. С. 189–194.*
2. *Быховская И.М.* Телесность как социокультурный феномен // *Культурология. XX век: энцикл. Т. 2: М–Я. СПб., 1998. С. 249–250.*
3. *Косметика* // Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 4-е изд., доп. М., 1998. С. 299.
4. *Косметика* // Словарь иностранных слов и выражений / Н.В. Трус, Т.Г. Шубина. Минск, 1997. С. 283.
5. *Методические указания «Организация и осуществление санитарно-эпидемиологического надзора за лечебно-профилактическими учреждениями (отделениями) косметологического профиля и косметическими кабинетами»* // Приказ № 839 «О внедрении нормативных документов Госсанэпидслужбы г. Москвы» [Электронный ресурс] / Центр государственного санитарно-эпидемиологического надзора в г. Москве. URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=MLAW;n=52266> (дата обращения: 01.04.2016).

Pronkina Anna V. Ryazan State University named for S.A. Yessenin (Ryazan, Russian Federation).

E-mail: a.pronkina@rsu.edu.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 100–105.

DOI:10.17223/22220836/23/10

COSMETIC PRACTICE OF DECORATING THE FACE IN THE CONDITIONS OF MODERN MASS CULTURE: THE CONCRETIZATION OF THE CONCEPTUAL APPARATUS OF RESEARCH

Key words: mass culture, popular culture, cultural practice, the practice of decorating the face, the cosmetic practice of decorating the face, makeup.

The real existence of mass culture in the borders of modernity is distinguished by the multiplicity of cultural practices and the space of its elementary structures is the formation of extremely versatile and varied. It organized different types and kinds of routine and specialized socio-cultural activity of people, connected not only with the maintenance and development of social relations, but also with the satisfaction of needs for self-actualization, self-organization, self-development, self-realization, self-presentation of each individual. Many of them are already actively involved in research work. However, domestic studies in respect of some reveals a significant gap. In particular, one of such phenomena, undeserving of special attention of Russian researchers, become the practice of decorating the face. Meanwhile, the current system of relations between man and the result of its activity leads to the need to expand the discursive space for the account, description and analysis the variety of phenomenological representations that determine the uniqueness of culture at the new stage.

In this regard, the article attempts to determine the phenomenological essence actually existing practices of decorating the person, the allocation among them cosmetic practices, understood as aesthetic improvement and modification of the face and (or) its elements with the help of cosmetic products, decorations and special effects. The person is understood in two dimensions: naturalistic and cultural, where nature reflects the initial predetermination of the parameters and characteristics of persons, and cultural – the result of «cultivation» of natural inclinations according to individual needs and social demands through various manipulations, the main of which today the practice of decorating the face.

The study concludes that the concretization of cosmetic practices the decoration of the face is due to the phenomenologization of their applied operation modes in makeup (everyday, salon, specialized, creative), which is conceived as a system of actions and tools, aimed to transform the appearance of the human being through an allocation and (or) masking elements and qualities of a person to harmonize, aesthetics and updating visual representations of personality in the process of socio-cultural communications (common and specialized level / everyday culture / the element of the system of culture – a way of life); the creation of a new experimental holistic aesthetically expressive forms (advanced level / art and culture / the element of the system of culture – fashion and art).

References

1. Pronkina, A.V. (2015) [Generation of geometry as a way to describe the culture at the present stage]. *Chelovek v mire kul'tury : Kul'turnoe opisaniye territorii* [Man in the world of culture: Cultural area description]. Proc. of the Tenth International Symposium. Ryazan. pp. 189–194.
2. Bykhovskaya, I.M. (1998) Telesnost' kak sotsiokul'turnyy fenomen [Corporeality as a social and cultural phenomenon]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Kul'turologiya. XX vek* [Culturology. The 20th century]. Vol. 2. St. Petersburg: Universitetskaya kniga. pp. 249–250.
3. Ozhegov, S.I. & Shvedova, N.Yu.(eds) (1998) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of Russian language]. 4th ed. Moscow: A TEMP. pp. 299.
4. Trus, N.V. & Shubina, T.G. (eds) (1997) *Slovar' inostrannykh slov i vyrazheniy* [A Dictionary of Foreign Words and Expressions]. Minsk: Literatura. pp. 283.
5. The Centre of State Sanitary Surveillance in Moscow. (n.d.) Metodicheskie ukazaniya "Organizatsiya i osushchestvleniye sanitarno-epidemiologicheskogo nadzora za lechenno-profilakticheskimi uchrezhdeniyami (otdeleniyami) kosmetologicheskogo profilya i kosmeticheskimi kabinetami" [Methodical instructions "Organization and implementation of sanitary and epidemiological supervision of medical institutions (departments) of cosmetology and beauty treatments"]. In: *Prikaz 839 "O vnedrenii normativnykh dokumentov GosSanEpidemNadzor g. Moskvy"* [Order № 839 "On the introduction of regulations of GosSanEpidemNadzor in Moscow.]. [Online] Available from: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=MLAW;n=52266>. (Accessed: 1st April 2016).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781

DOI:10.17223/22220836/23/11

М.В. Архипова

О РИТМИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье исследуется ритмическая природа музыкального жеста. Отмечаются две исторически сложившиеся концепции: мелодическая и ритмическая, последняя имеет приоритетное значение в музыке XX – начала XXI в. Рассматриваются некоторые аспекты воплощения «ритмической музыки» в танце, когда два вида искусства с помощью ритма сливаются в единое целое. Очевидная, синкретически неотделимая связь «ритмической музыки» с жестом, проистекающим из движения и имеющим телесную природу, раскрывает огромные резервы, которые могут быть использованы современным искусствоведением в обосновании многих процессов, возникающих как в музыкальном искусстве, так и на пересечении различных видов искусства.

Ключевые слова: мелодея, ритмическая концепция, музыкальный жест, «пластическое интонирование», исполнительский жест, композиционный уровень, «танцсимфония», балет-симфония.

С античных времен известны две основополагающие концепции в музыке: мелодическая и ритмическая. Еще древнегреческие теоретики искусства выделили ритмопею и мелопею как две важнейшие «жизнеобеспечивающие» области музыки. Многие древние ученые отдавали предпочтение ритмопее. Так, например, Аристид Квинтилиан утверждал: «Мелос недеятелен и бесформен, выражая собою смысл материи ввиду своей способности к противоположному. Ритм же и ваяет его самого [мелос], и двигает в строгом порядке, выражая собою отношение творящего к творимому» [1. С. 240]. Ритм рассматривался также как неотделимая часть мелодии. Платон по этому поводу писал: «В мелосе есть три части: слова, гармония и ритм» [2. С. 181].

Необходимо отметить, что термины «мелодея», «ритмопея», первоначально означавшие разделение музыки на мелос и ритмику, в европейских музыкальных трудах XVI–XVIII вв. получили более широкое значение. Например, с развитием европейского многоголосия «мелодея» стала включать в себя все, что относилось к мелодической стороне (один голос, контрапункт к голосу, полифония голосов, гармония голосов), в противовес «ритмопее» – ритмической стороне.

Мелос и ритмика, вероятно, являются такими элементами музыки, характер, степень развития которых могут свидетельствовать о том или ином типе музыкальной культуры. По этому поводу В.Н. Холопова пишет: «Мировая музыкальная культура сложилась так, что одни ее регионы отмечены преимущественным развитием мелоса, мелопеи, другие – ритмоса, ритмопеи. Разительнейший контраст составляют Европа и Африка: сущность музыкаль-

ной культуры первой – мелодическая, мелопейная (мелодико-гармоническая), сущность второй – ритмическая, ритмопейная» [3. С. 34–35].

Приоритет мелодического начала в европейской музыке наблюдался на протяжении многих веков. При этом ритмопейный слой существовал, занимая подчиненное положение и сосредоточиваясь преимущественно в странах Средиземноморья (Испания, Балканские страны). В России также издревле существовал культ мелодического пения. Это находит преломление во всех ответвлениях русской музыкальной культуры – народной, профессиональной, светской, культовой. Достаточно вспомнить такой специфически русский национальный жанр, как народная протяжная песня, дающая простор мелодическому распеванию, или звучание традиционного русского хора с широким запевом, с развитыми мелодическими подголосками и т.д.

Первостепенное значение ритма в музыкальном искусстве африканских народов, бразильских индейцев, туземцев Австралии связано, прежде всего, с ее функциональным предназначением: магические ритуалы, трудовые процессы, информативная функция и т.д. [4]. «Ритмическая музыка» Африки имеет, естественно, и эстетическое значение. Можно сказать, что в ней находит выражение своеобразный менталитет африканцев, особая «африканская философия». «Если центром духовных поисков европейского искусства была душа, то в афроамериканской – душа через тело», – отмечает В.Н. Холопова [3. С. 38].

Феномен «ритмической музыки» заключается в неразрывном, органическом единстве с жестом, пластикой, движением. Этот факт открывает новые, еще мало изученные возможности музыкального искусства, достойные глубокого научного исследования. Тем более что ритмическая сторона в музыке XX в., и не только афроамериканской, но и европейской, становится существенным явлением.

Стремительно возрастающая роль ритмического фактора ощущалась многими деятелями искусства уже в начале XX в. Яркими примерами воплощения этой тенденции может служить творчество И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Б. Бартока. Однако это вовсе не означает, что роль гармонии, мелодии полностью была нивелирована. Относительно произведений многих композиторов этого времени можно говорить об усложнении тональных отношений, о стилистически своеобразном гармоническом языке, неповторимой мелодике и т.д. Тем не менее преобладание ритма как организующего и формирующего фактора в музыкальном искусстве XX в. очевидно. Эта тенденция получила широкое развитие в музыке последующего времени. Об особой роли ритма можно говорить в творчестве О. Мессиана, П. Булеза, К.И. Щокоуза, А. Шнитке, С. Губайдуллиной, Э. Денисова и др. С чем это было связано? Возможно, в какой-то степени, действенный моторно-эмоциональный план музыки был активизирован в ответ на повышенную активность образа жизни современного человека, потребность человека в искусстве найти эквивалент своему жизненному состоянию.

Новая ритмическая концепция музыкального искусства XX в. потребовала от композиторов поисков новых путей воздействия на слушателя, нового музыкального языка, новых средств выражения. Можно сказать, что выразительный музыкальный жест, (жест, данный через музыку), разнообразные

формы движения, которые способны вызвать самую непосредственную, подчас рефлекторную реакцию слушателя, являются одним из приемов, которые могут обеспечить адекватное восприятие и понимание современной музыки слушательской аудиторией.

Не удивительно, что в ряде музыкальных стилей начиная со второй половины XX в. и по наше время использование музыкального жеста служит наилучшим образом для раскрытия сути замысла того или иного произведения.

Тем не менее само понятие «музыкальный жест» требует, видимо, некоторых пояснений. Многие композиторы, раскрывая содержание своего творчества, анализируя творческий процесс, композиционный уровень произведений, используют его достаточно неоднозначно. Например, Б. Фернихоу рассматривает музыкальный жест как одну из ключевых композиционных категорий в своем творчестве. При этом, как отмечает Т.В. Цареградская в своей статье «Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста», композитор не стремится к четким определениям. В его трактовке музыкальный жест – «это и исполнительский жест, рождающий интенцию звуковой последовательности, и мотивное образование, возникающее посреди фоновых фактурных построений, и прием (например, *glissando*), выполняющий мотивную функцию» [5. С. 154]. Б. Фернихоу характеризует музыкальный жест во многом аналогично мотиву, обладающему индивидуальным тембром, динамикой, звуковысотностью, формообразующей ролью. Но есть и отличительная черта: жест, и в этом его очарование, по мнению композитора, находится в непрерывном становлении, являясь «развертывающейся, порождающей форму энергией» [6. С. 33].

Не менее интересна концепция П. Булеза о возникновении жеста на пересечении идеи и ее воплощения, которую композитор раскрывает в своей книге «Уроки музыки» [7]. В подходе П. Булеза к процессу композиции «можно увидеть не только идею взаимодействия стабильного и мобильного, но и их логику: умозрение переходит в идею, идея дедуцирует форму, форму наполняют фигуры и экспрессивные жесты, которые рождаются в обратном взаимодействии с внешними и внутренними импульсами. Жест появляется там, где, во-первых, действует композитор и, во-вторых, имеется поле для преобразований <...> Это есть воплощенная – то есть одетая плотью – воля композитора, соединение его духовного и телесного начала» [8. С. 66].

Итак, мы сталкиваемся с многоаспектным пониманием того, что есть музыкальный жест. Приходится констатировать, что теория музыкального жеста все еще находится в стадии становления. Тем не менее, несмотря на неоднозначность трактовки, понятие «музыкальный жест» все чаще используется при анализе музыкальных произведений современного искусства. Вне концепции музыкального жеста подчас невозможно определить специфику творчества таких композиторов, как Пьер Булез, Лучано Берио, Брайан Фернихоу, Хельмут Лахенман, Мортон Фелдман и др. А это, в свою очередь, способствует росту интереса к музыкальному жесту в современном музыкознании и делает актуальным самое глубокое научное исследование данного феномена.

Со своей стороны хотелось бы отметить, что, делая попытку определить, что есть музыкальный жест и какова его роль в музыкальном искусстве, необходимо обратить внимание на следующие аспекты:

1. Музыкальный жест – феномен, который проявляется уже на уровне замысла и композиционного воплощения музыкального произведения, так как отдельные элементы музыкального языка осознаются композитором как семантически значимые единицы, наделенные характером фигуры (статическая сущность) или жеста (динамически развивающаяся сущность), способных сосредоточить на себе внимание слушательской аудитории.

2. Музыкальный жест ярко проявляет себя на исполнительском уровне, так как именно исполнительский жест создает «интенцию звуковой последовательности» (Б. Ферниху), является энергией, порождающей форму.

3. Музыкальный жест проявляет себя и на уровне восприятия, так как слушательская эмоция, по мнению некоторых современных ученых, таких, например, как Винсент Милберг [9], Ральф Файфер, Джоз Вонгард, должна быть осознана как жест, способный передать значение того или иного элемента музыкальной ткани произведения.

Очевидно, что подобная многоаспектность характеристики музыкального жеста дает основание для множества контекстов при его толковании. Но все же, с нашей точки зрения, это необходимо, так как позволяет рассматривать музыкальный жест на трех основных коммуникативных уровнях музыкального искусства: 1) уровень композиторского замысла и композиционного воплощения; 2) исполнительский уровень; 3) уровень слушательского восприятия. Видимо, такой подход вполне оправдан, так как позволяет в конечном счете реализовать любую творческую идею. Кроме того, возникает прямая параллель с известной триадой Б.В. Асафьева «композитор, исполнитель, слушатель», в связи с которой в отечественном музыкознании закрепилось представление о различных типах музыкального интонирования, возникающих у трех типов субъектов восприятия музыки: композиторском, исполнительском, слушательском. Такая параллель помогает расширить содержание термина «музыкальный жест» и рассмотреть его аналогично понятию «пластическое интонирование», которое возникло, как известно, в исследованиях В. Медушевского [10], а в дальнейшем получило весьма разнообразную трактовку. Так, например, в музыковедении и музыкальной психологии оно рассматривалось как моделирование музыки через движения человеческого тела в процессе восприятия; в хореографической литературе – как первоначальное движение, возникающее спонтанно под воздействием музыки, т.е. сопрягалось с понятием танцевальной импровизации под музыку; в музыкальной педагогике – как метод, который предполагает движение под музыку, отражающее общий ее характер, в отличие от пластического моделирования как поэлементной передачи музыки в движениях. Все это разнообразие трактовок подчеркивает сложность, неоднозначность понятия «пластическое интонирование». И все же своеобразной точкой отсчета для осознания связи музыки и пластики в плане интонационной природы является, безусловно, монументальный труд Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [11], в котором мимику, жест и танец ученый рассматривал в качестве важнейших стимулов музыкального языка.

Очевидно, что проблема музыкального жеста в современном музыкознании весьма актуальна и вызывает глубокий интерес. Комплекс вопросов по данной теме требует научной осведомленности. К сожалению, литература о музыкальном жесте на русском языке крайне ограничена, а проблема музыкального жеста не получила достаточного освещения в отечественном искус-

ствознании. С этим, видимо, связано желание найти понятию «музыкальный жест» альтернативную замену в общепринятой терминологии (например, мелодический ход, интонация и т.д.). Тем не менее интонация и жест не могут быть использованы как взаимозаменяемые понятия, так как имеют совершенно различную природу: интонация (ср.-век. лат. *Intonation* от *intono* – произношу нараспев, запеваю) – это понятие, имеющее связь прежде всего с речевым, вокальным началом; жест – явление телесной природы, связанное с движением, «ритмической» музыкой.

Тесное взаимодействие музыки и движения на уровне глубинных психофизических связей доказано современной наукой. Это позволяет свободно переводить один вид искусства в другой: музыку – в хореографию, а танец, определенный тип движения, жест – в музыкальное воплощение. Ю. Панасье, исследователь «подлинного джаза», пишет: «Понаблюдайте за джазменами: большинство музыкантов пританцовывают на месте, их тело, следуя за ритмом, отмечает, подчеркивает музыкальное движение. Бывает даже, что джазмены «вытанцовывают» музыкальную фразу вместо того, чтобы ее сыграть» [12. С. 27]. Такой перевод слышимого в видимое в некоторых культурах имеет более очевидное преломление. Например, В.Н. Холопова в уже цитировавшейся книге «Музыка как вид искусства» свидетельствует о существующей в культуре Индии практике исполнения танцев с точной синхронностью движения при отсутствии какого-либо музыкального сопровождения. Танцовщицы при этом держат в памяти все ритмические формулы и воспроизводят их пластически.

Взаимосвязь музыки и танца осуществляется весьма многопланово, и перевод может быть обратным: танец может быть воспринят как недостающая партия симфонической партитуры. В этом отношении интересны воспоминания дирижера Ю. Файера об исполнении А. Дункан симфонии П.И. Чайковского, который пишет: «Я воспринимал Дункан на эстраде не как танцовщицу, а как некое материальное воплощение души музыки. Было такое чувство, что я не вижу, а «слушаю глазами» <...> Так, ее тело оказывалось каким-то удивительно совершенным многоголосным инструментом, исполнявшим как бы ненаписанную Чайковским партию в его Шестой симфонии, и звучание гениальной музыки вдруг обретало новую, неизвестную прежде окраску...» [13. С. 168].

Интересно отметить, что в XX в. многих ученых, деятелей культуры, искусства волновал вопрос о возможной имитации, своеобразного перевода музыкального произведения в хореографический этюд, музыкального звукового образа – в образ визуальный, пластический. В связи с этим вспомним упомянутую выше артистическую деятельность Айседоры Дункан, которая танцевала вовсе не танцевальную музыку, а симфонии Л. Бетховена, П.И. Чайковского; «танцсимфонию» Ф. Лопухова (на I часть Четвертой симфонии Бетховена) с точным вытанцовыванием музыкальных длительностей; бессюжетные балеты-симфонии «Игра в карты», «Агон» (соответственно 1937 и 1957 гг., композитор И. Стравинский, балетмейстер Дж. Баланчин); балетные и концертные миниатюры: Фокина – «Шопениана», К. Голейзовского – на музыку пьес Ф. Листа, А. Скрябина; триптих Л. Якобсона на музыку К. Дебюсси по скульптурам Родена («Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол» т.д. Особым случаем хореографии на ритм можно считать ритмический этюд в «Кармен-сюите» Дж. Бизе – Р. Щедрина на один лишь ритм

хлопков. Отдельно отмечу, что некоторые инструментальные произведения А.Г. Шнитке стали основой для балетных постановок Джона Ноймайера. Так, в балете «Трамвай желание» (1983) звучит Первая симфония композитора, в «Отелло» (1985) – Первый концерт grosso. Альтовый концерт А. Шнитке был избран Джоном Ноймайером в качестве музыкального текста для постановки балета «Звуки пустых страниц» (2001). Это стало возможным благодаря тому, что музыка этого композитора в целом апеллирует к ярким, почти зримым образам и выразительным, иногда сверхэмоциональным, а иногда плакатным, лапидарным жестам.

«Источник всякой музыки в движении», – утверждал в своей книге «Искусство и жест» Жан д’Удин, один из основоположников концепции ритмического воспитания, который наряду с Эмилем Жак-Далькрозом последовательно воплощал идею органической связи музыки и движения. Далее он пишет: «...как только признаем пластическое происхождение звуковых знаков, так художественное явление становится вполне понятным <...> Музыка родилась от жеста и всегда сохраняет способность вызывать этот самый внушивший ее жест <...> Мелодия есть последовательность чередующихся движений...» [14. С. 92]. Эта мысль, высказанная в начале XX в., на первый взгляд представляется спорной, сомнительной, так как общеизвестны иные гипотезы происхождения музыки, такие, например, как теория Герберта Спенсера («Происхождение и назначение музыки», 1857), Жюлья Конбарье («Музыка и магия», 1909), Карла Штумпфа («Начатки музыки», 1910–1911). Тем не менее в ряде современных исследований в области психологии, физиологии, философии, эстетики она, так или иначе, получает подтверждение. Например, Р. Хаттен, профессор кафедры теории музыки Техасского университета в Остине, в своей книге «Интерпретируя музыкальные жесты, топосы и тропы в музыке Моцарта, Бетховена, Шуберта» пишет: «Как можно утверждать, что жест имплицирован или закодирован в ткани партитуры? <...> динамическая среда, в которой мы апробируем наши тела и жесты, имеет свой виртуальный эквивалент в музыке. По крайней мере, для Западной классической музыки функции метра сходны с гравитационным полем, которое обуславливает наше воплощение чувства верха или низа, относительный вес разрешений и относительное количество энергии, необходимое для преодоления «гравитационных» напряжений (как в восходящей мелодии). Ритм, так же как мелодия и гармония, играет с метрическим полем и против него, передавая человеческую энергию и гибкость» [15. С. 115]. Современный американский исследователь Роджер Сессион отмечает в своей книге «Музыкальный опыт композитора, исполнителя, слушателя», что музыка имеет значение для человека лишь потому, что она «олицетворяет специфически человеческие движения, исходящие из глубины нашего бытия, принимая форму внутренних жестов» [16. С. 18]. Кроме того, некоторые исследования современных ученых, таких, например, как Ричард Хелд, показали, что не только музыка способна вызывать необходимые движения, но и само движение, в свою очередь, может стать фактором, оказывающим влияние на характер восприятия музыки, ее образно-смысловой сферы. Более того, по мнению некоторых композиторов, определенные формы движения способны становиться импульсом для развития творческих идей, которые дедуцируют форму, напол-

няемую экспрессивными жестами, фигурами, которые обеспечивают восприятие в обратном взаимодействии с внешними и внутренними импульсами [7].

Все эти идеи, обращенные к проблеме взаимодействия, взаимосвязи музыки и движения, выглядят в наши дни не просто актуальными, они оказываются невероятно перспективными в свете современного музыкознания, музыкальной психологии, теории музыкальной композиции, теории исполнительства и т.д. Этим обосновывается необходимость глубокого научного исследования данной проблемы и сопутствующих ей идей, связанных с музыкальным жестом, жестовой музыкой, музыкальной композицией, рожденной из импульсов различного типа движения и жеста.

Литература

1. *Античная музыкальная эстетика* : вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева / ред. В.П. Шестаков. М. : Музгиз, 1960. 303 с.
2. *Платон*. Собрание сочинений. М. : Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. 687 с.
3. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
4. *Очерки музыкальной культуры Тропической Африки* : сб. ст. / сост. и пер Л. Голден. М. : Музыка, 1973. 192 с.
5. *Цареградская Т.В.* Брайан Фернихоу : очарование музыкального жеста. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://nv.mosconsrv.ru/brayan-fernihou/> (дата обращения: 20.02.2016).
6. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.
7. *Boulez P.* Leçons de musique (Points de repère, III). Paris: Christian Bourgois, 2005.
8. *Цареградская Т.В.* Пьер Булез. Жест композитора. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf> (дата обращения: 15.02.2016).
9. *Meelberg V.* Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion. Department of Literary and Cultural Studies, Radboud University Nijmegen, The Netherlands. 2009, v. URL: meelberg@let.ru.nl. (дата обращения: 07.02.2014).
10. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки : Исследование. М. : Композитор, 1993. 262 с.
11. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 367 с.
12. *Панасье Ю.* История подлинного джаза. Л. : Музыка, 1978. 128 с.
13. *Файер Ю.* О себе. О музыке. О балете. М. : Сов. композитор, 1970. 572 с.
14. *Д'Удин Ж.* Искусство и жест : имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков / пер. с фр., предисл. С.М. Волконского. 2-е изд.. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 264 с.
15. *Hatten R.S.* Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 360 p.
16. *Sessions R.* The Musical Experience of Composer, Performer, Listener. N.Y., 1965. 134 p.

Arkhipova Margarita V. Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation).

E-mail: marg0-27@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 106–113.

DOI:10.17223/22220836/23/11

ABOUT NATURE MUSIC RHYTHMIC GESTURES. THE PROBLEM

Key words: *melopeya, rhythmic concept, the musical gesture, "plastic intonation", performing the gesture, the composite level, "dance symphony", ballet – symphony.*

The predominance of rhythm as an organizing and forming factor in the musical art of the twentieth century is obvious. Perhaps this was due to the desire of modern man to reflect in an effective motor and emotionally music swiftness of human society.

New rhythmic conception of the musical art of the twentieth century composers demanded that the search for new ways of impacting the audience, a new musical language, new means of expression.

We can say that expressive musical gesture (a gesture, through the musical embodiment), various forms of movement that can cause the most immediate reaction of the listener, are one of the methods to ensure adequate perception and understanding of contemporary music the listening audience. In a number of musical styles, from the second half of the twentieth century, the use of musical gesture is the best way to disclose the essence of the artistic design. Beyond the musical gesture concept is difficult to define the specifics of the works of such composers as Pierre Boulez, Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Morton Feldman and others.

Nevertheless, the theory of musical gesture is still in its infancy. The concept of musical gesture is interpreted very flexible. At the same time I would like to note that attempting to define what is a musical gesture and what is its role in music, you need to pay attention to the following aspects: 1) the musical gesture - a phenomenon which manifests itself at the level of design and compositional embodiment of a musical work; 2) musical gesture manifests itself on the level of performance, as it is performing the gesture is energy, generating in some cases form; 3) musical gesture manifests itself at the level of perception, as the listening emotion, according to some modern scholars, such as Vincent Milberg, Ralph Phifer, Jose Vongard should be realized as a gesture that can pass the value of a musical fabric element works .

The close interaction of music and movement at the level of deep psychophysical relations proved by modern science. This allows you to freely transfer one art form to another: the music – in choreography and dance, a certain type of movement, gesture - in the musical embodiment. Moreover, according to some composers, certain forms of movement can become an impetus for the development of creative ideas to deduce the form, fill expressive gestures, figures (B. Ferneyhough).

These ideas are addressed to the problem of interaction between music and movement are relevant and very promising in the light of modern musicology, music psychology, music theory, the theory of playing, etc. This proves the necessity of a deep scientific study of the problem and its attendant ideas related to musical gesture, gestural music, musical composition born of pulses of different types of movement and gesture.

References

1. Losev, A.F. (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Antique musical aesthetics]. Moscow: Muzgiz.
2. Plato. (1971) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Mysl'.
3. Kholopova, V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan'.
4. Golden, L. (1973) *Ocherki muzykal'noy kul'tury Tropicheskoy Afriki* [Essays on Musical Culture of Tropical Africa]. Moscow: Muzyka.
5. Tsaregradskaya, T.V. (n.d) *Brayan Fernikhou: ocharovanie muzykal'nogo zhesta* [Brian Ferneyhough: the charm of the musical gesture]. [Online] Available from: <http://nv.mosconsv.ru/brayan-fernihou/>. (Accessed: 20th February 2016).
6. Ferneyhough, B. (1995) *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
7. Boulez, P. (2005) *Leçons de musique* (Points de repère, III) [music lessons]. Paris: Christian Bourgois.
8. Tsaregradskaya, T.V. (n.d.) *P'er Bulez. Zhest kompozitora* [Pierre Boulez. The composer's gesture]. [Online] Available from: <http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf>. (Accessed: 15th February 2016).
9. Meelberg, V. (2009) *Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion*. Department of Literary and Cultural Studies, Radboud University Nijmegen, The Netherlands. [Online]. Available from: meelberg@let.ru.nl. (Accessed: 7th February 2014).
10. Medushevskiy, V. (1993) *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor.
11. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [The musical form as a process]. Leningrad: Muzyka.
12. Panasiy, Yu. (1978) *Istoriya podlinnogo dzhaza* [Genuine jazz history]. Leningrad: Muzyka.
13. Fayer, Yu. (1970) *O sebe. O muzyke. O baleta* [About myself. About music. About the ballet]. Moscow: Sov. kompozitor.
14. D'Udin, J. (2012) *Iskusstvo i zhest: imitatsiya estestvennykh ritmov. Mekhanizm podrazhatel'nykh znakov* [Art and gesture. Imitation of natural rhythms. The mechanism of imitative signs]. Translated from French by S.M. Volkonsky. 2nd ed. Moscow: LIBROKOM.
15. Hatten, R.S. (2004) *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
16. Sessions, R. (1965) *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. New York: Princeton University Press.

УДК 7.011, 7.067, 7.08
DOI:10.17223/22220836/23/12

Е.А. Глазкова

ИНФОТЕЙНМЕНТ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ: ЗАХВАТЫВАЮЩАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ?

Статья посвящена актуальному феномену медиакультуры – инфотейнменту. Многообразие форм инфотейнмента в современных экранных искусствах позволяет анализировать его не только как совокупность методов «эстетизации» экранной информации, творческих и коммуникативных приемов, но и как доминирующую модель экранной культуры, неизбежно оказывающую влияние на комплекс художественно-выразительных методов, пластику экрана, творческое мышление авторов экранного зрелища и формирование новых жанров. Примерами служат инновационные документальные проекты и онлайн-реалити-шоу.

Ключевые слова: *инфотейнмент, документальное кино, интерактивность, реалити-шоу, технотейнмент.*

Инфотейнмент (от англ. information – информация и entertainment – развлечение) – актуальный феномен современной медиакультуры, и его значительное влияние на экранные искусства вызывает противоречивые оценки как в исследовательской, так и в практической среде. Считается, что впервые этот сверхпопулярный термин использовал знаменитый медиаэколог и «яростный критик телевидения» Нил Постман в своей книге с ярким и актуальным по сей день названием «Позабавимся до смерти» [1] в 80-х гг. прошлого века. В «Оксфордском словаре английского языка инфотейнмент <...> определяется как «широковещательный материал, нацеленный и на развлечение, и на информирование» [2]. В наиболее традиционном практическом понимании это *способ подачи информации в развлекательной форме*, базирующийся на гедонистической функции медиа и апеллирующей к эмоциям аудитории, за счет, например, эффектов «театрализации», использования «игрового начала», визуальных и аудиоэффектов; провокационности экранного зрелища, мультижанровости, полистилистки; жестко выстроенной акцентированности и структурированности экранной информации и множества других повествовательных и художественных приемов. Несложно заметить, что перечисленный инструментарий широко используется на телевидении, в кинематографе и в визуальной интернет-культуре, где и авторы, и аудитория «погрузились в пучину воображения и культивирования ценностей развлечения» [3. С. 23].

Более «масштабную» трактовку инфотейнмента предлагает литовский исследователь А. Аугустинайтис, который называет инфотейнмент «культурным гипертекстом двойной виртуальности», фактически обозначая его не как жанр или группу жанров, а как *модель всей современной культуры* [4]. Мы склонны принять такую интерпретацию относительно культуры экранной. «Двойная виртуальность», по А. Аугустинайтису, это не что иное, как ре-

зультат отображения *объективной реальности* в медиапространстве. Этот аспект заставляет нас в поисках «живых» примеров для анализа обратиться к документалистике как области экранных искусств, с одной стороны, ориентированной на аудиовизуальную фиксацию факта, т.е. вечный поиск *неуловимой объективной реальности*, а с другой – крайне гибкой и восприимчивой к переменам медиапространства. Сегодня под влиянием *виртуального* пространства Интернета в документалистике формируется целая генерация¹ новых жанров, более напоминающих живые растущие организмы, нежели фиксированные экранные произведения, и модель инфотейнмента в линейке этих жанров играет определяющую стилевую и даже смыслообразующую роль.

Примером может послужить экспериментальный документальный (авторы добавляют также эпитет «*антропологический*» [6]) проект журналиста А. Пивоварова, режиссера-документалиста А. Расторгуева и кинооператора-документалиста П. Костомарова – «РЕАЛЬНОСТЬ». В 2013 г. проект задумывался как документальный сериал, который снимут о своей жизни сами герои, разные «по всем параметрам – возрасту, профессии, жизненному укладу и социальному статусу. Им вручат видеокамеры и попросят круглосуточно фиксировать все, что с ними происходит дома, на работе, на улице» [7]. В качестве основных критериев отбора кандидатов обозначались «пассионарность и открытость» [7]. Монтировать и «оформлять» отснятый материал тем не менее должны были профессиональные документалисты – и во многом сегодня именно так и происходит, несмотря на то, что реализованный проект несколько отличается от первоначального замысла. Анализ «информационного шума» вокруг «Реальности» на ранних этапах разработки проекта позволял предположить, что финальная версия монтажа будет представлять собой масштабную вариацию резонансных картин тех же авторов: «Я тебя люблю» (2011) и «Я тебя не люблю» (2012), «герои которых на протяжении нескольких месяцев снимали свою повседневную жизнь на небольшую камеру. Собранный материал затем смонтировали, и получилось кино, жанр которого непросто определить: это любительская видеосъемка, но выстроенная так, что в жизни главных героев проявились сюжеты, даже драмы – с завязками, кульминациями и развязками» [8].

Однако по состоянию на 2016 г. у «Реальности» нет и не планируется финальной версии и финала как такового. Официальный канал проекта на видеохостинге YouTube насчитывает более пятисот роликов-эпизодов хронометражем в среднем от одной до семи минут. Изначально планировался показ сериала на одном из телевизионных каналов, равно как и демонстрация жизни героев проекта *круглосуточно* в Интернете, однако эти намерения авторов впоследствии не были реализованы. За три года существования из документального сериала «Реальность.doc» проект эволюционировал в «активное комьюнити (сообщество. – Е.Г.), обменивающееся документальным видео» [9] «РЕАЛЬНОСТЬ.com». Рубрика «герой РЕАЛЬНОСТИ», в которой на

¹ Термин использован вслед за К.А. Шерговой, которая соотносит его с «жанровыми системами и принципами наследования в них»: «Генерация имеет признаки принадлежности к господствующим в период ее складывания нескольким факторам, а именно: уровню развития техники, социальным условиям и философско-эстетическому пространству. Смена генерации характеризуется революционным изменением какого-либо из этих трех факторов» [5].

ранних этапах развития проекта публиковались вольные видеоочерки участников, призванные отразить *их жизнь через призму их же собственного взгляда*, дополнилась, среди прочих, рубрикой «РЕАЛЬНОСТЬ.Новости». Последняя особенно интересна для анализа, так как в ней демонстрировать свой взгляд на резонансные события из всех областей современной российской жизни (от общественно-политической до культурной и научной), могут не только постоянные герои проекта, но и все заинтересованные пользователи, приславшие авторам интересный сюжет.

Здесь можно наблюдать любопытное столкновение экранно-повествовательных стилистик. Мы склонны использовать аналогию одной из участниц проекта, выпускницы мастерской М. Разбежкиной и М. Угарова, Зоси Родкевич, которая, сопоставляя собственную манеру съемки и режиссерский почерк кураторов проекта А. Расторгуева и П. Костомарова, говорит о «холодной камере» [10]. В «Реальности» *холодная*, отстраненная, камера в тех роликах, где снимающий подчеркнуто предпочитает остаться за кадром, сталкивается с очень *горячей* эстетикой эпизодов, в которых, вне зависимости от темы видеоочерка, главное действующее лицо – сам герой: настолько активно он вступает во взаимодействие с камерой, действительностью и потенциальным зрителем. Такая стилистика, несомненно, ближе к феномену, обозначенному кураторами проекта как «самоснимание», и формату видеоблога. Она более эмоционализирована и представляет собой своего рода *автопортрет на фоне эпохи*. Представленные же в сериале «холодные» портреты современников, например снятые молчаливым невидимым оператором «монологи» на свободную тему, пойманные в повседневных, неподготовленных обстоятельствах, не просто лишены эмоций человека «из-за камеры», но нередко и безжалостны к человеку перед ней. Их можно охарактеризовать уже как *саму эпоху в форме единичного портрета* – мозаичную, конфликтующую, нелогичную и непостижимую в своем разнообразии. В этом сопоставлении стилей и отношений к фиксации повседневности суть «Реальности» как проекта, представляющего собой и «перепись населения с помощью кинематографа, который становится инструментом самоисследования», и «глобальный психоаналитический сеанс всей нации» [11]. Примером *горячего* и *холодного* портрета современника в рамках документального сериала «Реальность» могут послужить видеоочерки, опубликованные на видеохостинге YouTube: «*Хипстерам нужна уборщица Надя*» и «*Они монголы, а мы славяне*» соответственно.

Многие видеоочерки, опубликованные в рамках проекта, заключены в общественно-политический контекст, в том числе и потому, что эта сфера подразумевает множество драматических и событийных импульсов для их производства. Абстрагируясь от политической составляющей в пользу художественно-эстетической, необходимо отметить впечатляющий эффект «погружения» в то или иное политическое событие, свойственный рассматриваемому формату: герой «Реальности» в прямом смысле слова «ныряет» в массовое скопление политических противников или соратников и выхватывает их лица и голоса так, что у зрителя парадоксальным образом появляется возможность их и рассмотреть, и расслышать, считывая невообразимую неоднозначность любого политического столкновения в современной России.

Этот эффект воздействия можно сравнить, пожалуй, только с интерактивными фильмами и видео, которые производит американская компания Vrse, определяющая свою миссию так: «рассказывать необыкновенные истории в виртуальной реальности» [12]. В таком кино зритель может оглянуться и увидеть то, что находится у него справа, слева, за спиной: фактически развернуться на триста шестьдесят градусов. Для этого не требуется специального оборудования, – только компьютер и бесплатная программа-приложение для желающих смотреть фильм на мобильном устройстве. Одно из таких интерактивных видео, посвященное проведенному в декабре 2014 г. «маршу миллионов» в Нью-Йорке, во многом аналогично видеоочеркам со схожей тематикой, опубликованным в проекте «Реальность», авторам которых, впрочем, не пришлось прибегать к особым техническим ухищрениям, за исключением монтажа.

Обращаясь к «сплетению» экранного повествования и самых современных технологий, необходимо рассмотреть такую форму актуализации инфотейнмента, как *технотейнмент* (от англ. technology – технология и entertainment – развлечение). Мы склонны рассматривать технотейнмент как одну из ключевых характеристик современных экранных искусств, во-первых, вследствие их «врожденной» техноемкости¹, а во-вторых, в силу актуальности «технологического вопроса» для совокупности культурных и социальных реалий современности, которые экранные искусства призваны отражать. Проблематика технотейнмента отражена в самом термине – если в случае с «инфотейнментом» звукозрительный образ должен *информировать, развлекать*, или *развлекать, информируя*, то в слове «технотейнмент» ссылка на информацию отсутствует вовсе. Значит ли это, что единственное, что требуется от экранного произведения, – быть актуальным и экспериментальным в технико-технологическом плане и *развлекать, за счет использования новейших аудиовизуальных технологий*? В поисках ответа вновь обратимся к примерам из отечественной экранной практики и сопоставим два проекта: безусловно, рассчитанный на информирование интерактивный документальный фильм «Норильск. От первого лица» и первое онлайн-реалити шоу в формате *screen share* (досл. перевод с англ. – «делиться экраном») – «На экране», направленное в первую очередь на развлечение аудитории.

«Норильск. От первого лица» – еще один масштабный проект от создателей рассмотренной выше «Реальности». Идея отразить образ города в интерактивном документальном проекте отсылает не только к другим образцам жанра, но и к созданной еще в 1978 г. предтече интерактивной документалистики «Кинокарта Аспена», которая «позволяла (виртуально – Е.Г.) путешествовать на машине по дорогам маленького городка штата Колорадо, исследовать его, взаимодействовать с разнообразным мультимедийным контентом» [13. С. 118]. Авторы характеризуют «Норильск. От первого лица» как проект, «беспрецедентный по сложности идеи и исполнения <...> Часть сайта, рассказывающая историю Норильска, – это анимация с врезками документальных фильмов <...>

¹ Важность роли техники и технологий в контексте экранных искусств рассматривалась исследователями до вступления экранной культуры в цифровую эру, например, в исследовании М.Е. Голдовской [13].

Вторая часть проекта, о современной жизни города от лица его жителей <...> состоит из более чем двухсот роликов, которые рассказывают про город и горожан. Ролики делятся на проезды от точки к точке, видео про жителей города, снятое от первого лица, и фиксацию технологических процессов. Все локации представляют собой интерактивные 360-градусные видеопанорамы, которыми можно управлять с помощью кнопок. Фактически это документальный фильм, следующий сюжетный поворот которого ты выбираешь сам» [13]. «Норильск...» – свежий для отечественного зрителя опыт абсолютно интерактивного экранного зрелища, вовлекающего в нелинейное повествование, богатое на яркие звукозрительные образы и шаг за шагом выстраивающее образ главного героя – самого северного города в мире.

Тем не менее следует отметить, во-первых, важность бесперебойной работы технического обеспечения проекта: в частности, для корректной загрузки всех элементов экранного повествования необходимо наличие высокоскоростного Интернета, который, несмотря на кажущуюся повсеместность, доступен не всем сегментам отечественной аудитории. Во-вторых, приходится признать, что «привычка» к формату интерактивной документалистики у российского зрителя все еще не выработана, и для того чтобы проложить, по выражению Н.И. Дворко, «свой собственный маршрут через интерактивное мультимедийное пространство и <...> пройти его в удобном для себя темпе, исследуя, открывая детали, например, «встречая» героев и слушая истории, которые они рассказывают» [14. С. 121], определенному сегменту аудитории просто не хватит терпения или навыков владения компьютером.

На фоне такой масштабной интерактивной идеи «На экране» могло бы показаться стандартным реалити-шоу, однако его описание вновь отсылает к антропологическому эксперименту: в течение двух месяцев восемь участников провели «в одиночестве в изолированных помещениях, поддерживая связь с внешним миром исключительно через Интернет» и зарабатывали «на еду и вещи первой необходимости, не выходя из комнат» [15]. Подлинная инновационность шоу заключается в том, что задания для героев формулировали пользователи популярной социальной сети ВКонтакте, на платформе которой велась демонстрация шоу (параллельно с сайтом naekrane.tv и видеохостингом Rutube, как в реальном времени, так и в записи), а также в формате *screen share*, что означало, что зрители шоу могли видеть не только участников и комнаты, в которых они находились, но и абсолютно все, что происходило *на мониторах их компьютеров*: разговоры, переписку, используемое программное обеспечение и процесс его использования и т.д., таким образом, как будто экран компьютера каждого героя стал прозрачным изнутри, так что все совершаемые на нем действия смогли мгновенно сообщаться широкой аудитории.

Помимо очевидной развлекательной функции, онлайн-шоу «На экране» преследовало цель выяснить, «возможен ли отказ от реальной жизни в пользу виртуальной» [16]. Тем не менее парадоксальным образом «На экране» остается одним из самых *реалистичных* шоу из рассмотренных в этой статье. Его герои максимально вовлечены во взаимодействие друг с другом и зрителями, их поведение в виртуальном пространстве, транслирующееся в режиме реального времени или же творчески обработанное и драматически выстроен-

ное режиссером монтажа в итоговых недельных выпусках, вписано в современную культуру повседневности и подобно поведению миллиардов пользователей сети Интернет. Здесь уместно вспомнить цитату А. Гифреу, приведенную Н.И. Дворко в статье «Современный интерактивный документальный фильм: мировой опыт в области теории и практики»: «...новая логика документального изображения <...> больше связана с тем, каким образом мы ориентируемся и взаимодействуем с контентом и другими пользователями, чем то, как реальный объект изображен документалистом» [14. С. 124]. Шоу «На экране» на живом примере демонстрирует, насколько виртуальность вплелась в ткань нашей жизни и какую роль сыграла в этом культура персонализированного экрана, который создатели шоу сделали «стеклянным». Интересно, что демонстрация действий героев, совершаемых ими в рамках их личных мониторов, воспринимается как нечто более «интимное», чем показ их в нижнем белье во время выполнения одного из заданий. Формат шоу предполагает определенную двойственность зрителя, который как будто одновременно сидит напротив героя, взаимодействуя с ним и оценивая реакции на его лице, и стоит за его спиной, подглядывая, сопоставляя внешние проявления эмоций с тем, что происходит в компьютере участника.

Рассмотренные примеры раскрывают суть инфотейнмента как «культурного гипертекста двойной виртуальности», используя технологический инструментарий и художественно-выразительные средства которой, авторы передают аудитории уникальное ощущение «двойной» или даже тройной *реальности*.

Литература

1. Стойков Л. Гедонистическая функция медий : инфотейнмент и реалити-шоу [Электронный ресурс]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1729&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 17.06.2016).
2. Фёгеле М. Инфотейнмент – Характеристики, История, Проблемы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.grin.com/en/e-book/210681/infotainment-characteristics-history-and-problems> (дата обращения: 17.06.2016).
3. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа : Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М. : Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц»: «Кучково поле», 2003. 464 с.
4. Аугустинайтис А. Инфотейнмент : культурный гипертекст двойной виртуальности [Электронный ресурс]. URL: <http://proceedings.informingscience.org/IS2001Proceedings/pdf/AugustinaitisEBKCultur.pdf> (дата обращения: 17.06.2016).
5. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 28 с.
6. Крижевский А. Не стоит думать, что нам нет житья в кино. Газета.ру [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a_4927609.shtml (дата обращения: 17.06.2016).
7. Кононенко А. «Реальность.doc». Большой город [Электронный ресурс]. URL: http://bg.ru/entertainment/realnost_doc-16394/ (дата обращения: 17.06.2016).
8. Котляров А. В Москве стартовал кинодокументальный антропологический проект. Ведомости [Электронный ресурс]. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/01/25/v_moskve_startoval_kinodokumentalnyj_antropologicheskij (дата обращения: 17.06.2016).
9. Информация с официального веб-сайта документального проекта «РЕАЛЬНОСТЬ.com» [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.realnost.com/about> (дата обращения: 17.06.2016).
10. Газета.ру. [Электронный ресурс]. http://www.gazeta.ru/culture/2015/12/11/a_7954331.shtml (дата обращения: 17.06.2016).
11. Петров С. Киноперепись населения. Ведомости [Электронный ресурс]. URL: <http://info.vedomosti.ru/friday/article/2013/01/25/25581> (дата обращения: 17.06.2016).

12. *Информация* с официального веб-сайта компании Vrse [Электронный ресурс]. URL: <http://vrse.com/about/> (дата обращения: 17.06.2016).
13. *Голдовская М.Е.* Взаимодействие идейно-художественных задач и технических средств экранной публицистики : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., ВГИК, 1987.
14. *Дворко Н.И.* Современный интерактивный документальный фильм : мировой опыт в области теории и практики // Массмедиа в мультимедийной среде: Основные проблемы и зоны риска / под ред. С.Л. Уразовой. Сер. Пространство медиа-коммуникации. М., 2014.
15. *Информация* с официального канала проекта «РЕАЛЬНОСТЬ.com» на видеохостинге YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8Lx1bKYef2w> (дата обращения: 17.06.2016).
16. *Горличенко М.* Стартует реалити-шоу Тимура Бекмамбетова «На экране» [Электронный ресурс]. URL: <http://tvkinoradio.ru/article/article6444-startuet-realiti-shou-timura-bekmambetova-na-ekrane> (дата обращения: 17.06.2016).

Glazkova Elena A. Academy of Media Industry (Moscow, Russian Federation).

E-mail: e.glazkova.editor@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23. p. 114–121.

DOI:10.17223/22220836/23/12

INFOTAINMENT IN SCREEN ARTS: ENTERTAINING REALITY OR AN ANTHROPOLOGICAL EXPERIMENT?

Key words: infotainment, documentary practice, interactivity, reality show, technotainment.

The term “infotainment” (portmanteau word of information and entertainment) is usually defined as the complex of creative ways of presenting and “aestheticization” of information. Researchers and practitioners judge its significant influence on screen arts in different ways with some of the marks being quite controversial. In the most traditional sense, infotainment is the way of representing information in entertaining manner, based on hedonistic function of media and addressing to the audience emotions. The scholar from Lithuania Arunas Augustinaitis qualifies infotainment as the “cultural hyper-text of double virtuality”; practically claiming it is not a genre or a group of genres, but the predominant model of the modern media culture. We tend to accept this definition in reference to screen culture and look for examples both in modern documentaries and innovative Internet projects.

Under the influence of Internet's virtual space new generation of genres is being born in documentary film today. They remind us more of the living organisms than traditional films. In many cases they don't even have the ending. Part of the infotainment in the process of formation of these organisms is vital. In this article such experimental projects as “REALNOST.com”, “Norilsk. Ot pervogo litsa”, online reality “Na ekrane” are being analyzed as examples. The creators have called some of these projects “anthropological experiments”.

“REALNOST.com” is the documentary series, shot by its various heroes, unordinary, motivated and passionate people “from the street”, that were given the cameras and the task to shoot whatever and however they want, – and then edited by professional documentary filmmakers. Today the project is still developing and its final episode is not even being considered as an option.

As for technotainment (portmanteau word of technology and entertainment), the question is whether it is necessary for the work of screen art of this kind to be informative or is it enough to play the part of entertaining technological experiment/experience?

Looking for the answers we compare the technotainment approaches of two projects: the interactive documentary “Norilsk. Ot pervogo litsa” and the online reality “Na ekrane”. While the first offers the audience self-controlled online-journey through the city, second show the public most intimate details of participants virtual life via *screen share* technology. Both of them, however, create the sense of “double reality” with the help of the “double virtuality” instruments.

References

1. Stoykov, L. (2007) *Gedonisticheskaya funktsiya mediy: infoteynment i realiti-shou* [Hedonistic media function: Infotainment and reality shows]. [Online] Available from: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1729&level1=main&level2=articles>. (Accessed: 17th June 2016).
2. Vögele, S. (2011) *Infoteynment – Kharakteristiki, Istoriya, Problemy* [Infotainment - Features, History, Problems]. [Online] Available from: <http://www.grin.com/en/e-book/210681/infotainment-characteristics-history-and-problems>. (Accessed: 17th June 2016).

3. McLuhan, G.M. (2003) *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Translated from English by V. Nikolaev. Moscow: Zhukovskiy: "KANON-press-Ts": "Kuchkovo pole".
4. Augustinaytis, A. (n.d.) *Infoteynment: kul'turnyy gipertekst dvoynoy virtual'nosti* [Infotainment: The cultural hypertext of double virtuality]. [Online] Available from: <http://proceedings.informingscience.org/IS2001Proceedings/pdf/AugustinaitisEBKCultur.pdf>. (Accessed: 17th June 2016).
5. Shergova, K.A. (2010) *Evolutsiya zhanrov v dokumental'nom televizionnom kino* [The evolution of genres in the documentary TV movie]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
6. Krizhevskiy, A. (2013) *Ne stoit dumat', chto nam net zhit'ya v kino* [Do not think that we do not have the living in a movie]. [Online] Available from: http://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a_4927609.shtml. (Accessed: 17th June 2016).
7. Kononenko, A. (n.d.) *"Real'nost'.doc". Bol'shoy gorod* [Realnost.doc. A Big city]. [Online] Available from: http://bg.ru/entertainment/realnost_doc-16394/. (Accessed: 17th June 2016).
8. Kotlyarov, A. (2013) *V Moskve startoval kinodokumental'nyy antropologicheskii projekt* [A documentary anthropological film project begins in Moscow]. [Online] Available from: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/01/25/v_moskve_startoval_kinodokumentalnyj_antropologicheskij. (Accessed: 17th June 2016).
9. *Realnost. com.* (n.d.) [Online] Available from: <http://ru.realnost.com/about> (Accessed: 17th June 2016).
10. *Gazeta.ru.* (2015) [Online] Available from: http://www.gazeta.ru/culture/2015/12/11/a_7954331.shtml. (Accessed: 17th June 2016).
11. Petrov, S. (2013) *Kinoperepis' naseleniya* [The movie census of the population]. [Online] Available from: <http://info.vedomosti.ru/friday/article/2013/01/25/25581>. (Accessed: 17th June 2016).
12. *Vrse.com.* (n.d.) [Online]. Available from: <http://vrse.com/about/>. (Accessed: 17th June 2016).
13. Goldovskaya, M.E. (1987) *Vzaimodeistvie ideyno-khudozhestvennykh zadach i tekhnicheskikh sredstv ekrannoy publitsistiki* [Interaction of the ideological and artistic problems and techniques of journalism screen]. Abstract of Art History Doc. Diss. Moscow.
14. Dvorko, N.I. (2014) *Sovremennyy interaktivnyy dokumental'nyy fil'm: mirovoy opyt v oblasti teorii i praktiki* [Modern interactive documentary: the world experience in the field of theory and practice]. In: Urazova, S.L. (ed.) *Massmedia v mul'timediynoy srede: Osnovnye problemy i zony riska* [Media in the multimedia environment: Key issues and areas of risk]. Moscow: akademiya mediaindustrii.
15. *Realnost. com.* (n.d.) [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=8Lx1bKYEf2w>. (Accessed: 17th June 2016).
16. Gorlichenko, M. (n.d.) *Startuet realiti-shou Timura Bekmambetova "Na ekrane"* [Timur Bekmambetov to start his new reality-show "On the screen"]. [Online] Available from: <http://tvkinoradio.ru/article/6444-startuet-realiti-shou-timura-bekmambetova-na-ekrane>. (Accessed: 17th June 2016).

УДК 7.08

DOI:10.17223/22220836/23/13

А.В. Катухина

НАБЛЮДЕНИЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ КОМПОЗИЦИОННОЙ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА С ВЕРХНИМ РЕГИСТРОМ

В настоящей статье рассматривается проблема организации верхнего регистра и его влияние на «уравновешенность» композиции произведения, взаимодействие структурно-пространственного и сюжетно-композиционного аспектов изображения. Подводится итог наблюдений автора за решением этой проблемы в произведениях мастеров и работах молодых художников.

Ключевые слова: композиция, композиционное равновесие, верхний регистр, молодые художники.

Все элементы художественного произведения составляют единый цельный организм изображения. Форма, расположение, направление масс в композиции взаимно обуславливают друг друга. «Пространство во фронтальной плоскости является «анизотропическим», т.е. нижняя и верхняя половины рисунка имеют неодинаковый вес», – утверждает Р. Арнхейм [1]. «Уравновешенной» мы назовем композицию, в которой зрительная ассоциация с «весом» всех ее частей создает впечатление устойчивости, что во многом обусловлено месторасположением изобразительного элемента.

Очевидно, что любое пятно в верхней части тяжелее пятна, расположенного внизу. Таким образом, в композиции возникают сложные отношения между тяжестью пятен, их месторасположением и основными направлениями. Если в художественном произведении все эти отношения очень сложны и многолики, оно интереснее, оживленнее, эмоциональнее воспринимается.

В композиции важно не только группировать предметы, но и учитывать свободное пространство фона, которое должно восприниматься в качестве ритмических интервалов, уделять внимание грамотной пластической организации масс и промежутков между ними. О важности этого момента говорит С.А. Гавриляченко: «Закон, крайне полезный монументалистам, утверждает, что пространственный промежуток по масштабу должен быть сопоставим с фигурой и так же сложно орнаментироваться, как и она» и обращает внимание на необходимость отдельно рисовать «пустое» пространство [2].

Это свойство наглядно иллюстрируется декоративными и орнаментальными композициями, где найдена гармония между изображением и свободными полями. Если обратиться к произведениям Древнего мира, своими истоками уходящим к орнаменту, то легко будет разглядеть причину идеального равновесия – оно заключается в характере изображения и композиционной схеме.

Греческая вазопись – декоративная роспись сосудов – является образцом уравновешенной композиции. К примеру, ориентализирующий стиль характерен восточным или ковровым принципом заполнения поверхности вазы. Зарождается он именно на восточных территориях. В его рамках происходит

переход от плоскостного к более рельефному, напоминающему торевтику, изображению. Ойнахоя из коллекции Леви имеет венчик с тройным растробом, регистры равномерно заполнены изображениями культовых животных.

Универсализм и художественная мудрость народного искусства, условные плоскостные изображения: роспись по дереву Русского Севера, Нижегородской губернии – современные хранители равновесных традиций орнаментальных композиций. Нередко встречается строгое деление плоскости на пояса, подчеркивающее сакральный характер росписи и помогающее вместить все многообразие мироустройства на небольшую поверхность.

Двухмерность форм, ярусная повествовательная композиция, равномерное движение фигур и одинаково точное внимание автора к каждому моменту произведения призваны объединить композиции в единую гармоничную систему – все это предупреждает ошибки в равновесии. Заметим одну из особенностей рассмотренных примеров: внимание художника концентрируется равномерно на каждом моменте изображения, отсюда у автора статьи возникает вопрос: что приводит к переключению этого внимания и постепенному «опустошению» верхнего регистра? Регистровая система – понятие монументального искусства – позволяла с помощью уровней и поясов организовать строгую и соразмерную композицию росписи. Поскольку архитектура диктует синтез искусств, то многие понятия заимствуются из монументального искусства. В этой статье под регистрами мы понимаем части многоуровневого произведения, имеющие между собой композиционную связь. Соответственно верхним регистром именуем ту часть, которая расположена выше других.

Невозможно рассматривать картинное поле вне его структурного образования – перспективы. Нельзя достаточно полно представить композиционное и перспективное построение произведения без учета процесса развития картинного пространства.

Особенность упомянутых выше образцов – отсутствие интереса к линейной перспективе: «Невозможность изображения пола, поверхности земли, поверхности стола, если не переходить к плану или условному развороту плоскостей изображения. Существует лишь опорная линия, указывающая на то, что объекты находятся на земле» [3].

Один из основополагающих принципов перспективы – загораживание одних предметов другими отсутствует в ранних детских рисунках. «Нередко мы встречаемся с рисунками детей, расположенными в нескольких строчках, т.е. с попыткой изобразить близкие и дальние предметы. В таких случаях обычно одни предметы бывают расположены над другими. Пока дети не освоят линию горизонта, в их рисунках нередко будут случаи, когда дома и деревья оказываются в воздухе... Дети боятся закрыть одни предметы другими» [4]. Это неловкое обращение с пространством позволяет детскому рисунку интуитивно становиться альтернативным образцом работы с верхними регистрами в композиции.

Также не могут обмануться мастера монументальной живописи и иконописцы: законы плоской стены, жесткий канон и требования времени диктовали задачи росписи храмов в целом и написания икон в частности. Изобразительное пространство древних изображений воспринималось как продолже-

ние архитектурного пространства, часто не имело границ. Фаворский занимался изучением и разработкой теории монументального искусства, подчеркивал, что мало просто увеличить изображение до размеров стены, необходимо связать его с архитектурой и добиться того, чтобы стена выдержала весь «вес» композиции. Самым ярким и неизменным примером единой ярусной композиции и равноценности всех регистров-чинов произведения можно считать иконостас.

У многих художников Раннего Возрождения, несмотря на пристальное внимание к деталям дальних планов, картинное поле условно. Оно все еще остается своеобразным декоративным обрамлением. Художник Ренессанса «располагает свои живописные изображения на горизонтальной поверхности, простирающейся в глубину пространства» [5]. Целостность подобного пространства создавало некоторое противоречие – его неоднородность. Во фресках Мазаччо поразительное несоответствие «между глубиной изображаемого предмета пространства и разделением на нем фигур, не выходящих за пределы некоей замкнутой в себе пространственной зоны и сопоставленных на переднем плане изображениям» [5]. Это вполне объяснимо: Джотто и Мазаччо не рисовали реальную архитектуру, а занимались изображением макетов. Это позволяло им «сохранять поверхность», пространство фрески как будто спрессовывалось в глубине, и это сгущение становилось тем сильнее, чем «дальше» изображаемая зона от зрителя.

С развитием интереса к воздушной перспективе композиции начинают развиваться вглубь, верхний регистр теряет свое первоначальное значение дальнего плана и часто пропадает в иллюзорности пространства, его перевешивают нижние ярусы. Зачастую это приводит к «складыванию» пространства в планах и сужению всей глубины до узкой полосы в нижних ярусах картины, при этом верхний регистр заполняется растительными формами или небом.

Эта же закономерность прослеживается в детских работах. Компонуя по изученным композиционным схемам свой рисунок, дети сталкиваются с той же проблемой решения верхнего регистра и нередко идут привычным путем: подставляют одни и те же изображения, например подрисовывают тучки и солнышко в пустом пространстве листа.

То, что допустимо в детских работах или является умышленным приемом, подчеркивающим художественный замысел автора, совершенно неуместно выглядит в учебных и пленэрных работах студентов художественных заведений. Когда аналитическое задание меняется на приоритетно-композиционное, у молодых людей традиционно возникают сложности с согласованием пространственных взаимодействий и структурированием формата. Ни в коем случае не осуждая сложившуюся систему образования и методические приемы обучения изобразительному искусству, хотим обозначить современную тенденцию обходить вниманием верхние регистры, а порой и пренебрегать композиционным законом равновесия. Автор не берется называть причины этого явления, отметим лишь повсеместно распространенную беду – «невоспитанность» глаза и приведем свои наблюдения за решением вопроса композиции верхнего регистра на примерах работ художников.

«Сдача Бреды» Д. Веласкеса (рис. 1) – одна из композиций, которую стоит упомянуть в разговоре о работе с верхним регистром. Картина носит и второе название – «Копья». В правой части полотна монолитно сгрудились испанцы, с победоносно устремленными вверх копьями. Стена ритмических вертикалей отделяет первый план от воздушного пейзажа и выводит на рассмотрение зрителя основную сцену происходящего, т.е. в данном случае прием успешно выполняет и конструктивно-композиционную и сюжетно-временную задачи. Неоднократно мы встречаем «копья» в верхнем регистре в живописи и в истории искусства (рис. 2, 3). Егор Зайцев, наш современник, решает вопросы сюжета и композиции, вкладывает свой смысл в свое произведение «Молебен на Бородинском поле», но структурно укрепляет изображение аналогичным приемом (рис. 4).



Рис. 1. Д. Веласкес. Сдача Бреды, 1634–1635 гг.

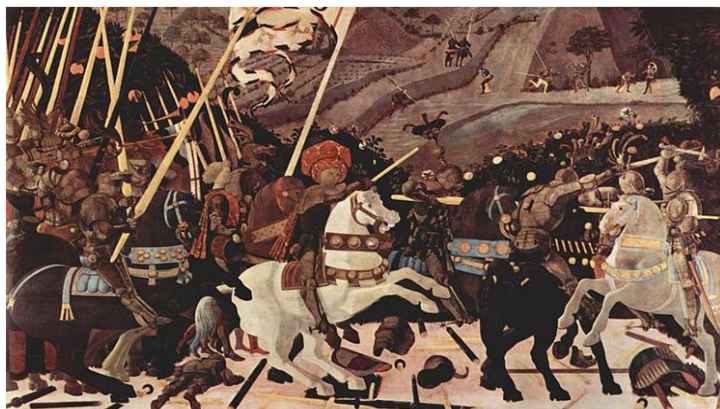


Рис. 2. П. Уччелло. Битва при Сан-Романо, 1438–1440 гг.



Рис. 3. Джотто. Поцелуй Иуды, 1304–1306 гг.



Рис. 4. Е.Н. Зайцев. Молебен на Бородинском поле, 2001 г.

В одних произведениях картинное поле строится как многоплановое изображение. Художник последователен в перспективном построении архитектуры и в изображении людей. Взгляд движется не снизу вверх по условным зонам словно по ступеням, а от одного плана к другому вглубь, при этом дальние планы растворяются постепенно, усиливают иллюзию пространства.

В иных случаях сознательное нарушение правил перспективы и развернутый в верхнем регистре картины дальний план дают эффект «наплыва» некой части картины на зрителя, с помощью которого художник акцентирует внимание на определенном моменте произведения (рис. 5). Такое вывернутое

пространство является средством достижения цели автора, обдуманно жертвующего законами построения изображения, и нередко встречается в практике изобразительного искусства.

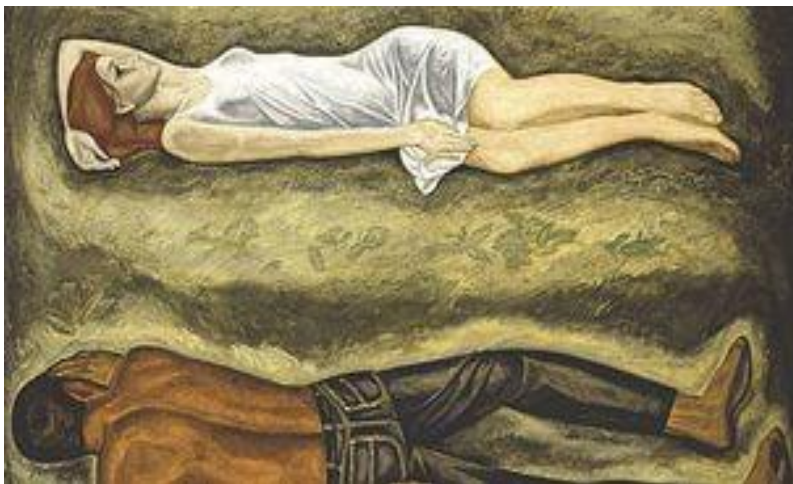


Рис. 5. В.Е. Попков. Двое, 1966 г.

Также стоит упомянуть перцептивную перспективу Раушенбаха, она в полной мере фиксирует закономерности изменения пространства в соответствии с возможностями восприятия человеческого глаза и открывает художникам проверенный временем и практикой прием работы с каждым перспективным планом. К примеру, Сезанн, многократно повторявший вид горы Сен-Виктуар, доверял своему видению, нашел выход из иллюзорной ловушки реального пейзажа (рис. 6.1, 6.2).



Рис. 6.1. Вид горы Сен-Виктуар



Рис. 6.2. П. Сезанн. Вид горы Сен-Виктуар, 1898–1902 гг.

Фигуры, расположенные в верхней части картины, создают ощущение подвешенности или полета. Не случайно художники Возрождения часто заполняли верхний регистр образами парящих ангелов и духов (рис.7, 8). В композиции Тинторетто «Благовещение» архангел Гавриил в сопровождении множества херувимов в неистовом полете врывается в комнату испуганной Марии (рис. 9).



Рис. 7. Джотто. Оплакивание Христа, 1304–1306 гг.



Рис. 8. Фра Анджелико. Снятие с креста, 1425 г.

Реалисты по-своему осмысливали эту возможность, помещая фигуру в верхний регистр: Дейнека изображает спортсменку, зависшую в воздухе в момент прыжка через планку, или свободно падающего парашютиста в небе (рис. 10, 11).



Рис. 9. Тинторетто. Благовещение, 1576–1581 гг.

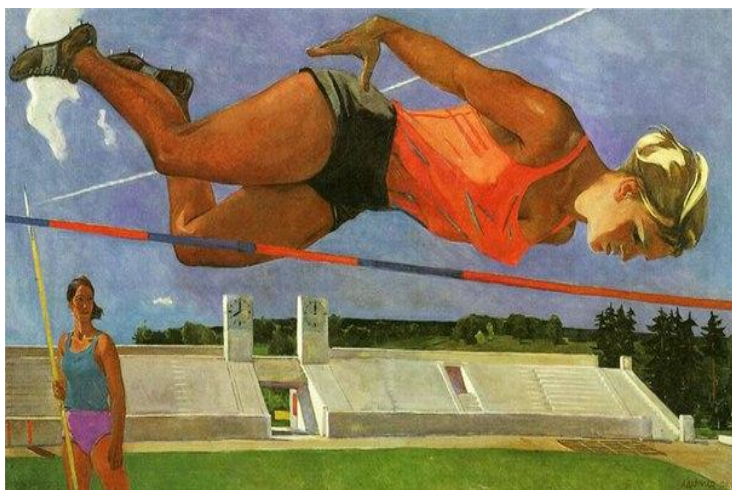


Рис. А.А. 10. Дейнека. Юность, 1961 г.

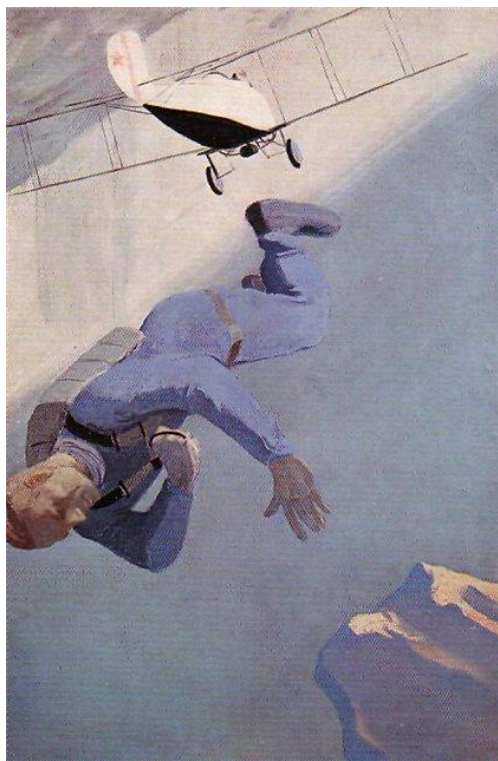


Рис. 11. А.А. Дейнека.
Парашотист над морем, 1934 г.

По мнению психологов, занимающихся характеристиками бессознательных рисунков людей, изображение в верхней части листа носит фантастический, фантазийный налет, и этот шаг будет преднамеренным в работах художника, к примеру М. Шагал и его «Влюбленные» (рис. 13), К. Юон и «Люди Будущего» (рис. 14).

Редки, но оттого обретают особую ценность, в художественной практике и даже в истории искусства примеры оригинального решения верхнего регистра, композиционно и идейно наполненного. Павел Федотов – мастер тонкого движения, точным поворотом головы или положением кисти рук в картине мог характеризовать и человека и эпоху. В 1837 г. он пишет «Встречу великого князя» (рис. 15). Нас в данной статье привлекает верхний регистр работы: в едином движении брошенные в воздух шапки. Исключительное решение, синтез движения и

структуры, счастливая находка автора. Об уникальности этого момента в картине подробнее сообщает С.А. Гавриляченко в докладе «“Вдовушка” из Елецкого краеведческого музея и отдельные частности, рассмотренные

в картинах П.А. Федотова» в рамках научного заседания ГТГ, посвященного творчеству художника. В схожем приеме соревнуется с Павлом Федотовым современный автор – Дмитрий Шмаринов, его работа «За Русь Святую!» (рис. 16) представлена в каталоге выставок «Молодые художники России».



Рис. 13. М. Шагал.
Влюбленные над городом, 1918 г.

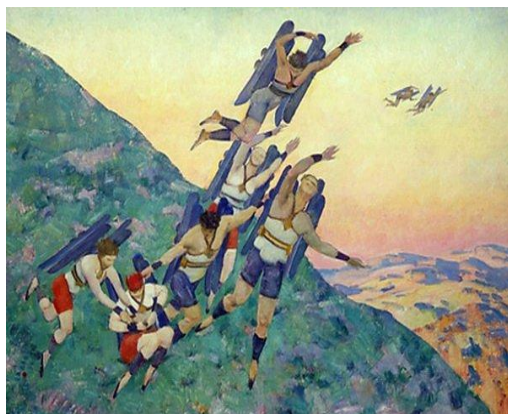


Рис. 14. К. Юон. Люди будущего, 1929 г.



Рис. 15. П.А. Федотов. Встреча Великого князя, 1837 г.



Рис. 16. Д.А. Шмаринов. За Русь Святую! 2000 г.



Рис. 17. А. Мантенья. Парнас, 1497 г.

Верхний регистр не только средство, строящее пространство и приводящее все части к некоему гармоническому единству, он также может создавать и усиливать динамику и, следовательно, драматизм события. Художники используют его как средство, выделяющее идейный и композиционный центр. Один из приемов – поместить фигуры на возвышение, тем самым поднять их символически, выделить и придать им значимости (рис. 17, 18).

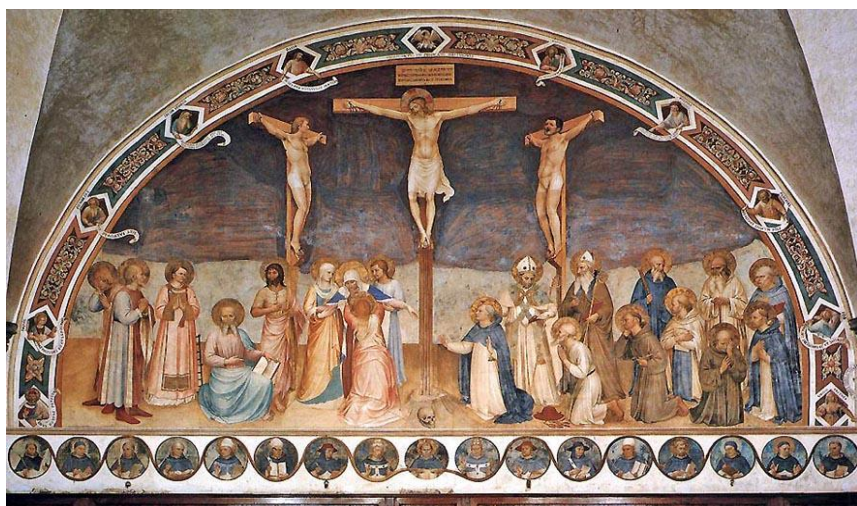


Рис. 18. Фра Анджелико. Распятие, 1442 г.

В «Распятии», которое было написано для предела алтаря церкви Сан Дзено, Мантенья формирует сложное пространственное поле (рис. 19). На первом плане три высоких распятия с осужденными, являющиеся композиционными стержнями, строят четкий ритмический узор. Они являются структурирующим каркасом картинной плоскости. Помост в «Казни народовольцев» Татьяны Назаренко выполняет ту же композиционную задачу, поднимая осужденных над толпой (рис. 20). Современных художников скорее интересуют геометрия и возможность ловко закомпоновать полюбившийся мотив. Работа А. Мартыновой (рук. В.М. Сидоров), где на высокой платформе молодые солдаты ждут электричку, привлекает обилием ритмов, обыденных до скуки, но приятных глазу чередованием фигур и фона (рис. 21).



Рис. 19. А. Мантенья. Распятие, 1460 г.

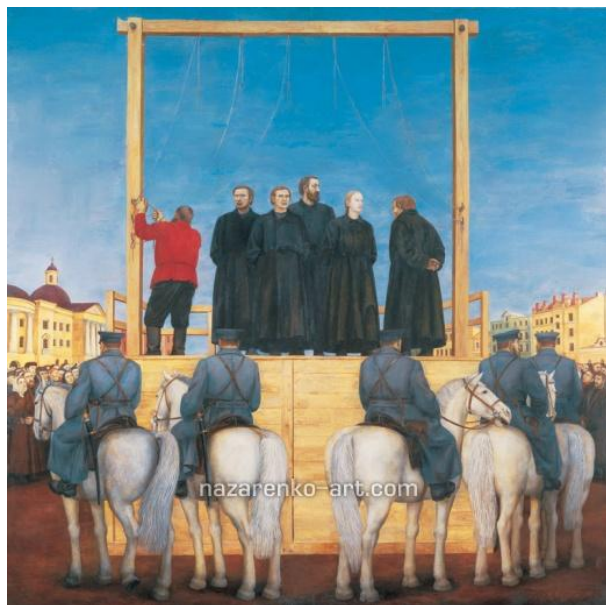


Рис. 20. Т.Г. Назаренко. Казнь народовольцев, 1972 г.



Рис. 21. А. Мартынова. Военнослужащие, 2015 г.

Еще одна подмеченная нами особенность – элементы фризовой композиции, помещенные на дальний план: в данном случае поднятые в верхнюю часть полотна. Характерные черты фриза: равномерность, ритмизация, однонаправленность движения, отсутствие сокращений – позволяют благородно

закрыть перспективный «выход», «закрепить» поверхность и вернуть рассеянное после разглядывания предыдущих планов внимание зрителя (рис. 22). При этом фриз и его элементы представляют широкий диапазон выбора: фигуры людей, архитектурные объекты, природные объекты и предметы быта (рис. 23, 24). С.Х. Юнтунен в «Первомайской демонстрации» размещает на заднем плане небольшую группу людей с флагами и портретами, при этом ритм цветных одежд поддерживают полоса деревьев и фон – промежутки крашеной стены (рис. 25).

Рис. 22. Д.Д. Жилинский.
Семья у моря, 1964 г.

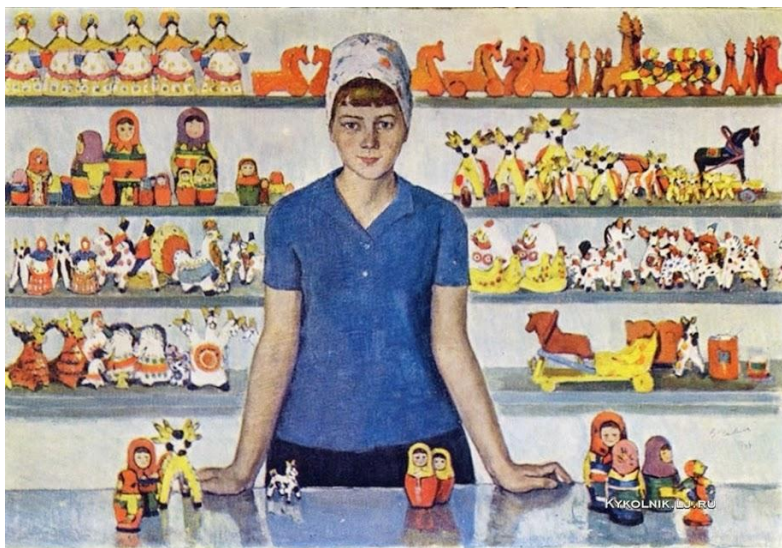


Рис. 23. В.М. Семенов. Русский сувенир, 1966



Рис. 24. Д. Гирландайо.
Рождение Марии, 1494 г.

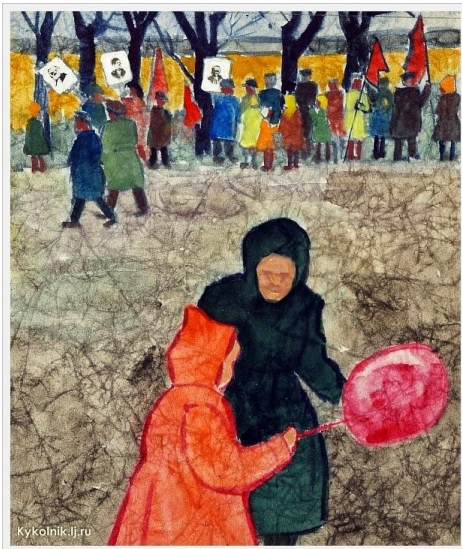


Рис. 25. С.Х. Юнтунен.
Первомайская демонстрация,
1950-е гг.



Рис. 26. В.Е. Попков. На лесах Большого театра, 1959 г.



Рис. 27. К. Юон. Строительство, эскиз стенописи, 1924 г.



Рис. 28. Т.Т. Салахов. Утренний эшелон, 1959 г.

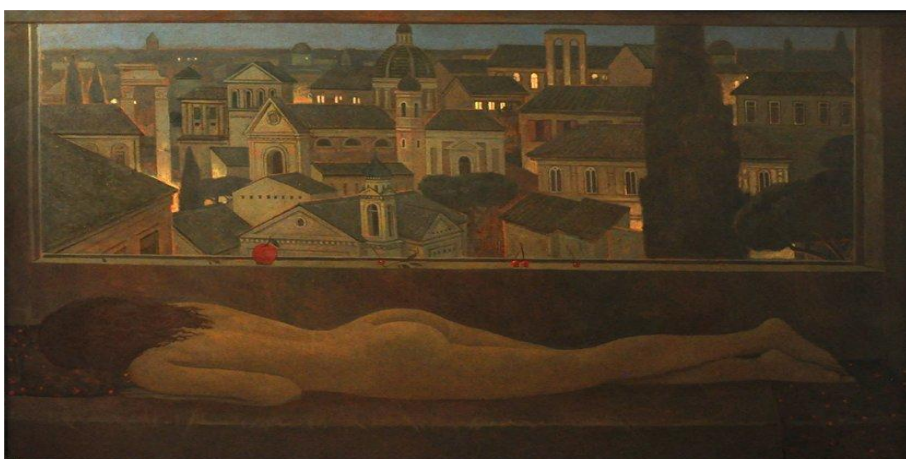


Рис. 29. О. Иващенко. Яблоко для Адама, 2011 г.

«Подвешивает» ли художник в воздух фигуры или строит, устремляя вверх, опоры, цель заполнения картинной плоскости достигается. «Этажное» построение изображения можно рассматривать и буквально, если художник занимается прорисовкой архитектурных ярусных элементов: лестницы и пролеты, лифты и стены, мосты и современные хитроумные конструкции (рис. 26, 27, 28).



Рис. 30. А.Е. Косничев. У Сыся, 2009 г.

Принципы одни, но использовать их можно в разных целях. Без сомнения, окружающая реальность сегодня позволяет находить множество вариантов, сюжетов и композиционных решений (рис. 29, 30).

Актуальность рассматриваемого вопроса задела напрямую автора статьи. Ежедневно имея дело с продуктами академической и творческой деятельности учеников, сталкиваясь на просмотрах с композиционными поисками студентов и наблюдая экспонируемые произведения молодых художников, а также регулярно совершая упомянутые ошибки в собственных работах, обозначим проблему. Проблема заключалась в условности подхода к решению вопроса верхнего регистра в станковых работах, этого не допустили бы мастера древности, художники Возрождения или, к примеру, монументалисты. А также мы отметили интересные в данном случае композиционные приемы, которые смогли зафиксировать в своих полотнах живописцы. Учиться на проверенных временем образцах, состязаться с мастерами в композиции и геометрии, пробовать и искать оригинальные, порой остроумные, решения – это альтернатива условному подходу к работе над композицией, а организация верхнего регистра изображения лишь малый аспект огромного пласта знаний, ранее неохваченного вниманием молодого художника.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Архитектура-С, 2012. 392 с.
2. Гавриляченко С.А. Композиция в учебном рисунке. М. : Сканрус, 2010. 192 с.
3. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М. : Азбука-классика, 2001. 320 с.
4. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XIV–XV вв. М. : Искусство, 1978. Т. 2. 264 с.
5. Масленникова З.Д. Работа красками в школе. М. : Учпедгиз, 1959. 160 с.
6. Лауреаты и дипломанты Всероссийских выставок «Молодые художники России» 2001/2007/2010 годов. М. : Галарт, 2012. 247, 4 с.
7. Машиковцев Н.Г. П.А. Федотов: Очерки по истории русского искусства. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1954. 160 с.

Katukhina Anna V. Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation).

E-mail: ums@mpgu.edu

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 122–139.

DOI:10.17223/22220836/23/13

OBSERVATIONS LAWS COMPOSITIONAL WORK OF THE ARTIST WITH THE UPPER REGISTER

Key words: *composition, compositional balance, uppercase, young artists.*

This article touches upon the problems of upper case arrangement and its role in a balanced work organization. It also deals with the interaction between the structural and graphical, and continuously compositional aspects of the picture. In this article the author observe show the problem is solved within masterpieces and young artists' works as well.

All the elements of an imaginative work compose a one whole system of a picture. The balance in a piece of art implies a harmonic arrangement of composition elements, when each item is found in a steady position. The shapes, position and direction of the masses in the well-balanced composition are mutually causal. And that very "weight" of the composition depends on the pictorial element location. It is important not only to arrange items within the composition, but also take into consideration the background empty space, which should be perceived as rhythmical intervals, and pay attention to the reason able figural mass arrangement and the interspaces.

The relevance of the question under consideration could not leave the author indifferent. This problem arose from the observation of the results of students' academic and creative activity, their

research in the field of composition, and the exposed paintings by young artists. Moreover, the author faced such problem making mistakes in personal works as well.

The analysed problem consists in the artificial approach to the solution for the question of upper case organization in easel works. However, this approach can't be found in the masterpieces performed by ancient artists, the Renaissance painters or muralists. Besides, in the article there are particularly attractive ways of composition arrangement, used by the painters in their canvases. Studying the models, which stood the test of time, competing with the masters in composition and geometry, trying and searching for original and sometimes ingenious solutions – these are the alternative variants of the conventional approach to the work on the composition; and the arrangement of the picture upper case is just a small aspect of a huge layer of knowledge, which is yet neglected by a young artist.

References

1. Arnheim, R. (2012) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Translated from English by V. Samokhin. Moscow: Arkhitektura-S.
2. Gavril'yachenko, S.A. (2010) *Kompozitsiya v uchebnom risunke* [The composition of academic drawing]. Moscow: Skanrus.
3. Raushenbakh, B.V. (2001) *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [The geometry of the painting and the visual perception]. Moscow: Azbuka-klassika.
4. Dvorzhak, M. (1978) *Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya. XIV–XV vv.* [History of Italian art in the Renaissance. The 14th – 15th centuries]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
5. Maslennikova, Z.D. (1959) *Rabota kraskami v shkole* [Using oils at school]. Moscow: Uchpedgiz.
6. The Russian Union of Artists. (2012) *Laureaty i diplomanty Vserossiyskikh vystavok "Molodye khudozhniki Rossii" 2001/2007/2010 godov* [Laureates and diploma-winners of the "Young painters of Russia" exhibitions held in 2001, 2007, 2010]. Moscow: Galart.
7. Mashkovtsev, N.G. (1954) *P.A. Fedotov: Ocherki po istorii russkogo iskusstva* [P.A. Fedotov: Essays on the history of Russian art]. Moscow: USSR Academy of Arts.

УДК 7.012.23

DOI:10.17223/22220836/23/14

Р.Ю. Овчинникова

СООТНОШЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО И КОММУНИКАЦИОННОГО В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В статье показано существование различных исследовательских позиций в трактовке графического дизайна, что объясняется сложной системой общекультурных функций, которые выполняют объекты дизайн-графики. Автор показывает необходимость теоретико-понятийного изучения графического дизайна в контексте его исторического самоопределения. Обосновывается идея о том, что визуальный дизайн как искусство графики начиная со второй половины XX в. замещается коммуникационным дизайном, целью которого является обеспечение эффективных коммуникаций, а не создание выразительных графических форм.

Ключевые слова: *графический дизайн, объекты дизайн-графики, визуальный дизайн, коммуникационный дизайн.*

Повседневная жизнь человека подвержена изменениям под влиянием технико-экономических, социальных, культурных, политических факторов. В каждую историческую эпоху формируются своеобразные способы организации повседневной жизни, среди которых особую привлекательность представляют визуализированные формы, так как основным каналом человеческого восприятия является зрение. В настоящее время благодаря научно-техническим инновациям, проектам в области художественного творчества и рекламы создаются новые инструментарии визуализации, формируются многочисленные арт-практики, среди которых значимое место принадлежит графическому дизайну.

Хотя графический дизайн является неотъемлемой составляющей современной повседневности, общекультурное значение этого феномена оказывается недооценённым. Более того, в лексике большинства людей отсутствует словосочетание «графический дизайн». Другими словами, нет соотнесённости между предметной областью объектов повседневности и отражением этих процессов в сознании людей. В этой связи необходимы теоретические исследования графического дизайна, которые могут быть положены в основу современных словарей и энциклопедий, имеющих развивающее общекультурное значение. Культурные ценности становятся очевидными благодаря языку. Как показывает анализ, терминологическое толкование графического дизайна надлежащим образом не представлено в словарях, ориентированных на широкий круг читателей. И это при том, что в последние два десятилетия на нас обрушился шквал иностранных терминов, не всегда соответствующих потребностям времени.

Есть и другая, более важная причина теоретико-понятийного исследования графического дизайна, имеющая значение для его научного определения. В этом смысле не теряет актуальности высказывание К.М. Кантора о необхо-

димости развития научных основ дизайнерской деятельности, без которых невозможно серьёзно заниматься дизайном [1. С. 29].

Становление графического дизайна как особой профессии произошло в 80-х гг. XX в. Поле профессиональных графических дизайнеров охватывает события частной жизни, рекламные и культурно-массовые проекты и др. Во всех этих областях представлены результативные эмпирические наработки. Однако существует неопределённость в вопросе профессии дизайнера: осуществляется ли подготовка к этой профессии в рамках освоения искусства или науки. В этих условиях особую актуальность в теоретических исследованиях приобретают вопросы, связанные с терминологическим исследованием графического дизайна.

Этимология термина «графический» имеет несколько версий:

- греч. *graphein*, *graphikos* – знак решений;
- нем. *graphik* – начертанный, знак решений.

Слово «дизайн» происходит:

- от лат. *dessiner* – знак;
- фр. *disegno* – рисунок, эскиз, планирование;
- англ. *design* – рисунок, эскиз, план, проект, чертёж, конструкция.

Как видим, в разных языках наблюдаются существенные совпадения в значениях слов «графический» и «дизайн». Дословный перевод термина «графический дизайн» позволяет характеризовать его в двух аспектах. Во-первых, как знаки, эскизы, чертежи, рисунки. Во-вторых, как процессы по их «планированию», «проектированию». Зададимся вопросом, что даёт для целей нашего исследования обращение к этимологии слов? Полагаем, именно в ней содержится важная исходная информация в толковании графического дизайна. Так, если в повседневной речи зачастую дизайн (и графический в том числе) понимается как продукт, полученный благодаря проектной деятельности. Профессиональные дизайнеры понимают под дизайном, прежде всего, дизайнерские действия (планирование, организационные мероприятия, проектирование), а продукты деятельности являются лишь заключительным этапом этих процессов. Этимологический анализ позволяет выявить происхождение термина, но не замещает собой определения, которое призвано раскрыть сущностные характеристики этого феномена.

Термин «графический дизайн» известен с 1922 г. Его ввёл американский дизайнер У.Э. Двиггинс. Интересы У.Э. Двиггинса как иллюстратора книг были связаны с оформительской подготовкой текста к печати. Поэтому не случайно он использовал в качестве синонима термина «графический дизайн» термин «суперпечать». У.Э. Двиггинс по праву является не только автором термина, но и родоначальником графического дизайна, выдающимся разработчиком шрифтов, плакатов, рекламных макетов [2]. Изначально терминология графического дизайна складывалась под влиянием традиционного толкования графики как вида искусства, использующего в качестве основных изобразительных средств линии, пятна, точки. Использование термина «графика» в графическом дизайне сохранило его важность в новой профессии.

Сказанного уже достаточно, чтобы понять: появление в начале XX в. терминов «графический дизайн» и «графический дизайнер» явилось косвенным подтверждением рождения нового феномена, нуждающегося не только

в особых практиках проектирования, но и в научном изучении. Как мы могли видеть, простейший и достаточно очевидный этимологический анализ графического дизайна не позволяет выявить многоаспектность и многогранность этого феномена.

Теоретические исследования графического дизайна, сопровождающие процессы его становления и развития, должны учитывать исторические корни этой разновидности дизайна. Объективные процессы, происходящие в общественной жизни в XX в., оказывали влияние и на то, что трактовка понятия «графический дизайн» претерпевала изменения. Так, если в первой половине XX в. бытовало пренебрежительное отношение к коммерческому (прикладному) дизайну, то во второй половине XX в. рекламный дизайн, являющийся разновидностью прикладного, занял значимое место в дизайн-проектах. Немаловажную роль сыграло переосмысление роли массовой культуры в обществе [3]. Не удивительно, что в наше время графический дизайн представляет собой многоаспектное и многогранное явление, охватывающее широкую область дизайн-проектирования, научные исследования и подготовку профессиональных кадров.

Мы будем рассматривать графический дизайн как специализированную область научных исследований. Но и с этой точки зрения он является многокомпонентным и разнородным. Важным направлением, имеющим значение для понимания графического дизайна, как было замечено, является его понятийное исследование, так как выработка наукой специального языка является необходимым условием научного исследования. Понятие «графический дизайн» отражает определённую гуманитарную реальность, но вариативное содержание и нечёткость объёма вызывают затруднения в его трактовке. Для этого нужна типология признаков, раскрывающая его реальное содержание. В современной литературе представлены различные исследовательские позиции в понимании этого феномена, что объясняется сложной системой общекультурных функций, которые выполняют объекты дизайн-графики. На этой базе формируются различные подходы к определению графического дизайна, которые не противоречат друг другу, так как предполагают раскрытие различных сторон данного явления.

Обратимся к характеристике наиболее популярных позиций. Представления и модели динамики графического дизайна находят выражение в дескриптивных определениях, которые можно классифицировать по следующим основаниям:

1) по видам проектной деятельности. Начало такого рода исследованиям положено на первом конгрессе графических дизайнеров, проходившем в Цюрихе (1980 г.). В наши дни теории дизайна выделяют следующие области в графическом дизайне: типографика, создание иллюстраций, каллиграфических надписей, оформление обложек книг, упаковки, торговой и иной рекламы, формирование выставок и витрин, фильмов и телепередач. В рамках этого направления, прямо или косвенно подтверждающего его системный характер, большое значение имеют работы, в которых отмечается динамичность графического дизайна, обусловленная влиянием меняющейся социальной реальности;

2) по типологии объектов проектирования. На основе этого критерия выделяют такие продукты дизайн-графики, как товарный знак, упаковка, фирменный стиль, плакат, журнал, книга, выставочная экспозиция, язык Олимпийских игр, графика машин, приборов, наглядные научные и учебные модели и т.п. Это позволяет эффективно исследовать конкретные методы, особенности символики и стилистики, методики проектирования в контексте их общекультурных функций.

Подведём некоторые итоги. Нетрудно видеть, что приведённые характеристики графического дизайна выводятся непосредственно из практики. Поэтому их достоверность не вызывает возражений. В них перечисляются дизайн-объекты, которые подпадают под определяемый термин (графический дизайн). Оба варианта определений не имеют существенных отличий и скорее дополняют друг друга. Их общей чертой является то, что представленные в них признаки характеризуют графический дизайн, но не выявляют его сущность.

Среди подходов, которые характеризуют графический дизайн принципиально иным способом, выделяется сущностный подход. Дать определение этому феномену – значит решить вопрос о его сути. В наших целях представляют интерес те определения, в которых раскрывается смысл этого понятия, указывается на то, как используется графический дизайн, какие функции выполняет. В этой связи обратимся к трактовке дизайн-графики как визуального дизайна. В настоящее время не осталось исследователей, которые при характеристике графического дизайна не применяют термин «визуальный». Широко представленным является определение «графический дизайн – это визуальный дизайн» [4. С. 346]. В этом определении заложена идея, что социальная потребность в визуализации культуры реализуется во многом благодаря графическому дизайну. К каким аргументам можно прибегнуть?

Полагаем, что для этого необходимо обратиться к истокам становления визуального (графического) дизайна, который берёт своё начало, как уже было отмечено, в 20-х гг. XX в. Особенно ярко его основные компоненты были представлены в плакатной графике. Хотя родиной плаката являлась Франция, этот жанр, впоследствии ставший традиционным для графического дизайна, получил широкое распространение в Европе, США и России. В целях выявления особенностей визуальной выразительности плакатов начального периода достаточно обратиться к характеристике плакатных форм, представленных в творчестве французских и российских художников. (За пределами исследования остаются торгово-промышленные плакаты, ориентированные на реализацию практических целей и выполняемые людьми, не имеющими навыков художественно-эстетической деятельности.) Именно в творчестве художников можно обнаружить концептуальное основание для осмысления истоков и сущности визуального дизайна в первой половине XX в. Показателем того, что плакатная графика сфокусировала на себе особенности визуальной выразительности, является общественное признание вклада художников в развитие этого жанра.

Обратимся к примерам. Ряд художников начала XX в., представляющих круг символистов «Салон ста» в Париже, П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек, А. Муха входят в число выдающихся художников и графиков, благодаря творчест-

ву которых были созданы плакатные формы нового типа. Отталкиваясь от создателя изобразительного плаката М. Шере, эти мастера рекламных, театральных плакатов, афиш создавали красочные изображения, созвучные настроениям широких масс населения. В развитии многоцветных плакатных форм делали акценты на использование иллюстраций, цветочных мотивов, орнаментов с мифическими существами и мифологической символикой. При этом характерной чертой плакатных форм являлась согласованность текстовой графики и изображения.

Яркий след в истории отечественного политического и рекламного плаката оставили художники А. Родченко, Ф. Родченко, М. Длугач. Многие образцы их плакатного творчества причисляют сегодня к антикварной графике. Российские художники явились создателями плаката новой «конструкции» [5]. Оригинальный облик отечественного плаката сочетал в себе размашистый, свободный стиль и геометрические формы, зрелищность и отсутствие излишеств в изображении, сочетание монтажа документальной фотографии и текста.

Приведённых примеров достаточно, чтобы заключить: основным компонентом, представленным в плакатах 20–30-х гг. XX в., являлась их визуально-графическая выразительность, оказывающая влияние на восприятие смысла и привлечение внимания. Плакаты, посвящённые театральной, спортивной, коммерческой, выставочной, издательской рекламе того времени, свидетельствуют о взглядах французских мастеров на роль визуального образа в рекламе. Их позиция акцентировала в рекламе, прежде всего, её информативный характер – передать зрителю, что определённый продукт (явление) существует. Рекламный образ благодаря особенностям его визуальности должен воздействовать на потребителя. При этом, как можно было видеть, французские мастера создавали работы с мощным акцентом на визуальную изысканность, которая достигалась использованием в стилистике плаката приёмов живописи и графики. Большую роль в этих процессах сыграли художественные идеи импрессионизма, постимпрессионизма (П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек), арт-нуво (А. Муха). Целостное воссоздание образа в плакатах исполнялось благодаря сочетанию изображения и текста. Связь плакатов с методами искусства и графики позволяла добиваться эффекта «картинка стоит тысячи слов». Чтобы удовлетворить это условие, изображение должно быть достаточно сильным, чтобы выделиться из контекста. В этом смысле «прорыв» в творческой работе над французским плакатом достигался благодаря использованию цвета и деталей в изображениях, которые сопровождались короткими текстами.

Российские дизайнеры, отталкиваясь от идей кубизма, конструктивизма, находили композиционные решения с помощью фотомонтажных плакатов с текстовыми «врезками». Пожалуй, если для французского плаката подходит определение: «графический дизайн – это картинка, сопровождающаяся текстом», то в отечественном плакате доминировал текст, а не «картинка». При этом выразительность, точнее, броскость плакатных форм достигалась типографскими средствами: шрифтами, стрелками, восклицательными и вопросительными знаками. Всё это позволяло в понятных, геометрически упрощённых формах эффективно доносить информацию в рекламных целях.

Однако информация в плакатах выполняет и более сложные функции. Она должна воздействовать на потребителя, убедить его в том, что компания производит качественные продукты, эффективна и заботится о потребителе. Это было характерно и для французского плаката. Не случайно П. Боннар выиграл конкурс от фирмы «Франс-Шампань» за афишу, рекламирующую ее напиток. Информационная функция отечественного плаката в этом значении достигла больших успехов в агитационных советских плакатах, так как выражала задачу советской пропаганды в формировании общественного мнения. Принимая во внимание историю становления графического дизайна, можно констатировать, что визуальность является сущностной характеристикой графического дизайна с момента его становления.

Новый тип графического дизайна, формируемый в наши дни, возникает не как отрицание его предыдущего образа, но как его развитие. Идеи выдающихся мастеров первой половины XX в. являются примером для новых поколений дизайнеров. Они, полагаем, не утратят своего значения и в последующие десятилетия. При этом в истории дизайна меняются представления о визуализации, стилях и формах проектирования визуальных структур. Визуальная изобретательность, выразительность – обязательные компоненты дизайн-решения, не утрачивающие своего значения в современной дизайн-графике. Эти особенности графического дизайна стали той визуальной формой, в которой его объекты широко используются не только в плакате, но в рекламе, кино, телевидении, издательской деятельности и т.п. Так, в отечественной справочной литературе в 1980-е гг. появляется определение, свидетельствующее о новой ступени в развитии дизайн-графики. Графический дизайн – визуальный дизайн, художественно-проектная деятельность по созданию оригиналов, предназначенных для массового воспроизведения любыми средствами визуальной коммуникации (полиграфия, кино, телевидение) [6. С. 156]. Остановимся на предпосылках, приведших к возникновению новой характеристики графического дизайна – коммуникативности (коммуникативности).

На всём протяжении своего существования графический дизайн переживает радикальные трансформации, так как происходит формирование принципиально новых объектов, что влечёт за собой изменение предмета, методов, средств проектирования. Эстафета в развитии визуальных форм и их роли в графическом дизайне была воспринята в середине XX в., когда начинает осознаться роль рекламы в формировании культуры, ориентированной на массовое потребление. По мере созидания избыточной экономики (в разных регионах это происходило и происходит в разное время) появляется задача привлечения массового потребителя в целях недопущения кризиса перепроизводства. Социальная потребность в развитой системе маркетинговых коммуникаций обусловила необходимость создания информационных продуктов для осведомления, просвещения, развлечения, внедрения в массовое сознание. В новых условиях оказалось необходимым задействовать особые ресурсы графического дизайна. Ключевым словом в характеристике графического дизайна во второй половине XX в. становится слово «коммуникация». Коммуникация (от лат. – общее, разделяемое со всеми) – это распространение информации в широком пространственно-временном диапазоне в расчёте на

массовую аудиторию [7]. Графический дизайн становится необходимой составляющей современной коммуникационной среды.

Итак, потребность в коммуникационном дизайне – это не предпосылка, а органичная часть эволюции дизайн-графики, связанная с выбором путей творческого обновления её программы. Новые задачи дизайна могут быть решены в современных условиях, не ограничиваясь рамками науки «графический дизайн», а с опорой на фундаментальные научные знания. Современный графический дизайн развивается в системе человек – социум. С одной стороны, дизайнеры-графики стоят перед необходимостью учёта изменений мировосприятия человека (потребителя), включённости его в систему массовых коммуникаций. С другой стороны, происходит осознание новой цели дизайн-графики, соответствующей духу времени: дизайн-проектирование должно быть ориентировано на создание не графических форм, а эффективных коммуникаций.

Проект коммуникационного дизайна в современных условиях можно строить, опираясь на идеи базовых дисциплин, таких как теория коммуникаций, семиотика, лингвистика, социология, маркетинг, психология. Вопрос о том, какова роль этих дисциплин для теории графического дизайна, должен обсуждаться отдельно. Но даже самый поверхностный взгляд свидетельствует о том, что особое место в этом ряду занимает теория коммуникаций. Классической теорией коммуникации, описывающей процесс передачи информации, по праву является модель К. Шеннона и У. Уивера. Сами авторы и их сторонники утверждали, что эта модель описывает все виды коммуникаций. Но оказалось, что она малопродуктивна для социальных и культурных коммуникаций. Иными словами, попытки использования кибернетики, математических методов не позволяют успешно исследовать проблемы художественного творчества.

Наряду с этой моделью существует модель массовых коммуникаций Г. Лассвелла. Структура массовых коммуникаций представлена в ней следующим образом: коммуникатор – сообщение – канал – получатель – последствия. Для нас не столько важна концепция Г. Лассвелла в её целостности, сколько его методология исследования коммуникационных процессов. В её основу должны быть положены вопросы, которые позволяют составить развёрнутый план исследовательского проекта. Из круга вопросов, предложенных Г. Лассвеллом, обратимся к тем из них, которые позволят раскрыть роль графического дизайна в коммуникациях. Применительно к графическому дизайну вопросы можно экстраполировать в таком виде: кто является коммуникатором? Какова роль дизайнера в осуществлении коммуникационного проекта? С какой целью осуществляется дизайн-проект? Какими ресурсами обладает графический дизайнер (профессиональными, техническими, экономическими)? Какое влияние на потребителей оказывают дизайн-продукты? Как обеспечивается обратная связь с потребителями? Как видим, характер вопросов свидетельствует о том, что происходит изменение проблемного поля графического дизайна. Его эпицентром становится не художественно-эстетический, а проектный подход благодаря тому, что на первый план выходит коммуникационная функция. Другими словами, если в визуальном дизайне акцент был сделан на эстетику, то в современном графическом дизайне

не – на коммуникации. По сути, дизайнер осуществляет создание и передачу понятной, полезной, интересной информации в целях формирования определённой реакции у потребителей.

Графический дизайн, получивший развитие в Швейцарии в 1950-е гг., был направлен на решение именно этих задач. Поэтому концепция и методология швейцарского стиля вскоре распространилась по всему миру. За этим стилем закрепилось название «интернациональный». Благодаря швейцарской школе были сформулированы функционалистские принципы коммуникационного дизайна, которые могут быть положены в основу дизайн-решений. Основополагающую роль здесь играет здравый смысл. Требования здравого смысла таковы: предельная ясность и запоминаемость сообщения. Иными словами, продукты дизайна (заголовки газет, сообщений, а также упаковки, обёртки и пр.) оцениваются не по засечкам или их отсутствию в шрифтах, а по адекватному пониманию содержания. И в этом смысле задаётся парадоксальная ситуация: к графическому дизайну, по сути являющемуся визуальным, задаётся требование быть «невидимым» в старом значении слова. Визуальный дизайн как искусство уступил место коммуникационному дизайну. Задаётся новая программа – отойти в оценке дизайн-продукта, прежде всего оценивать качество обеспечения эффективной коммуникации. Так, Й.М. Брокман, основоположник функционального графического дизайна, полагал, что особенностями его графических форм являются ясность, простота, объективность. Эффективным инструментом графического дизайна он считал модульное конструирование, явившееся альтернативой использованию орнаментов и других средств декоративного оформления [8. С. 16–17]. Как было отмечено, более предпочтительными для современного дизайна являются те дизайн-решения, которые обеспечивают согласованность между экономией, простотой, красотой и функциональностью. При этом если абсолютизировать роль принципов экономии и простоты, то это может негативно сказаться на дизайн-продукте. Примеры этого имеются: уменьшенные тексты на рекламных объявлениях за счёт ликвидации прописных и заглавных букв, как предлагал Г. Байер, приводят к их неэффективности из-за потери информации.

Итак, во второй половине XX в. происходит окончательное разделение графического дизайна и искусства: «графическое искусство уникально, а графический дизайн ориентирован на массовое потребление» благодаря доступности для широкой аудитории методов и приёмов использования знаковых систем в решении коммуникационных задач. При этом создаваемые графическим дизайном изображения представляют собой объекты, являющиеся частью потребительского рынка, производства, культуры. Однако речь не идёт об отрицании визуально-эстетической составляющей дизайн-проекта. Утверждается, что она является всего лишь инструментом, способом организации коммуникационного события. Отсюда современный графический дизайн – это средство, процесс и результат проектирования визуальных объектов, их комплексов и систем в целях осуществления массовых коммуникаций. Важно видеть, что в новых условиях не теряет значения социальная ответственность дизайнера перед потребителями.

В настоящее время для передачи информации широко используется метафора «транспортировка». Структуру транспортировки (передачи) визуаль-

ной информации можно представить так: отправители – переносчик – получатель. Подчас дизайнеры считают, что транспортировка является нейтральным процессом, не зависящим от дизайнера. Однако всё более отчётливо заявляет о себе другая, противоположная позиция. Её с определённой выразительностью Т. Кальман, утверждавший, что графический дизайн используется не в качестве нейтрального носителя информации. Дизайнеры зачастую искажают суть товара, выступая на стороне маркетинга, а именно – «создают покупателя». Он полагал, что социальная ответственность дизайнера, в частности перед молодёжью, должна проявляться в том, чтобы оформление упаковок сигарет не оказывало притягательного воздействия. Этому может, наоборот, способствовать «безликая и скучная» упаковка [9].

Итак, теоретико-понятийное исследование графического дизайна в общекультурных и научных целях позволяет сделать следующие выводы:

1) смысл понятия «графический дизайн» определяет особенности дизайн-проектирования в контексте меняющихся социально-культурных обстоятельств повседневной жизни;

2) в графическом дизайне в первой половине XX в. визуальная составляющая являлась целью дизайн-проектирования, поэтому его объекты оценивались с учётом их эстетических качеств;

3) современный графический дизайн называют коммуникационным в том случае, если он ориентирован на осуществление массовой коммуникации. При этом визуальные решения в дизайн-проекте выступают не в роли цели, в роли эффективного средства коммуникации.

Литература

1. Кантор К.М. Основные направления исследований по общим вопросам технической эстетики // Теоретические и методологические исследования в дизайне. М., 2004. 371 с.
2. Уильям Эддисон Двиггинс – отец графического дизайна [Электронный ресурс]. URL: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post157357339/> (дата обращения: 28.03.2016).
3. Овчинникова Р.Ю. Социокультурные основания и специфика кича в графическом дизайне. М. : Магистр : ИНФРА-М, 2015. 136 с.
4. Генисаретский О.И. Визуалистика : об исследовании и проектировании систем визуальной коммуникации / О.И. Генисаретский, Е.В. Черневич // Теоретические и методологические исследования в дизайне. М., 2004. 371 с.
5. Игошина Т.С. Графический дизайн отечественного социального плаката: история и современные тенденции : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 187 с.
6. Книговедение : энциклопедический словарь / редкол. : Н.М. Сикорский (гл. ред.) [и др.]. М. : Сов. энцикл., 1982. 664 с.
7. Быченков В.М. Коммуникация массовая [Электронный ресурс]. URL: <http://iph.ras.ru/elib/2380.html> (дата обращения: 28.03.2016).
8. Вацук О.А. Швейцарская школа графического дизайна как явление проектной культуры XX в. : автореф. дис. ... канд. искусств. наук. СПб., 2009. 23 с.
9. Тибор Кальман – революционер и новатор современного дизайна [Электронный ресурс]. URL: http://rosdesign.com/design_materials5/folksofdesign_kalman.htm (дата обращения: 28.03.2016).

Ovchinnikova Raisa Yu. Omsk State Technical University (Omsk, Russian Federation).

E-mail: o-r-u@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 140–149.

DOI:10.17223/22220836/23/14

RATIO OF THE VISUAL AND COMMUNICATION ELEMENTS IN GRAPHIC DESIGN

Key words: graphic design, graphic design objects, visual design, communication design.

The paper shows the existence of various research strategies for graphic design treatment, determined by the emergence of new culture-related functions that graphic design objects fulfil. Academic descriptive definitions of graphic design identifying its subject areas are considered in the paper and the objects typologies are brought forward. Grounds are given for the necessity of graphic design theoretical and conceptual study, as well as for the necessity of identifying its essential characteristics in the context of historical self-determination. In this regard, the paper examines the stages of graphic design development, starting with the 1920s. Graphic design emerged as visual, painting and drawing techniques having been extensively included in its toolset. Visual ingenuity, expressiveness of the graphical forms presented in the creative work of graphic artists became the "goal" of their design projects. It is noted that at all times when the visual expression is put forward as the goal of the design project, its objects are evaluated with due regard for aesthetic qualities.

The paper studies how the ideas of the graphic design role in public life changed historically. A comparative analysis of the visual constituent role in design projects of the XX–XXI centuries is carried out. The idea of visual design as a graphics art being replaced by communication design from the 2nd half of the XX century onward is substantiated. Functionality, simplicity, clarity serve as the fundamental characteristics of communication design. For this reason, the creation of expressive graphic forms is not an end in itself but is just a means of organizing effective mass communication. Concurrently, graphic design has not lost its dual nature. On the one hand, it is deeply related to art. On the other hand, the design principles used in graphic design distinguish it from art. Changes connected with the ones in the graphic design problem field today result in new criteria being established for assessing the quality of design developments and professional competence of the designer.

It is also noted that professional graphic designers have two opposing viewpoints concerning the designer's role in the communication process. According to one of them, the designer carries out "transportation", "transfer" of understandable, useful, interesting information, showing neutral attitude towards its content. The other standpoint "announces itself" today to an increasing degree: when choosing expressive means, the designer's social responsibility towards the consumers should be of priority rather than commercial interest of marketing.

References

1. Kantor, K.M. (2004) Osnovnye napravleniya issledovaniy po obshchim voprosam tekhnicheskoy estetiki [Key areas of research on general issues of technical aesthetics]. In: Genisaretsky, O.I. & Bizunova, E.M. (eds) *Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizayne* [Theoretical and methodological studies in design]. Moscow: School of Cultural Policy.
2. Natariel. (2011) *Uilyam Eddisson Dviggins – otets graficheskogo dizayna* [William Eddisson Dwiggins – the father of graphic design]. [Online] Available from: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post157357339/>. (Accessed: 28th March 2016).
3. Ovchinnikova, R.Yu. (2015) *Sotsiokul'turnye osnovaniya i spetsifika kicha v graficheskom dizayne* [Social and cultural grounds and specificity of kitsch in graphic design]. Moscow: Magistr: INFRA-M.
4. Genisaretskiy, O.I. & Chemevich, E.V. (2004) Vizualistika: ob issledovanii i proektirovanii sistem vizual'noy kommunikatsii [Vizualistics: on the study and design of systems of visual communication]. In: Genisaretsky, O.I. & Bizunova, E.M. (eds) *Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizayne* [Theoretical and methodological studies in design]. Moscow: School of Cultural Policy.
5. Igoshina, T.S. (2009) *Graficheskii dizayn otechestvennogo sotsial'nogo plakata: istoriya i sovremennyye tendentsii* [Graphic design of Russian social posters: History and current trends]. Art History Cand. Diss. Moscow.
6. Sikorskiy, N.M. et al. (eds) *Knigovedenie* [Bibliology]. Moscow: Sov. entsiklopediya.
7. Bychenkov, V.M. (n.d.) *Kommunikatsiya massovaya* [Mass Communication]. [Online] Available from: <http://iph.ras.ru/elib/2380.html>. (Accessed: 28th March 2016).
8. Vashchuk, O.A. (2009) *Shveytsarskaya shkola graficheskogo dizayna kak yavlenie proektnoy kul'tury XX v.* [Swiss graphic design school as a phenomenon of the design culture of the 20th century]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
9. Rosdesign.com. (n.d.) *Tibor Kal'man – revolyutsioner i novator sovremennogo dizayna* [Tibor Kalman – a revolutioner and innovator of modern design]. [Online] Available from: http://rosdesign.com/design_materials5/folksofdesign_kalman.htm. (Accessed: 28th March 2016).

ДК 781.971

DOI:10.17223/22220836/23/15

А.М. Понькина

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДЭВИДА ЛЕЙБМАНА И ИХ РОЛЬ В ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА САКСОФОНЕ

В статье впервые на основе анализа пособия «Developing a personal saxophone sound» известного джазового музыканта Дэвида Лейбмана рассматриваются методологические принципы, повлиявшие на эволюцию исполнительского мышления саксофонистов второй половины XX столетия. Главным в данной концепции стало положение об особенностях взаимосвязи акустических и физиологических процессов, происходящих во время игры на инструменте. Автор методики акцентирует внимание на способах достижения хорошего тембра саксофона, который полностью зависит от специфики работы артикуляторного аппарата исполнителя.

Ключевые слова: Дэвид Лейбман, «Развитие индивидуального звука саксофона», методология исполнительства на саксофоне, методологические принципы Дэвида Лейбмана.

Вторая половина XX в отмечена небывалым подъемом как в области саксофонового исполнительства (выдвигается целая плеяда саксофонистов-виртуозов), так и педагогики (появляется огромное количество работ, посвященных обучению игре на саксофоне и композиторскому творчеству. Отмеченные активные трансформации в исполнительстве на саксофоне приводят к возрастанию не только количества концертных произведений, но и их художественной ценности. Повысившееся мастерство саксофонистов стимулировало появление большого числа современного художественного, технического, инструктивного материала. Изменения, происходящие в саксофоновом искусстве, стали требовать все большего научного осмысления и упорядоченности. Немаловажное значение в этот период начинает придаваться осознанию процессов, происходящих непосредственно в момент исполнения.

Результатом этого становятся книги, диссертации и учебные пособия, посвященные методологии исполнительской деятельности и систематизации методологических принципов. В это же время в музыкальном искусстве разных стран можно отметить небывалый подъем исполнительства на саксофоне и бурное развитие национальных школ. В связи с этим в искусстве и педагогике большое внимание начинает уделяться пониманию самого термина «исполнительская школа»¹ [1]. В рамках национальных школ выросло много талантливых саксофонистов, которым присущи характерная собственная манера игры, «специфичная исполнительская семантика» (Н. Костенко) [2], «индивидуальная темброво-звуковая модель» (И. Вискова) [3] и т.д. Одним из таких музыкантов можно считать Д. Лейбмана, методология которого совершила переворот в исполнительстве на саксофоне второй половины XX в.

¹ По мнению автора исследования, основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом этого процесса явилась методическая и художественная литература, отразившая педагогические принципы и тенденции искусства игры на саксофоне.

Появление пособия «Развитие индивидуального звука саксофона» (D. Liebman «*Developing a personal saxophone sound*») [4] стало результатом обобщения принципов американских саксофонистов Дж. Алларда и Л. Тила, которые были дополнены и существенно развиты. Основной предпосылкой, лежащей в рассматриваемой нами методике, является то, что естественные законы человеческого организма должны работать в тандеме с фундаментальными законами физики и акустики.

Главным в методологии Д. Лейбмана является положение о генерации потока воздуха в теле, который направляется через легкие, гортань, полость рта, трость и мундштук. Звук саксофона зависит от положения резонаторов, так же как и тембр человеческого голоса зависит от особенностей артикуляторного (артикуляционного) аппарата. Именно его полное участие в звукоизвлечении на саксофоне и все гортанные манипуляции в совокупности с незначительными изменениями трости могут быть рассмотрены как результативные способы для контроля объема и тембра звука. В отличие от предыдущих концепций, данная методика основывается на том, что звук начинает формироваться уже в легких исполнителя благодаря правильному опертному выдоху (выдоху на опоре) в сочетании с верными манипуляциями гортани и ротовой полости при участии резонаторов¹. Только конечный этап формирования звука зависит от трости и мундштука, которому, по мнению автора, не стоит уделять большого внимания, так как именно начало формирования звука в легких, ротовой полости и гортле имеет первостепенное значение для получения хорошего звука.

Механизм звукоизвлечения. Еще одним довольно важным моментом в данной методологической концепции нужно считать философский подход к осмыслению функционирования двуединой цепи «инструмент – исполнитель». Саксофон следует рассматривать как продолжение тела, потому что он как в зеркале отражает качество процессов, происходящих в теле исполнителя, необходимых для звукоизвлечения. Именно эта мысль является главным смыслом данной авторской концепции: исполнение на саксофоне должно быть в гармонии с естественными процессами тела исполнителя. Во время звукоизвлечения поток воздуха проходит длительный путь от источника зарождения до акустического возникновения звука через большое количество важных физиологических и анатомических препятствий (точек), которые преобразуют его энергию и влияют на качество тембра:

- *дыхание* – первичный источник звука, именно оно отвечает за передвижение воздушного потока через легкие и верхнюю часть грудной клетки;
- *гортань* – преобразует поток воздуха посредством голосовых связок, которые вибрируют и манипулируют воздушным потоком и формируют воздушную струю, от которой зависит качество звука;
- *ротовая полость* – вторичный преобразователь воздушной струи, на формирование которой влияет положение языка;
- *амбушюр* – наиболее важный преобразователь воздуха, который зависит от двух факторов: механического (трость и мундштук) и анатомического

¹ Имеются в виду резонирующие полости артикуляторного аппарата – голосовые связки, гортань, мягкое небо, гланды и т.д.

(зубы, челюсти, губы) – их правильное взаимодействие влияет на способность воздушного столба вызывать вибрацию трости;

- *мундштук и трость* – конечный преобразователь воздушной струи, передающий энергию инструменту и воспроизводящий звук.

Для того чтобы понять важный механизм звукоизвлечения, предлагаемый для рассмотрения в данной статье, следует знать, что одни из анатомических точек вызывают вибрации, другие – их корректируют. Первый вибрирующий механизм – это трость на мундштуке, располагаясь на нижней губе как на подушке, она направляет и корректирует движение воздушной струи. Второй механизм – постоянно вибрирующие голосовые связки, расположенные в гортани. Воздушный поток претерпевает изменения не только от голосовых связок, но и от позиции языка и гортани, что влияет на качество тембра инструмента. Циркуляция воздуха в самом мундштуке воздействует на звук в последнюю очередь. Следует отметить, что ключевым моментом концепции Д. Лейбмана становится вокальное управление звуком. Поскольку речь – естественная функция нашего организма, а её продолжением является вокализация, эта деятельность неразрывно связана с физическими процессами, неосознанно происходящими в теле.

Дыхание. Автор методического пособия довольно интересно трактует функцию исполнительского дыхания. В этой концепции формирования звука много внимания уделяется направлению воздушного потока от его первоначального импульса, берущего начало в брюшной полости. Следует отметить что если уяснен правильный тип дыхания, то он становится естественным и требуется лишь небольшое усилие для улучшения тембра звука. Главная особенность исполнительского дыхания заключается в том, что оно приводит в движение голосовые связки и трость. Наиболее приемлемым для данной концепции является диафрагмальный тип дыхания.

Гортань. Довольно важным в механизме звукоизвлечения, как мы уяснили из методологических воззрений автора, является действие гортани. Прежде чем обсуждать механизм действия гортани, следует обратить внимание на положение тела, которое могло бы привести ненужное напряжение в её работу. Если исполнитель умеет играть на опоре, единственное напряжение присутствует в области нижних ребер и диафрагмы. Горло должно быть свободно. Голову нужно держать ровно, для того чтобы не создавать проблем во время движения гортани, так как правильное положение горла влияет на качество тембра звука при игре на саксофоне. Если во время разговора опустить или поднять голову в крайнее положение, то произойдет изменение тембра голоса, так как голосовые связки и гортань необычайно чувствительны к любому виду давления на них. Аналогичные процессы происходят и во время звукоизвлечения. Гортань реагирует на положение головы и зажимается при её неправильной позиции, что сразу же деформирует воздушную струю и, соответственно, влияет на тембр.

Гортань, в которой постоянно конвертируется поток воздуха, может находиться в открытом и закрытом положении. Закрытое положение приводит к сужению горла и в связи с этим сильно деформирует (сжимает) воздушную струю, что отрицательно сказывается на тембре звука. Открытое положение гортани, наоборот, расширяет позицию горла и положительно влияет на ка-

чество тембра инструмента. Гортань, надгортанник, кадык, голосовые связки, гланды, мягкое небо и другие органы артикуляторного аппарата взаимодействуют между собой и вибрируют. Именно эти всевозможные вибрации, образующиеся при прохождении воздуха через них, влияют на тембр инструмента. Наиболее важным в этом процессе является умение исполнителя открывать гортань, т.е. придавать ей положение как при вокальном пении или сходное с зевком. Связки, естественно, реагируют на процессы, происходящие в гортани, и тоже начинают участвовать в звукоизвлечении.

Позиция языка. После того как поток воздуха проходит через область гортани, он попадает в ротовую полость. Положение языка также влияет на управление скоростью потока воздуха перед поступлением в мундштук. По мнению Д. Лейбмана, первой задачей исполнителя на саксофоне становится контроль задней части языка, которая должна принимать низкое положение (быть опущенной). Именно положение задней части языка влияет на сопротивление воздуха, выходящего из гортани, и, в свою очередь, воздействует на конечную скорость потока воздуха. В связи с этим главным становится создание оптимальных условий для максимальной скорости и минимальной дисперсии воздуха.

Когда воздух доходит до мундштука, он должен (насколько это возможно), оставаться таким же упругим и плотным, как при попадании в ротовую полость. Оптимальным является положение языка, когда его задняя часть опущена как можно ниже и не мешает прохождению воздушной струи. Если задняя часть языка слишком приподнята, это приводит к рассеиванию струи воздуха и потере энергии. Еще одним важным аргументом в пользу низкого положения языка, по мнению автора, является позиция связанной с ним гортани. При низком положении языка гортань принимает естественное низкое положение, следствием чего является расширение голосовой щели, в связи с чем крайние позиции этих органов будут сопровождаться правильной подачей воздуха.

Амбушюр. Последним преобразователем воздушной струи является амбушюр, который состоит из нескольких органов, выполняющих различные функции. Зубы, губы, челюсти и лицевые мышцы работают вместе и взаимосвязанно, образуя каркас амбушюра. На амбушюр накладывается одновременно несколько задач: удерживание мундштука, регулирование трости, помощь при исполнении. В связи с этим автор концепции рассматривает все элементы отдельно друг о друга. Верхние зубы должны упираться в мундштук, но не сильно давить, так как это может повлиять на качество звука. Нижние зубы должны находиться под тростью и легко соприкасаться с губой, которая с ней взаимодействует. Верхняя губа находится в естественном положении, как во время спокойного состояния, без давления на верхнюю часть мундштука. Нижняя губа не оказывает сильного давления на трость, однако углы губ плотно сжимаются и стараются переместить центр тяжести вниз, как во время произношения буквы «о». Если нижняя губа сильно зажата, это вызывает напряжение в области гортани и мешает звукоизвлечению.

Давление и положение нижней губы является важной для корректировки артикуляторного аппарата. Без правильного свободного положения нижней губы гибкость гортани необходимая при звукоизвлечении, будет потеряна.

Кроме этого, нижняя губа выступает в виде буфера между нижними зубами и тростью. Одна из функций нижней губы – это соприкосновение с тростью. Существует прямая взаимосвязь между количеством закрытой нижней губой трости, которая вибрирует благодаря воздушной струе, направленной через голосовые связки; степенью контакта губы с тростью и длиной воздушного столба, который изменяется за счет аппликатуры. Таким образом, главная цель состоит в том, чтобы при максимально свободном амбушюре, насколько это возможно при обхвате мундштука, не оказывая воздействие на вибрации трости и не зажимая гортань, научиться извлекать звуки.

Обертоновые упражнения. Особое значение для выработки красивого тембра на саксофоне автор придает упражнениям по извлечению обертонов при помощи «передувания» нот основного звукоряда, так как уже давно установлено, что различия в тембре звука зависят от комбинаций различных частичных тонов, производимых с разной интенсивностью. Благодаря изменению количества обертонов и их интенсивности всевозможные тембровые окраски могут быть созданы из одного натурального тона. Каждый дополнительный обертон (и изменение его основной интенсивности) привносит новый тембровый оттенок к звуку основного тона. По сути, саксофон имеет большие ресурсы для получения всевозможных тембров. Однако движение голосового аппарата вместе с вибрацией трости и аппликатурой как обогащают, так и обедняют обертона.

Задачей данной концепции является эффективное использование вокальных возможностей организма для максимального улучшения результата. Для этого нужно иметь быструю реакцию гортани и горла при звуковоспроизведении. Упражнения с обертонами – лучший способ отработки действий вокального звукоизвлечения. Первым упражнением для выработки вокального мастерства является игра на одном мундштуке с контролем выбора основного тона без использования аппликатуры. При правильном положении амбушюра и горла на мундштуке может свободно извлекаться приблизительно $1/10$ диапазона инструмента. Наибольшая нагрузка в этом случае ложится на нижнюю губу, которая для выполнения поставленной задачи должна быть достаточно гибкой. Чем выше нота, тем ниже должны располагаться органы гортани и шире становиться горло. «Следует вспомнить учение многих вокалистов, чем выше ты поешь – тем ниже ты опускаешь гортань» [4. С. 25].

Следующие упражнения должны выполняться на инструменте. Нужно играть октавы в нисходящем движении без использования октавного клапана и следить за тем, чтобы челюсть оставалась в одном положении. Следует добиваться плавного движения и чувствовать изменения, происходящие во время звукоизвлечения. Модификации артикуляторного аппарата будут напоминать действия при пении нисходящей октавы, при правильном положении гортани нижняя губа естественным образом настроится на трости. Последним и самым главным упражнением является упражнение на непосредственное извлечение обертонов. Необходимо играть обертона на легато без участия языка, используя при этом только дыхание. Выполнение этих упражнений содержит определенные трудности, преодоление которых обеспечит активность артикуляторного аппарата. Следует обратить внимание на распространенную ошибку при работе над обертонами – увеличение или ослаб-

ление давления на трость вместо стабильного расположения губы. Основные элементы управления обертонами должны происходить только за счет гортани и связок. Главной целью в отработке обертонов должно стать достижение полноты, богатства и глубины тембра в извлекаемом при помощи основной аппликатуры обертоне.

Таким образом, в результате раскрытия данной концепции мы выяснили, что саксофон следует рассматривать как продолжение человеческого естества. При игре на саксофоне исполнитель должен чувствовать себя так же свободно, как и при разговоре. Действия артикуляторного аппарата при разговоре и игре на саксофоне идентичны. Для хорошего тембра звука необходимо достигать правильного положения резонаторов во время игры. Звук саксофона зарождается в нижней части легких, а не в мундштуке. Первостепенным является правильное овладение методологией исполнительства на инструменте. Хороший (дорогой) инструмент, мундштук и трость являются второстепенным фактором для получения красивого звука. Большое внимание следует уделить работе над обертонами, которые помогают правильно сформировать деятельность резонаторов.

Литература

1. Понькина А.М. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 257 с.
2. Костенко Н.Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 18 с.
3. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 17 с.
4. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. Massachusets : Dorn publications, 1994. 58 p.

Ponkina Antonina M. Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation).

E-mail: ponkina_2006@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 150–156.

DOI:10.17223/22220836/23/15

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF DAVID LEYBMAN AND THEIR ROLE IN THE EVOLUTION OF PLAYING THE SAXOPHONE

Key words: *David Leybman, «The development of the individual sound of the saxophone», the methodology of playing the saxophone, David Leibman methodological principles.*

The article considers methodological principles of David Leibman that influenced the evolution of thinking saxophonists performing the second half of the twentieth century. In the analyzed methodical guide tool known jazz musician, the main emphasis is on the interplay between acoustic and physiological processes occurring during playing the instrument. Central to this concept was the provision on the principles to achieve a good tone of the saxophone, which is entirely dependent on the characteristics of the work of artist articulatory apparatus. In contrast to previous concepts, performing this method is based on the fact that the sound begins to form in the lungs through the correct artist simple expiration (exhalation on the support) in combination with the correct manipulation of the larynx and oral cavity involving resonators. Secondary importance in shaping the sound becomes the mouthpiece and reed, as the beginning of the formation of sound in the lungs, mouth and throat is essential to get a good sound. Quite an important point in this methodological concept is a philosophical approach to understanding the dual circuit operation «instrument – musician». Articulatory organs interact apparatus and the passage of air through them to form all sorts of vibrations affecting the timbre of the instrument. Another important in the mechanism of sound production is the action of the

larynx, which may be in different positions. Closed position results in a narrowing of the throat and therefore deforms (compresses) the air stream, which affects the timbre of the sound. The open position of the larynx – on the contrary, expands the throat position and has a positive effect on the instrument's tone quality. The most important in this process is the ability of the executive to open the larynx, that is, give it a position as if the vocal singing or similar with a yawn. Tongue position also affects the control of air flow rate before entering the mouthpiece. The first task of the saxophone artist gets control back of the tongue, which is to take the lowest position (to be omitted). That position of the tongue back air resistance affects the larynx and exiting in turn, affects the final air flow rate. Of particular importance for the development of a beautiful tone saxophone author assigns exercises to extract harmonics using «very blow» notes the main scale, as has long been established that the differences in timbre depends on the combination of different partial tones produced with varying intensity. Due to changes in the number of overtones and their intensity, all kinds of timbre can be created from a natural tone.

References

1. Ponkina, A.M. (2009) *Saksofon v muzykal'noy kul'ture XX veka (na materiale sonatnogo tvorchestva zarubezhnykh i ukrainskikh kompozitorov)* [Saxophone in the musical culture of the twentieth century (a case study of sonata creation of foreign and Ukrainian composers)]. Art History Cand. Diss. Kharkov.
2. Kostenko, N.E. (2009) *Khar'kovskaya domrovaya shkola v kontekste muzykal'no-ispolnitel'skoy kul'tury Ukrainy* [The Kharkiv domra school in the context of musical and performing culture of Ukraine]. Abstract of Art History Cand. Diss. Kharkov.
3. Viskova, I.V. (2009) *Puti rasshireniya vyrazitel'nykh vozmozhnostey derevyannykh dukhovyykh instrumentov v muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Ways to expand the expressive possibilities of woodwind instruments in the music in the late 20th century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
4. Liebman, D. (1994) *Developing a personal saxophone sound*. Massachusetts: Dorn publications.

УДК 78.072

DOI:10.17223/22220836/23/16

К.О. Чепеленко

СЛОВО КОМПОЗИТОРА КАК АВТОРСКИЙ ЖЕСТ

Статья посвящена осмыслению одной из малоисследованных проблем композиторского вербального дискурса. Цель статьи – адаптация паралингвистической кинесики к музыковедению композиторской традиции, осмысление возможности конвертации семантики телесного жеста в творческую акцию. Словотворчество композитора рассматривается как жест автопрезентации и как коммуникативный жест. Они нераздельны, ибо манифестация личностной позиции – это публичная акция. Творческий акт-жест представляет композитора миру.

Ключевые слова: вербальный ряд, автопрезентация, слово-жест, современный композитор.

Произведения искусства, и в том числе литературные тексты, вовсе не бездейственны и в этом смысле не неподвижны; то, что жест есть движение, не может, следовательно, являться препятствием к тому, чтобы мы рассматривали литературные тексты как жесты.

Д.Э. Мильков

Активность композиторского «словесного поведения» (Б.Ф. Скиннер), пietet художественной публики, общества в целом перед «живым» словом композитора имеют немаловажное значение для формирования релевантного пространства исследовательской мысли, апеллирующей к теме вербального дискурса <автора музыкального>.

Неисчерпаемая многогранность этой области музыкальной науки стимулирует исследовательскую рефлексию, привлекает возможностью сказать новое слово о <слове> композитора. Принимая во внимание выше отмеченное, в качестве объекта исследования избирается словотворчество композитора, а предмет его фокусируется на авторском <слове>, осмысляемом через призму теории жеста.

Смысловой фокус статьи центрирует две ее опорные точки: <слово> и <жест>, единым контекстом которых выступает композиторская практика. Обозначенная тематика инициирует разработку оригинальной исследовательской стратегии, сообщающей актуальность исследования.

Лексема <слово> – его ключевой термин – выступает в качестве метафорического обозначения словесно-оформленного высказывания композитора. <Слово> вполне допустимо интерпретировать в духе П.А. Флоренского. «Когда по-русски мы говорим <слово>, то имеем в виду и целую речь, и отдельное предложение, и каждую отдельную часть речи... Греческое слово: λόγος

опять-таки имеет значение и речи, и отдельной фразы, и отдельного слова, в узком смысле» [1].

Формат авторских вербальных построений, от отдельных реплик до развернутых высказываний, включая монографии и диссертационные исследования, вполне соответствует теоретической дефиниции П.А. Флоренского. Понятое таким образом <слово> – это «не только лексическая единица, но и законченное высказывание, и произведение искусства в его художественно-смысловом единстве» [2]. Специфика композиторского <слова> заключается в том, что оно всегда «запитано» музыкой: апеллирует к музыкальным явлениям даже тогда, когда речь идет об автобиографическом материале или событиях «внешней» жизни.

Неоднозначная в своих многочисленных определениях лексема <жест> происходит от латинского «*gerere*», означающего “носить, нести ответственность, контролировать, выполнять, исполнять”. Непосредственным предком слова “жест” (точнее, английского эквивалента слова “*gesture*”) является “*gestura*”, средневековое латинское слово, значение которого может быть описано как “способ ношения чего-либо или способ действия”» [3. С. 62].

Современное понятие <жест> обладает широким полем коннотаций, инвариантной основой которого является этимологическое представление, с античных времен закрепившееся в европейских языках. Согласно словарной дефиниции <жест> – это «одна из форм выразительных движений, первоначально имеющая непосредственный, реактивно-инстинктивный характер» [4].

Расширительная интерпретация понятия <жест>, не связанная с формами проявления физической активности и пластики человека в частности, имеет отношение к сфере искусства. Об этом размышлял в свое время Ю.М. Лотман, видя проявления символической формы <жестовости> в писательском творчестве: «Жест всегда знак и символ. Поэтому всякое действие... есть жест; значение его – замысел автора» [5]. Это ключевое определение задает символически-содержательный вектор рассмотрения исследуемого феномена.

В контексте предлагаемых размышлений универсальная метафора <жест> репрезентирует идею авторской активности и свободы творческого самовыражения, откуда проистекает широко распространенное выражение <волевой авторский жест>. Мысль В.И. Мартынова «свобода есть неотъемлемое свойство личности композитора, совершающего авторский жест, зафиксированный в конкретном произведении» [6. С. 89] удивительным образом резонирует тематическому репертуару исследования. Отрицательно отзываясь о композиторах, охваченных стремлением к «фиктивным новациям», композитор-философ отмечает, что при этом сама «новация теряет глубинную подлинность и превращается в пустое новшество, а авторский жест теряет внутреннее содержание» [Там же]. Интенция Ю.М. Лотмана наглядно проступает в приведенных суждениях В.И. Мартынова.

Энергия автопрезентации, творческого волеизъявления современного <автора музыкального> осуществляется не только в его в музыке, но и в <слове>, что позволяет применить в данном смысловом контексте метафорические словосочетания, указывающие на действенность словомыслия композитора: <жест мысли>, <слово – жест>, <жест – как действующая сила

слова». В этом и других аналогичных случаях можно констатировать своеобразную конвертацию семантики физического жеста в творческую акцию.

Метафизическая сущность слова, как значится в современном философском словаре, позволяет «воспринимать речь в универсальном плане как жест» [7]; речь понимается «в качестве своего рода вербального жеста» [7]. Литературное слово есть жест воли автора, что позволяет в целом оценивать «литературные тексты как жесты» [8]. Постулаты <активизм мысли>, <слово как поступок> составляли главный предмет философствования Н.М. Бахтина – старшего брата М.М. Бахтина и друга Л. Витгенштейна.

Интенция <жестовости> репрезентирует идею активного включения творческой личности в мир и одновременно характеризует ее (творческую личность) в плане «публичности и экстравертности в целом» [9]. В связи с коммуникативной ситуацией Мерло-Понти говорит о «словесной жестикуляции»; «словесный жест указывает на мыслительное пространство, возникающее для того, чтобы общение было вообще осуществимо» [10].

Разработка теории <жеста>, тяготеющей к междисциплинарности, согласно авторитетному мнению А.В. Арустамяна должна разворачиваться в рамках новой научной отрасли – жестологии [9]. Предпосылки к этому складываются уже сегодня. Проблема <слова-жеста> концептуализируется в развернутом научно-исследовательском дискурсе, высвечивая свои многообразные ракурсы. В формуле А.В. Маркова «поэтическое высказывание как поэтический жест» [11], художественное слово поэта репрезентирует идею авторского (поэтического) жеста. Смысловая наполненность тезиса М. Катунян: «Композиторское высказывание обретает значение экзистенциального жеста, жизненной акции» [12], – акцентирует мысль о <слове композитора> – выразителе высокозначимой этико-эстетической позиции автора.

Вопросы риторики, поэтики и рецепции <жеста> в аспекте современной художественной практики притягательны не только для ученых-гуманитариев, но и для собственно представителей творческой интеллигенции. Наиболее раннее проявление подобного интереса находим у А. Белого. Для апологета символизма понятие <жест> не становится предметом углубленной теоретической рефлексии, и тем не менее <жест> осмыслялся им не только в плане существующих традиционных представлений, ни, что особенно важно, ассоциируется с символическим выражением идеи поступка, акта и адаптируется применительно к искусству, литературе, речевому языку.

А. Белый выступает автором многих неологизмов, таких как «интонационный жест смысла», «смысловой жест», «жест паузы», «жест содержания», «жест ритма», «строфной жест», «шестистрочный жест», «жестикуляции отрывком», «логика жеста», «жестикуляция жеста» (см.: [9]). Ю.М. Лотман и представители тартуской школы дополнили существующий «жестовый» тезаурус благодаря таким метафорическим выражениям, как «звуковой жест», «языковой жест», «жест словесный». Однако в целом эти многочисленные номинации, указывающие на широту семантического горизонта терминопонятия, не решают проблему символической поэтики жеста.

Новый этап концептуализации жеста связан с фигурой родоначальника символического интеракционизма Дж. Мида, выявившего «возможность кон-

вертации «жеста» в социально значимую «акцию» [13]. «По Миду, слово, как и всякий символ вообще, – это усовершенствованный жест» [13].

Проекция семантики <жеста> на сферу искусства известна в истории искусств как форма эстетической манифестации художников-новаторов. Такая авторепрезентация, автоинтерпретация творчества художников-авангардистов расценивается общественно-эстетической мыслью как энергичный и уникальный в своей неповторимости «поведенческий акт <...> поступок, жест» [14]. Здесь констатируется действительность <слова-жеста> и актуализируется одно из его значений – «поступок, рассчитанный на внешний эффект» [7]. Однозначный смысл имеет утверждение, что «любая художественная практика, в той или иной мере, рассчитана на внешний эффект» [15].

Сегодня мы имеем «возможность говорить о жесте вербальном, о жесте красок, о жесте звуков, о жесте мысли и о жесте самого понятия “жест”» [8], подтверждением чему могут служить названия научных работ различной дисциплинарной ориентации, например: «Жесты современной философии: опыт психоанализа» [16], «Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены» [17], «Жест художника как фигура социального символизма» [18], «Логос и жест» [19].

Одним из первых, кто проблематизировал понятие <слова-жеста> применительно к музыкальному искусству, стал П. Булез [«Уроки музыки» (Ориентир III)] [20]. В интерпретации прославленного французского композитора, дирижера и теоретика – автора нескольких музыкальных трудов <жест> выступает выразителем и «носителем артистической воли композитора» [20]. Общеэстетические аспекты проблемы <слова-жеста> в непосредственно авторском «исполнении» не исчерпывают когнитивного потенциала термина.

Рецепция словесных композиторских высказываний выявляет широкий радиус их действия в контексте музыкального произведения. Одна из представляемых позиций – <слово> композитора, имманентное художественному произведению. Оно, подобно коммуникативному коду, значимому для «правильного» восприятия произведения, может быть локализовано в его заголовочном комплексе: авторском заголовке, подзаголовке, авторском посвящении, авторской программе, авторском эпиграфе. Все эти вербальные компоненты могут быть осмыслены и выражены посредством метафоры <коммуникативно-ангажированный жест>, реализующей интенцию автопрезентации в рамках программного музыкального произведения.

<Слово> композитора сопутствует художественной жизни произведения, выступая как в письменной, так и в устной форме авторской аннотации, комментария или вступительного слова.

Восприимчивостью композитора к литературно-поэтическому слову обусловлен феномен дважды авторства, жест двойной автопрезентации. Нередко композитор сам создает словесный ряд своих вокальных, хоровых или оперных произведений.

Литературную ипостась композиторского дискурса традиционно репрезентируют автомонографические жанры. Представители современной художественной интеллигенции являются авторами автобиографической прозы, мемуаров и дневников [21–24]. Коммуникативный заряд несут их выступле-

ния в периодических печатных изданиях, в Интернете, на ТВ и радио, в дискуссиях, на научных конференциях.

Служебное <слово> композитора, подобное режиссерскому организующему жесту, вовлечено в создание адекватной авторскому замыслу интерпретации произведения. Адресатом такого авторского послания является исполнитель, а также и музыкальный критик. Заметим, что в контексте подобного рода авторских ремарок, комментариев, «расшифровок» прочтение современной партитурной записи, насыщенной не нотными авторскими знаками, представляется делом весьма затруднительным, если не невозможным вообще.

Двойная вузовская специализация <композитор/теоретик> позволяет реализовать <автору музыкальному> свой научный потенциал в области теоретических исследований, обнаруживая тем самым его причастность к сфере «композиторского музыковедения» (термин Т. Науменко). Авторские методические разработки по вопросам композиторской практики и аналитические изыскания композиторов становятся достоянием современной композиторской педагогики. Этот емкий профессиональный жест символизирует многопрофильную компетентность его «исполнителя».

Композиторский вербальный дискурс – значимая составляющая композиторского творчества, будучи авторским «аутентичным» интеллектуальным сопровождением музыкальных творений, обладает известной степенью автономии. (Не зная, например, музыкальных опусов какого-либо композитора, можно интересоваться его автобиографией или научным трудом). Из этого правила имеются свои исключения – принадлежащие композитору образцы поэтических текстов произведений, связанных со словом или < служебное слово>, «не изымаются» из контекста авторского произведения.

Очевидно, что смыслонесущий жест, характеризующий <композиторское слово> на всех стадиях процесса автопрезентации, оказывается коммуникативно заряженным: он обращен ко всем актерам, взаимодействующим в пространстве искусства, предполагает множество референтов.

Иными словами, являясь инициатором художественной коммуникации, автор осуществляет акт самопрезентации [25]. Его творческие интенции, находящие отражение в речевых высказываниях, «помогают реконструировать интенциональный анализ», способствуют выявлению «интенций самопрезентации» [26]. В данном случае речь идет о вербальной автопрезентации <автора музыкального> как форме его самообъективации.

Приведенные рассуждения выявляют многообразие вербальных автопрезентативных стратегий композитора, которые корректно охарактеризовать с точки зрения их <жестовости>. <Слово-жест>, адресантом которого является композитор, имеет множество предикативных характеристик, как-то: эстетический, вербальный, интеллектуальный, концептуальный, коммуникативный, философский, художественно-эстетический.

Композиторской интенции, выражающей его вербальную активность, соответствует специфическая форма <жестовости>, явленности в мир. При этом очевидно, что служебный <жест>, «опредмеченный» в авторских замечках, ремарках, указаниях в партитуре, не будет иметь никакого отношения к социальному или философскому <слову-жесту>, а публичное высказывание

композитора, ориентированное на самопрезентацию, не может приравниваться по научной информативности к <слову> музыкально-теоретического исследования. Эти словесные акты-жесты стилистически отличаются друг от друга.

Можно с большой степенью уверенности предположить, что наиболее масштабный, «полноформатный» <жест> вербальной автопрезентации <автора музыкального.> отвечает универсальной идее автомонографии, вбирающей в себя различные структурные единицы словесного композиторского дискурса: технологический самоанализ произведений, автобиографическое описание, эстетическо-философскую авторефлексию и многое другое. К тому же заметим, что в композиторской практике есть экспликативная модель <слова-жеста> и есть его имплицативная модель, неартикулированное <слово-жест>.

Композиторская словесность, эксплицирующая высокую интеллектуальную активность творческой личности, опирается на «творящую природу слова», «мощное действие духовных энергий» [27], в нем заложенных. Интегрирующий характер <слова> композитора осмысливается в контексте развернутой *ad hoc* рефлексии как имманентный вербально выраженный <метажест> его искусства.

Литература

1. *Флоренский П.А.* Мысль и язык // Сочинения. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 109–340.
2. *Сокурова О.Б.* Слово в истории русской культуры : автореф. дис. ... д-ра культурологии СПб., 2014. [Электронный ресурс]. URL: http://dibase.ru/article/30012014_155749_sokurova/4113 (дата обращения: 30.04.2015).
3. *Глуценко Т.С.* Национально-специфические компоненты кинесического общения китайской лингвокультурной общности в свете теории лакун на фоне англоамериканских и русских жестов : дис. ... канд. филол. наук. Благовещенск, 2006. 62 с.
4. *Большая советская энциклопедия.* М., 1932. Т. 25. С. 306.
5. *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) [Электронный ресурс]. URL: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM> (дата обращения: 20.05.2015).
6. *Мартынов В.И.* «Конец времени композиторов» / послесл. Т. Чередниченко. М. : Русский путь, 2002. 296 с.
7. *Можейко М.А.* Философский словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://netiquette.narod.ru/d/f2/p20042.html> (дата обращения: 28.04.2015).
8. *Милюков Д.Э.* Русский литературный авангард. Поэтика жеста. Символизм – футуризм – обэриу : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. 102 с. [Электронный ресурс]. URL: http://faver.ucoz.ru/news/russkij_literaturnyj_avangard_poetika_zhesta_si/2013-01-31-113 (дата обращения: 08.04.2015).
9. *Арустамян А.В.* Жест в культуре и искусстве: Междисциплинарный анализ : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999. С. 226.
10. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб. : Ювента, 1999. 605 с.
11. *Марков А.В.* Язык авангарда на периферии Европы // Факультет истории искусств РГГУ. Электронный журнал. 2013. № 10 [Электронный ресурс]. URL: http://articult.rshu.ru/binary/2629739_15.1382915425.98571.pdf (дата обращения: 17.06.2015).
12. *Катунян М.* Владимир Мартынов : поиски новой ситуации [Электронный ресурс]. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/080/pdf/11.pdf (дата обращения: 21.05.2015).
13. *Шемякина Е.В.* Социальный смысл жеста : философский анализ : дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2014. 155 с. URL: http://spbu.ru/diss2/disser/Shemyakina_diss.pdf (дата обращения: 22.03.2015).

14. Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись : сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 130.
15. Арт-азбука. Художественный жест [Электронный ресурс]. URL: azbuka.gif.ru/alfabet/h/hud-zhest (дата обращения: 20.05.2015).
16. Вавилов А.В. Жесты современной философии : опыт психоанализа [Электронный ресурс]. URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/5/filosofiya/vavilov.pdf (дата обращения: 13.06.2015).
17. Маньковская Н.Б. Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены / Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2008.
18. Буров А.М. Жест художника как фигура социального символизма // Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2008. 519 с.
19. Поляковский В. Логос и Жест : классические объекты // Логос и жест. Журнал «РЕЦ» . 2008. № 52 [Электронный ресурс]. URL: <http://polutona.ru/rets/rets52.pdf> (дата обращения: 08.04.2015).
20. Boulez P. Leçons de musique (Points de repère, III). Paris : Christian Bourgois, 2005.
21. Умнова И.Г. Литературное творчество Сергея Слонимского. Кемерово : КемГУКИ, 2010. 188 с.
22. Умнова И.Г. Традиции взаимодействия музыки и слова в поэтике композитора Сергея Слонимского // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Искусство регионов / отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово, 2012. Вып. 10. С. 99–116.
23. Умнова И.Г. С.М. Слонимский: Литература о жизни и творчестве. М. : ФГОУ ВПО МСХА им. К.А. Тимирязева, 2005. 210 с.
24. Умнова И.Г. О Сергее Слонимском – композиторе и музыкальном писателе // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 16–22.
25. Чепеленко К.О. Апология авторологии в перспективе музыковедения // Вестн. Кем. гос ун-та культуры и искусств. 2015. № 33 (2). С. 98–106.
26. Кубрак Т.А. Интенция самопрезентации субъекта в вербальной коммуникации : автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 2009. 194 с.
27. Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2004. 480 с.

Chepelenko Ksenya O. Saratov State Medical University named after V.I. Razumovsky (Saratov, Russian Federation).

E-mail: ksenya_ch@list.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 157–165.

DOI:10.17223/22220836/23/16

THE COMPOSER'S WORD AS AUTHOR'S GESTURE

Key words: verbal number, autopresentation, a word-gesture, modern composer.

Article is devoted to analysing the one of the less studied problems of a composer verbal discourse. Gesture is investigated by the historical and culturological branches – E.A. Bobrinskaya, A.V. Venkova, N.B. Mankovskaya, A.K. Bayburin, A.L. Toporkov, M. Yampolsky; the semiotics – A. Vezhbitskaya, E. V. Krasilnikov, G.E. Kreydlina, T.M. Nikolaev, D. Efron, art criticism – A.V. Arustamyan, A.Y. Brodetsky, O. Bulgakova, V.V. Zhadanov, Yu. Tsvyuan.

The attempt to adaptate theoretical postulates of a paralinguistic kinesika to musicology of composer tradition is carried out in this work, possibility of converting the semantics of physical, corporal gesture in the creative action that opens the semantic potential of the composer word about music is comprehended.

The verbal strategy of the composer which is carried out in a foreshortening of the author's statement about itself can be interpreted as individual gesture, gesture of author's will, gesture of autopresentation.

Word creation of the composer is considered in two ways: as gesture of autopresentation and as communicative gesture. They are unseparable because demonstration of a personal position is always public action. The ambivalent nature of gesture is shown that the internal gesture representing the sphere of an author's intentionality becomes external, being broadcast outside. Making this or that creative, verbally expressed act gesture, the composer, thereby, consciously and purposefully shows himself to the world.

“Statement-gesture” which performer is the composer, has a number of predicative characteristics, somehow: esthetic, verbal, intellectual, conceptual, communicative, philosophical, art and esthetic, semantic, ideological.

The offered interpretation of metaphors “gesture”, “gesture activity”, expanding a zone verbal in composer practice, expresses ideas of author's activity and creative freedom, relevant to autoperformative intension of composer strategy.

References

1. Florenskiy, P.A. (1990) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Pravda. pp. 109–340.
2. Sokurova, O.B. (2014) *Slovo v istorii russkoy kul'tury* [Word in the history of Russian culture]. Abstract of Art History Doc. Diss. St. Petersburg. [Online]. Available from: http://dibase.ru/article/30012014_155749_sokurova/4113. (Accessed: 30th April 2015).
3. Glushchenko, T.S. (2006) *Natsional'no-spetsificheskie komponenty kinesicheskogo obshcheniya kitayskoy lingvokul'turnoy obshchnosti v svete teorii lakun na fone angloamerikanskikh i russkikh zhestov* [National-specific components of kinesic communication of the language and cultural Chinese community in the light of the theory of gaps on the background of Anglo-American and Russian gestures]. Philology Doc. Diss. Blagoveshchensk.
4. Vvedensky, B.A. (ed.) (1932) *Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. Vol. 25. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
5. Lotman, Yu.M. (n.d.) *Dekabrist v povsednevnoy zhizni: (Bytovoe povedenie kak istoriko-psikhologicheskaya kategoriya)* [Decembrists in everyday life: (The every day behavior as a historical and psychological category)]. [Online]. Available from: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM>. (Accessed: 20th May 2015).
6. Martynov, V.I. (2002) “*Konets vremeni kompozitorov*” [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy put'.
7. Mozheyko, M.A. (n.d.) *Filosofskiy slovar'* [A Philosophical Dictionary]. [Online]. Available from: <http://netiquette.narod.ru/d/f2/p20042.html>. (Accessed: 28th April 2015).
8. Milkov, D.E. (2000) *Russkiy literaturnyy avangard: Poetika zhesta. Simvolizm – futurizm – oberiu* [Russian literary avant-garde: The poetics of gesture. Symbolism – futurism – Oberiu]. Philology Cand. Diss. St. Petersburg. [Online]. Available from: http://faver.ucoz.ru/news/russkij_literaturnyj_avangard_poehtika_zhesta_si/2013-01-31-113. (Accessed: 8th April 2015).
9. Arustamyan, A.V. (1999) *Zhest v kul'ture i iskusstve: Mezhdistsiplinarnyy analiz* [Gesture in art and culture: Interdisciplinary analysis]. Art History Cand. Diss. St. Petersburg. pp. 226.
10. Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. Translated from French by I.S. Vdovina, S.L. Fokin. St. Petersburg: Yuventa.
11. Markov, A.V. (2013) *Yazyk avangarda na periferii Evropy* [The language of the avant-garde on the periphery of Europe]. *Fakul'tet istorii iskusstv RGGU. Elektronnyy zhurnal*. 10. [Online]. Available from: http://articultr.rshu.ru/binary/2629739_15.1382915425.98571.pdf. (Accessed: 17th June 2015).
12. Katunyan, M. (n.d.) *Vladimir Martynov: poiski novoy situatsii* [Vladimir Martynov: the search for the new situation [electronic resource]. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/080/pdf/11.pdf (reference). [Online]. Available from: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/080/pdf/11.pdf. (Accessed: 21st May 2015).
13. Shemyakina, E.V. (2014) *Sotsial'nyy smysl zhesta: filosofskiy analiz* [The social meaning of the gesture: The philosophical analysis]. Philosophy Cand. Diss. St. Petersburg. [Online]. Available from: http://spbu.ru/diss2/diss2/Shemyakina_diss.pdf. (Accessed: 22nd March 2015).
14. Karasik, I.N. (2000) *Manifest v kul'ture russkogo avangarda* [Manifest in the culture of Russian avant-garde]. In: Meylakh, M. & Sarabyanov, D. (eds) *Poeziya i zhivopis'* [Poetry and Painting]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. p. 130.
15. Fray, M. (ed.) [n.d.] *Art-azbuka. Khudozhestvennyy zhest* [The Art alphabet. The artistic gesture]. [Online]. Available from: azbuka.gif.ru/alfabet/h/hud-zhest. (Accessed: 20th May 2015).
16. Vavilov, A.V. (2014) *Zhesty sovremennoy filosofii: opyt psikhooanaliza* [Gestures of modern philosophy: The experience of psychoanalysis]. [Online]. Available from: http://teoriapractica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/5/filosofiya/vavilov.pdf. (Accessed: 13th June 2015).
17. Mankovskaya, N.B. (2008) *Zhest i zhestual'nost' kak khudozhestvenno-esteticheskie fenomeny* [Gestures as artistic and aesthetic phenomena]. In: Krivtsun, O.A. (ed.) *Fenomen artistizma v sovremennoy iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow: Indrik.

18. Burov, A.M. (2008) Zhest khudozhnika kak figura sotsial'nogo simbolizma [The gesture of the artist as a figure of social symbolism]. In: Krivtsun, O.A. (ed.) *Fenomen artistizma v sovremenom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow: Indrik.
19. Polyakovskiy, V. (2008) Logos i Zhest: klassicheskie ob"ekty [Logos and Gesture: Classical objects]. *RETS*. 52. [Online] Available from: <http://polutona.ru/rets/rets52.pdf>. (Accessed: 8th April 2015).
20. Boulez, P. (2005) *Leçons de musique (Points de repère, III)* [Lessons of music]. Paris: Christian Bourgois.
21. Umnova, I.G. (2010) *Literaturnoe tvorchestvo Sergeya Slonimskogo* [Literary creativity of Sergei Slonimsky]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts.
22. Umnova, I.G. (2012) Traditsii vzaimodeystviya muzyki i slova v poetike kompozitora Sergeya Slonimskogo [The tradition of music and words interaction in the poetics of composer Sergei Slonimsky]. In: Prokopova, N.L. (ed.) *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt. Iskusstvo regionov* [Art and art history: Theory and experience. The art of regions]. Kemerovo: Kemerovo State Institute of Culture. pp. 99-116.
23. Umnova, I.G. (2005) *S.M. Slonimskiy: Literatura o zhizni i tvorchestve* [Slonimsky: Literature on life and work]. Moscow: Russian State Agrarian University - Moscow Timiryazev Agricultural Academy.
24. Umnova, I.G. (2007) O Sergee Slonimskom – kompozitore i muzykal'nom pisatele [About Sergei Slonimsky – composer and music critic]. *Muzykal'naya akademiya*. 3. pp. 16–22.
25. Chepelenko, K.O. (2015) Apologiya avtorologii v perspektive muzykovedeniya [Apology of authorology in the perspective of musicology]. *Vestn. Kem. gos un-ta kul'tury i iskusstv – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 33(2). pp. 98–106.
26. Kubrak, T.A. (2009) *Intentsiya samoprezentatsii sub"ekta v verbal'noy kommunikatsii* [The intention of self-presentation in verbal communication]. Abstract of Psychology Cand. Diss. Moscow.
27. Kasatkina, T.A. (2004) *O tvoryashchey prirode slova: Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [About the creative nature of the word: The ontological word in the works of F.M. Dostoevsky as a basis of "realism in the highest sense"]. Moscow: Institute of World Literature.

УДК 785.166 (03)
DOI:10.17223/22220836/23/17

М.И. Шарабарин

НОВАТОРСКИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ МЕТРОРИТМИЧЕСКОГО НАЧАЛА В МУЗЫКЕ ДЛЯ СМЕШАННЫХ АНСАМБЛЕЙ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ПЕРИОД 1960–2010-х гг.)

В статье рассматриваются методы обогащения современной музыки для смешанного ансамбля русских народных инструментов периода 1960–2010-х гг. Автором анализируются многообразные новации в области метроритма, проявляющиеся в переменности размера. В нем выделяется целый ряд функций, к которым можно отнести: передачу гибкой пластичности при претворении лирической протяжной песни и эпически-повествовательных жанров русского музыкального фольклора; акцентное варьирование в произведениях лирически-оживленного и плясового характера; колористическую функцию.

Ключевые слова: метроритм, новации, музыка для смешанных ансамблей русских народных инструментов, смешанные ансамбли русских народных инструментов.

Одним из наиболее заметных проявлений обогащения интонационного строя современной народной музыки для ансамблей русских народных инструментов стали многообразные новации в области расширения проявлений метрического начала. Здесь, прежде всего, выделяется множество проявлений переменности размера, несущей большую нагрузку и выполняющей целый ряд функций.

Первой функцией переменности размера является передача гибкой пластичности при претворении лирической протяжной песни.

Метрическую переменность можно было обнаружить в произведениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов уже во второй половине 1950-х гг. Но ее редкие проявления были связаны главным образом с расширением кадансовых оборотов, подчеркивающих устойчивость, неторопливость завершения тех или иных разделов того или иного народного напева, как, например, в обработке В. Мурзина на тему двух русских песен – «Ты не стой, колодец» и «Вейся, капуста». В произведениях последних десятилетий переменность размера становится явлением значительно более распространенным. Она способна подчеркнуть здесь широту дыхания, тенденцию выхода за пределы равномерности метрической пульсации. Здесь возникают отчетливые образные ассоциации с переполняющим душу исполнителя эмоциональным наплывом, как бы «выплескивающимся наружу» чувством.

Рассмотрим это на примере обработки Е. Дербенко «Ой ты степь» [1]. Удлинение каждого предложения и даже фразы вызывает здесь ассоциации со стремлением композитора остановить скоротечность равномерно текущего времени, в полной мере насладиться красотой и величием бытия (вспоминается фаустовское «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»). Благодаря этой

широте мелодической линии, все время меняющейся в размере, по-новому предстают здесь и средства баяна, его национально-русский характер. Ведь баян, в отличие от гармонии и представляя собой значительно более совершенную ее конструктивную разновидность, был изначально ориентирован именно на выражение лирической песни, в целом лирической музыки.

Вторая функция переменности метра наглядно проявляется в претворении в музыке для ансамбля русских народных инструментов эпически-повествовательных жанров русского музыкального фольклора.

С одной стороны, это ярко оттеняет речитативность, «сказовый» характер русской былины. Любое «сказывание» требует неперемного выхода за рамки равномерной метрической сетки. Ведь эпическое начало по самому своему определению есть апелляция к вневременному течению бытия, когда «дела давно минувших дней» неожиданно оживают и становятся необычайно близкими. Примечательна в этом отношении «Мелодия» М. Голубь [2]. Переменный размер способствует созданию мерности, неторопливой былинности повествования – особенно когда баян звучит со струнными щипковыми – двумя домрами малыми, двумя альтовыми и басовой. Как в начальном запеве у баяна, так и последующем на фоне мерных аккордов у альтовых и басовой домр звучание становится особенно текучим, напоминая величавый сказ.

В пьесе Т. Назаровой «Сказание» такая мерность с переменным метром – здесь происходит постоянная смена размеров $\frac{4}{4}$ и $\frac{5}{4}$ – с особой полнотой раскрывает выразительные возможности струнных щипковых народных инструментов, ярко показывает полнокровную насыщенность нижнего диапазона альтовых домр, колоритно расцвеченных разнообразными подголосками баянов. Важно подчеркнуть, что народные ансамблевые русские инструменты создают редкую близость этой «старине глубокой», обогащая традиционную народно-инструментальную ткань полифонической фактурой, многослойностью музыкально-тематических элементов.

Третья функция переменного размера проявляется в произведениях лирически-оживленного характера.

Переменность здесь сродни неожиданной «выходке» участника народного действия, либо лукаво-игривому девичьему движению. В народных посиделках каждый участник всегда готов удивить парадоксальностью, нетривиальным ходом мыслей. И в музыкальном отношении это, прежде всего, проявляется в преодолении размерности метрического пульса. Но все же такое функциональное проявление метроритмической переменности не связано с выражением бурных, активных эмоций.

Четвертая функция метроритмической переменности, связанная с заметной активизацией общего движения, становится важнейшей, наибольшее же воздействие в концертной обстановке на слушательскую аудиторию оказывает проявление метроритмической переменности в музыке плясового характера.

Здесь с особой силой проявляются выдумка, затейничество, стиль, свойственные участникам народного веселья. Так, в Бурлеске на тему русской народной песни «Ах вы сени, мои сени» Н. Яицкого [3] в равномерное двухдольное движение струнных щипковых инструментов постоянно вклинивается своеобразная метрическая фигура баяна. Неравномерное начало отте-

няет и подчеркивает размеренное, сама метрическая первооснова тем самым заостряется. Названное свойство ярко проявляется в современной симфонической музыке, например в «Озорных частушках» Р. Щедрина, когда «персонаж» – инструмент симфонического оркестра норовит удивить своей нестандартной репликой, а то и «соленым» словом. В ансамбле русских народных инструментов это свойство может быть выказано более естественно, здесь не нужно подражать народному инструментарию средствами инструментов симфонического оркестра: инструменты даны в самой своей «плоти». Ведь сам тембр, согласно мысли И. Земцовского, «несет в себе этнический звукоидеал национальной культуры» [4. Т. 3. Стб. 898]. Не менее наглядным подтверждением тому могут служить «Страдания» из сюиты «Избяные песни» А. Нижника, где постоянная перемена метра пяти-, четырех-, трех- и двухдольного создает особой непринужденности движения лирически-частушечной темы Белгородской области.

Пятая функция переменности метра связана с акцентным варьированием, когда мотив не совпадает с тактом по величине и каждый раз перемещается на все новые тактовые доли, создавая особую затейливость музыкального изложения.

Рассмотрим это перемещение во второй части сюиты «Русские потешки» В. Бибергана – пьесе «Переборы». По отношению к начальному проведению доли наигрыша как бы сжимаются, а в конце расширяются. В этом имеется и изобразительное начало – ассоциации с детским волчком, который в зависимости от скорости вращения то убыстряет, то замедляет скорость воспроизведения мелодического рисунка. Аналогичным образом в «Танце скоморохов» Г. Бодрина [5] акцентное варьирование короткой попевки, изложенной параллельными кварто-квинтовыми сочетаниями, создает особую затейливость древней скоморошьей пляски.

У А. Кокорина в пьесе «Деревенский разговор» мы все время ощущаем, как русская песенная мелодия излагается на фоне ритмов боса-новы. неизбежно возникает вопрос об органичности такого соединения. Композитору удается добиться его благодаря следующим компонентам:

- ощущение цельности обусловлено, с одной стороны, тембром народного инструментария, типичного для изложения песни в фольклорном русском бытовании, а с другой – необычайной четкостью атаки звука у домр и балалаек. Вместе с тем это та самая четкость метрического начала, которая столь важна в любом проявлении латиноамериканской метроритмики, ее поистине гипнотической зажигаемости;

- метрический остов партии баяна вносит важный дополнительный компонент в создание впечатления органичности соединения стилистически различных явлений;

- сами ударные инструменты, манера игры создают редкую достоверность фольклорного музицирования.

Шестой функцией переменности размера является функция колористическая.

Склонность к затейливой вязи – это то, что испокон веков отличало русское национальное искусство во всех его проявлениях. Даже при первом взгляде это можно обнаружить в великоновгородской вышивке, и в затейли-

вой вязи вологодских, вятских тульских и рязанских кружевниц, и в филигранной резьбе по дереву характерной для шедевров деревянного зодчества бревенчатых храмов Кижей, в искусстве каменорезов Суздаля и Владимира. То же самое мы находим и в узорчатости наигрышей русских гармонистов, когда, как писал Б. Асафьев, «он обвивал залихватский, но неизменный напев словно бы плющом – фигуры одна затейливей другой роились вокруг голоса» [6. С. 177].

В «Импровизации» А. Рождествина на темы волжских припевок [7] звонкость тембров ансамбля русских народных инструментов подчеркивает эту изысканность народной звуковой вязи. Ее элементы проявляются даже в партии балалайки контрабаса. Важная особенность заметного обогащения метроритмической сферы музыки для смешанного ансамбля – обогащение непосредственно ритмического начала. Если метр – это равномерная пульсация, а нарушение ее размеренности предоставляет целый ряд стимулов к движению музыки, то ритм в исследуемой области музыки – это те узоры, которые вписываются в границы метра. Но даже когда метр равномерный, ритмическая затейливость способна выполнять те же функции, которые отмечались в самой переменности метра.

Одним из проявлений такой ритмической затейливости может служить акцентное варьирование, когда одни и те же звуки мелодии народного напева все время перемещаются на различные доли такта. В текстах народной песенности такая переменность ударений встречается сплошь и рядом (типа «Ох во поле, во полé»). В «Приокских наигрышах» Е. Дербенко [7] акцентирование в наигрыше то сильных, то слабых долей тактов создает особо прихотливую атмосферу лукавства, озорной «выходки» участников танцевального «действия».

То же касается и «Скоморошины» В. Городовской [8]. Когда ритм подчеркивается всем ансамблем (он словно темпераментно скандируется всеми участниками), приоритет такого ритма становится очевидным. В финальном разделе «Скоморошины» в сочетании с ударами по корпусу балалайки примы, домры альтовой и баяна это создает особую динамизацию фактуры и с особой интенсивностью создает движение к завершающей «точке» произведения, являясь важным фактором всего интонационного развития музыки. Характерной особенностью современной ритмики является нередкое смещение акцентов, подчеркивающее затейливое игровое начало музыки. Это ярко передает атмосферу неистощимой выдумки народных музыкантов-инструменталистов. Примером может служить обработка «Яблочка» А. Беляева [9]. Выделение слабой доли такта у баяна на фоне затейливых ритмических фигур у струнных щипковых создает непредсказуемость очередной «выходки» участника бойкой народной пляски.

Таким образом, одним из наиболее заметных проявлений существенного обогащения интонационного строя современной народной музыки выявляются многообразные новации в области расширения проявлений метрического начала, в переменности которых можно выделить целый ряд функций. Первая функция – передача гибкой пластичности при претворении лирической протяжной песни. Вторая функция – претворение эпически-повествовательных жанров русского музыкального фольклора. Третья функция проявляется

в произведениях лирически-оживленного характера. Четвертая – выявление метроритмической переменности в музыке плясового характера. Пятая функция связана с акцентным варьированием. Тогда мотив не совпадает с тактом по величине и каждый раз перемещается на все новые тактовые доли, создавая особую затейливость музыкального изложения. Шестая же функция является чисто колористической.

Характерной особенностью музыки периода 1960–2010-х гг. становится новаторское преломление ее метроритмики. Прежде всего, значительно разнообразнее становится метрическая переменность. Во многом она исходит от более разнообразного преломления русской протяженной песенности, широты и непринужденности ее мелодического течения. Вместе с тем такая переменность может подчеркивать речитативный характер русской былины и сказания или же выявляться в качестве необычной «выходки» участника живого народного действа. Особого внимания заслуживают переменные, несимметричные размеры в шуточных обработках, подчеркивающих скоморошьезрелищное начало музыки.

Важным видом метроритмического обновления становится также акцентное варьирование, когда мотив не совпадает с тактом по величине и каждый раз приходится на новые доли такта. Это свойство, идущее от преломления фольклорных инструментальных наигрышей, прежде всего на духовых инструментах, оказалось в современной народно-ансамблевой музыке на редкость зрелищным и органичным. Сама склонность к необычному ритмическому разнообразию во многом исходит от преломления затейливой вязи русского народного искусства, отчетливо обнаруживающейся во многих его проявлениях. Все эти фактурные средства стали ярким свидетельством нового этапа развития музыки для смешанного ансамбля русских народных инструментов.

Литература

1. *Инструментальный ансамбль в творчестве Е. Дербенко* : сб. произв. Орел, 1993. 126 с.
2. *Пьесы для смешанных ансамблей русских народных инструментов*. М., 1963. Вып. 4. 98 с.
3. *Яицкий Н.А.* Концертные пьесы для ансамбля русских народных инструментов. Тольятти, 2005. 110 с.
4. *Земцовский И.И.* Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 897–904.
5. *Репертуар для ансамблей русских народных инструментов: Смешанные ансамбли*. М., 1966. Вып. 1. 156 с.
6. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
7. *Музыкальный лубок: Из репертуара современных ансамблей русских народных инструментов*. М., 1991. 135 с.
8. *Смешанные ансамбли русских народных инструментов*. М., 1988. Вып. 1. 115 с.
9. *Мелодии прошлых лет: Популярные танцы 30-х годов: Для трио русских народных инструментов*. М., 1984. 145 с.

Sharabarin Mikhail I. Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation).

E-mail: mixailsharabarin@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 166–171.

DOI:10.17223/22220836/23/17

INNOVATIVE EARLY MANIFESTATIONS METER AND RHYTHM ORIGIN THE MUSIC FOR MIXED ENSEMBLES RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS (PERIOD 1960– 2010)

Key words: *metroritm, innovation, music for mixed ensembles of Russian folk instruments, mixed ensembles of Russian folk instruments.*

This article discusses methods of modification of modern music for mixed ensemble of Russian folk instruments of the period of the 1960s – 2010s. One of the most visible manifestations of enrichment intonation system are diverse innovations in the field of expansion of the manifestations of the beginning of the metric. The first function of the variable size is the transfer of flexible plastic with translating broaching lyrical songs. The metric variables can be detected in the music for mixed ensemble of Russian folk instruments in the second half of the 1950s. In the works of the last decades of varying sizes it is becoming much more common phenomenon. It is able to emphasize here the breadth of breathing, the tendency to go beyond the uniformity metric pulsation. The second function of the variability of meter evident in the implementation epically-narrative genres of Russian folk music. Any «utterance» requires indispensable to go beyond the uniform metric grid. After an epic beginning, by definition, is an appeal to the timeless flow of existence, when «things of bygone days» suddenly come to life and become extremely close. The third function of variable size is manifested in the works of lyrical lively character. Variability here is akin to an unexpected «trick» the People's Action Party, or slyly playful girl's movement. In folk gatherings, each participant is always ready to surprise paradoxical train of thought trivial. And musically it is primarily manifested in overcoming the regularity of the metric pulse. The fourth function is related to the manifestation of meter and rhythm variability in music of dance character. In this case, with particular strength evident fiction, instigation and style peculiar to the participants of folk entertainment.

The fifth function of the variability associated with accentual meter variation, when the motive is not the same tact in size and each time moved to a new beat of the measure, creating a special musical presentation quaintness. The sixth feature of variable size is a function of coloristic. The tendency to tie intricate – is that from time immemorial distinguished Russian national art in all its manifestations. We find it in the patterned Russian accordion tunes. If the meter – a uniform pulsation and regularity of its violation provides a number of incentives to the movement of the music, the rhythm of the music in the study area – these are the patterns that fit within the boundaries of a meter. But even when the meter steady, rhythmic quaintness is capable of performing the same function as that observed in the most variable meter. One of the manifestations of this intricate rhythmic accent may be a variation when the same sounds of music folk tune all the time moved to different proportions of stroke.

References

1. Pavlovskaya, E.I. (1993) *Instrumental'nyy ansambl' v tvorchestve E. Derbenko* [Instrumental Ensemble in the works of E. Derbenko]. Orel: [s.n.].
2. Anon. (1963) *P'esy dlya smeshannykh ansambley russkikh narodnykh instrumentov* [Pieces for mixed ensemble of Russian folk instruments]. Moscow: [s.n.].
3. Yaitskiy, N.A. (2005) *Kontsertnye p'esy dlya ansamblya russkikh narodnykh instrumentov* [Concert pieces for the ensemble of Russian folk instruments]. Tolyatti: [s.n.].
4. Zemtsovskiy, I.I. (1976) *Narodnaya muzyka* [Folk music]. In: Keldysh, Yu.V. (ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Col. 897–904.
5. Anon. (1966) *Repertuar dlya ansambley russkikh narodnykh instrumentov: Smeshannye ansambli* [The repertoire for the ensemble of Russian folk instruments: Mixed ensembles]. Moscow: [n.d.].
6. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka.
7. Petrov, V. (1991) *Muzykal'nyy lubok: Iz repertuara sovremennykh ansambley russkikh narodnykh instrumentov* [Musical lubok: From the repertoire of contemporary ensemble of Russian folk instruments]. Moscow: Muzyka.
8. Anon. (1988) *Smeshannye ansambli russkikh narodnykh instrumentov* [Mixed ensemble of Russian folk instruments]. Moscow: [s.n.].
9. Belyaev, A.V. & Tsygankov, A.A. (eds) (1984) *Melodii proshlykh let: Populyarnye tantsy 30-kh godov: Dlya trio russkikh narodnykh instrumentov* [The melodies of yesteryear: Popular dances of the 1930s: For a trio of Russian folk instruments]. Moscow: Muzyka.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 069.5

DOI:10.17223/22220836/23/18

М.О. Дыртык-оол

ФОТОИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ ПИОНЕРСКОГО ДВИЖЕНИЯ В ТУВЕ 1920–1940-х гг.

В статье рассматриваются вопросы организационного оформления пионерского движения в Тувинской Народной Республике в 1920–1940-е гг. на основе коллекций фотонегативов первого директора Национального музея Республики Тыва В.П. Ермолаева. Впервые вводится в научный оборот серия с комментариями самого фотографа по теме «Пионерия» из научно-справочного аппарата фотофонда.

Ключевые слова: Тувинская Народная Республика, пионеры, пионерский отряд, пионерский лагерь, первомайские демонстрации, пионервожатый, фотонегативы, В.П. Ермолаев.

Фонды Национального музея Республики Тыва (НМРТ) составляют неотъемлемую часть источниковой базы для исследований гуманитарного направления, так как коллекции музея представляют целостное, уникальное по своему составу и содержанию собрание источников, различных по типовой и видовой принадлежности, в контексте историко-культурологической ретроспективы. Собрания фотографических источников сосредоточены в музеях России разного профиля, в том числе в Национальном музее Тувы, являющемся музеем краеведческого типа. Во многих из музеев по количеству единиц хранения фотографии и фотонегативы находятся на первом месте.

Цель статьи – интерпретировать историю пионерского движения Тувы как новое социокультурное явление в истории Тувинской Народной Республики на основе документальных фотоматериалов – правдивых свидетельств событий.

Фотоисточники относят к типу изобразительных, исходя из их знаковой функции, но в то же время и к документальным источникам, считая основанием для такой классификации их социальные функции (информативную, культурную, научно-познавательную и др.) [1. С. 4].

Раритетное фотографическое наследие первого директора Национального музея Республики Тыва В.П. Ермолаева (1892–1982) дает уникальную возможность увидеть не только события из истории Тувы первой половины XX в., но и различные стороны жизни тувинцев. Значительная часть его негативов поступила в фонды НМРТ согласно акту от 2 февраля 1959 г. В настоящее время в коллекции фотонегативов В.П. Ермолаева насчитывается более 4 тыс. единиц хранения, являющихся золотым фондом музея [2. С. 27].

В.П. Ермолаев известен как первый профессиональный фотограф, журналист, писатель, он постоянно жил в Туве с 1916 по 1970 г. Биографические сведения о В.П. Ермолаеве неоднократно приводились в статьях М.П. Тата-

ринцевой [3], А.С. Хертека [4], А.О. Дыртык-оол [5], Ф.Н. Пешкина [6], Л.П. Сапрыкиной [7] и др.

В контексте историко-культурологической ретроспективы его обширное собрание негативов подразделяется на три раздела: «Урянхайский край» (1913–1921 гг.), «Тувинская Народная Республика» (ТНР) (1921–1944 гг.) и «Тувинская автономная область» (1944–1952 гг.) [8. С. 48], далее они систематизированы по сериям в научно-справочном аппарате музея.

Когда Урянхайский край был преобразован в суверенное государство – Тувинскую Народную Республику (1921–1944 гг.), в молодом государстве начинают возникать новые микрофакторы социализации – профсоюзные, молодежные, женские и детские движения [9. С. 146], являющиеся частью модернизации «сверху» при активной поддержке со стороны Советского Союза [10. С. 150]. Они были идентичны советским организациям и выстраивали свою деятельность по их образцу с учетом кочевого национального колорита.

Пионерия как социокультурное явление непосредственно была связана с динамикой социалистической культуры и изменением систем традиционных ценностей в межличностных отношениях в тувинском социуме. Первые пионерские отряды в Туве стали возникать в школах Русской самоуправляющейся трудовой колонии (далее РСТК) с 1923 г. С 1925 г. появились аналогичные группы, где были задействованы дети кочевников-аратов [11. С. 70–71]. В одном из фотографических кадров В.П. Ермолаева (КП № 11286-1/271) запечатлен первомайский парад, в котором дети аратов впервые принимают участие наряду с русскими детьми. Пионеры одеты в парадную одежду – белые рубашки с темными брюками. У некоторых в руках транспаранты с лозунгами, на одном из них можно прочесть фрагменты слов: «Коллектив... Урянхайско-го.. Сиб...».

По словам О.Г. Вишневой, традиционные общественно-политические кампании пионерской организации привязывались к международным и государственным знаменательным календарным датам и проводились в виде ежегодных демонстраций [12. С. 39]. Политическую окраску имело участие пионеров ТНР в таких акциях, как содействие Международной организации помощи борцам революции (МОПР). Об этом свиде-



Рис. 1

тельствует фотоизображение (КП № 11286-1/466) (рис. 1), где тувинские дети собирают акша (тув. валюта) в фонд МОПР. У одного из пионеров на груди подвешена жестяная банка с замком для сбора пожертвований.

Важную роль в изменении быта детей-кочевников сыграла организация летнего досуга в пионерских лагерях. В коллекции В.П. Ермолаева имеются несколько фотоисточников, отражающих деятельность лагерей в ТНР с 1925 г., под руководством Центрального комитета Тувинской народно-революционной партии (ЦК ТНРП). На двух кадрах (КП № 11286-1/464, 11286-1/465) запечатлен один из первых пионервожатых Тувы В.Ш. Кок-оол, впоследствии известный драматург, режиссер, актер. Он завоевал авторитет среди детей, и его прозвали «ребячьим комиссаром» [13. С. 20]. В.Ш. Кок-оола отправили в пионерский лагерь, когда он был воином Тувинской народно-революционной армии, поэтому на фотографии он запечатлен в военной шинели и буденовке. На фотографии дети под его руководством организованно делают физическую зарядку (рис. 2).

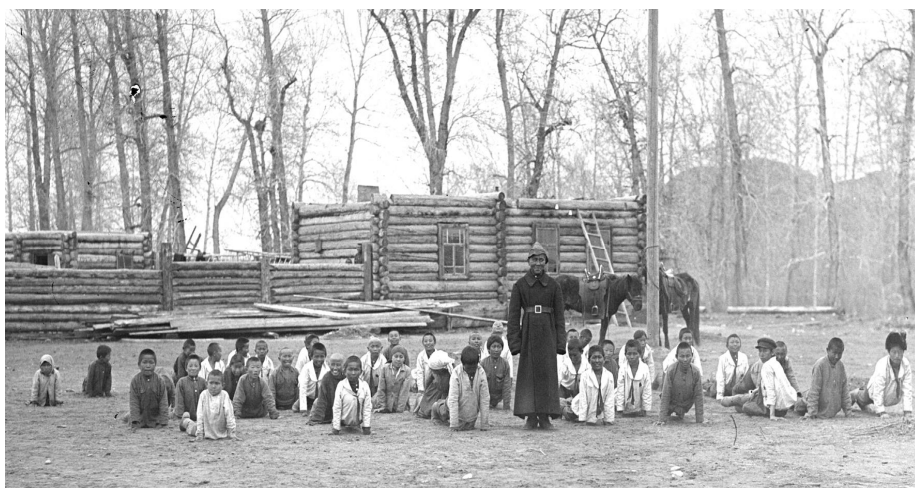


Рис. 2

В.П. Ермолаев на своих фотографиях передал атмосферу лагерной обстановки: оздоровительные процедуры (КП №№ 11286-1/1512, 11286-1/461, 11286-1/1417, 11286-1/477), гимнастические упражнения (КП № 11286-1/480, 11286-1/481). На одной фотографии (КП № 11286-1/474) показана благоустроенная территория пионерского лагеря: дорожки, выложенные из камня, дома с портретами политических деятелей, украшенные флажками.

На фотографиях В.П. Ермолаева мы видим своеобразный обряд инициации в пионеры, проходивший в сумоне (поселок) Самагалтай в 1944 г. (КП №№ 11286-1/469, 11286-1/470, 11286-1/471). Фотограф показал это историческое событие в нескольких сюжетах. Так, на трех негативах запечатлены тувинские дети в момент торжественного принятия их в пионеры, двое из них одеты в национальный тон (верхняя одежда халатообразного покроя). Взрослые надевают им пионерские галстуки и прикрепляют значки (рис. 3).



Рис. 3

В корпорацию пионеров принимались дети аратов в возрасте от 10 до 16 лет. Прием проходил в два этапа: сначала совет отряда утверждал нового члена организации, далее через полтора месяца рассматривал его социально-гражданскую компетенцию в духе ленинизма [14. С. 2].

Изучая немногочисленные фотоисточники по теме тувинской пионерии, мы составили нижеследующую таблицу авторских комментариев к ним (т.е. В.П. Ермолаева).

№	№ негатива (старый номер перенумерован в 2009 г.)	Комментарий фотографа	Место съемки	Год съемки
1	2	3	4	5
1	464 11286–1/464	Занятия по физкультуре первого в Туве пионерского отряда. Руководителем и воспитателем отряда был в то время известный теперь драматург Кок-оол.	город Кызыл	1925
2	465 11286–1/465	Товарищ Кок-оол со своим отрядом пионеров.	не указано	1925
3	271 11286–1/271	Пионеры на Первомайском параде.	город Кызыл	1925

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
4	467 11286–1/467	Пионерский отряд на Первомайском празднике.	город Кызыл	1926
5	468 11286–1/468	Школьники на демонстрации.	город Кызыл	1928
6	474 11286–1/474	Пионерский лагерь в окрестностях Кызыла.	город Кызыл	1928
7	475 11286–1/475	Пионерский лагерь близ Кызыла.	город Кызыл	1928
8	1282 11286–1/1282	Пионерский отряд на Первомайском параде.	город Кызыл	1930
9	483 11286–1/483	В 1930 г. школьники впервые вышли на Первомайскую демонстрацию со знаменами, имевшими надписи на тувинском языке по новой письменности.	город Кызыл	1930
10	666 11286–1/666	Тувинские школьники на Первомайской демонстрации в Кызыле.	город Кызыл	1930
11	926 11286–1/926	Костюмы девочек пионеров.	город Кызыл	1930
12	номер не указан	Пионеры г. Кызыла собирают пожертвования на МОПР.	город Кызыл	1931
13	623 11286–1/623	Тувинские школьники на Первомайской демонстрации в Кызыле.	город Кызыл	1932
14	466 11286–1/466	Тувинские пионеры делают сборы в пользу МОПР.	город Кызыл	1933
15	445 11286–1/445	На уроке труда. Школа №2.	город Кызыл	1934
16	1512 11286–1/1512	Купанье детей в пионерском лагере.	город Кызыл	1935
17	432 11286–1/432	Прием новичка в интернат школы.	город Кызыл	1936
18	1448 11286–1/1448	Русские и тувинские школьники на демонстрации.	город Кызыл	1936
19	478 11286–1/478	Горнисты. Пионерский лагерь.	город Кызыл	1937
20	461 11286–1/461	Купанье в пионерском лагере.	город Кызыл	1938
21	457 11286–1/457	Игра в бабки. Школа №2.	город Кызыл	1940
22	479 11286–1/479	Утренняя приборка в лагерных палатках. Пионерский лагерь.	город Кызыл	1940
23	652 11286–1/652	Тувинская учительница Нурзат Клара Дыртыновна в классе. Школа №2.	город Кызыл	1940
24	472 11286–1/472	Елка в школе №2.	город Кызыл	1942
25	476 11286–1/476	Пионерский лагерь в Кызыл-Мажалыке. Пионеры умываются в реке Хемчик.	Кызыл-Мажалык	1942
26	477 11286–1/477	Мальчик пионер.	Кызыл-Мажалык	1942
27	480 11286–1/480	Физзарядка в пионерском лагере.	Кызыл-Мажалык	1942
28	481 11286–1/481	Физзарядка в пионерском лагере.	Кызыл-Мажалык	1942
29	1417 11286–1/1417	Утренний туалет в пионерском лагере окрестность.	город Кызыл	1942

Окончание таблицы

1	2	3	4	5
30	453 11286–1/453	Игра в лапту. Школа №2.	город Кызыл	1943
31	454 11286–1/454	Игра в кошки-мышки. Школа №2.	город Кызыл	1943
32	455 11286–1/455	Школьники пляшут «русскую». Школа №2.	город Кызыл	1943
33	471 11286–1/471	Школьнику подвязывают пионерский галстук.	сумон Самагалтай	1944
34	469 11286–1/469	Прием в пионеры. Школьники дают торжественное обещание.	сумон Самагалтай	1944
35	470 11286–1/470	Школьница пионерка получает пионерский значок.	сумон Самагалтай	1944
36	484 11286–1/484	Школьники на Первомайской демонстрации.	город Кызыл	1944

Из таблицы, можно видеть, что фотосъемка производилась в основном в городе Кызыле, один раз в западном районе Тувы (Кызыл-Мажалык) и один раз на юге Тувы (Самагалтай). Время съемок охватывает период с года создания тувинских пионерских отрядов и до 1944 г. (год вступления ТНР в состав СССР). Фотоисточники условно нами классифицированы по таким блокам, как общественно-политические мероприятия (демонстрации, акции МОПР), учебный процесс, школьный интернат, досуговая деятельность детей, пионерские лагеря, посвящение в пионеры. В общей сложности в серию включены тридцать шесть негативов, отражающих новое социокультурное явление в тувинском обществе – тувинскую пионерию, воспринятую из социалистических традиций Советского государства.

Литература

1. Атрибуция фотоисточников в музее : методические рекомендации ГЦМСИР / М.Е. Кучеренко. М., 2000. 31 с.
2. Дыртык-оол А.О. История музейного дела в Туве (1920–1940-е гг.). Кызыл, 2007. 84 с.
3. Татаринцева М.П. Писатель и краевед // Новые исследования Тувы. 2009. № 1–2 [Электронный ресурс]. URL: www.tuva.asia (дата обращения: 06.05.2016).
4. Хертек А.С. В.П. Ермолаев – первый директор музея // Национальный музей Республики Тыва. Юбилейный альбом к 80-летию музея. Красноярск, 2009. С. 12–13.
5. Дыртык-оол А.О. Ермолаев Владимир Петрович. К 120-летию со дня рождения // Летопись Тувы: Историко-краеведческий альманах. Кызыл, 2011. С. 114–117.
6. Пешкин Ф.Н. Очевидец великих перемен // Владимир Петрович Ермолаев – очевидец великих перемен: Избранные работы. Кызыл, 2012. С. 7–8.
7. Сапрыкина Л.П. Удивительной души человек (штрихи к портрету В.П. Ермолаева – первого директора Национального музея Республики Тыва) // Музей и вопросы сохранения, изучения и использования культурного наследия: материалы науч.-практ. конф. (с междунар. участием), посвящ. 85-летию основания Национального музея Республики Тыва, 105-летию со дня рождения советского специалиста Н.М. Богатырева и 100-летию единения России и Тувы. Кызыл, 2014. С. 42–46.
8. Тулуш С.С. Народное образование Тувы в фотографиях В.П. Ермолаева // Первые Республиканские Ермолаевские краеведческие чтения, посвященные 120-летию со дня рождения первого директора Национального музея Республики Тыва Владимира Петровича Ермолаева. Кызыл, 2013. С. 48–51.
9. История Тувы : в 3 т. Т. 2 / под общ. ред. В.А. Ламина. Новосибирск, 2007. 430 с.
10. Фельдман В.Р. Идеология в процессе деградации и кризиса традиционного общества народов Центральной Азии // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2013. № 14. С. 145–153.
11. Моллеров Н.М. Истоки братства. Кызыл, 1989. 144 с.

12. Вишнева О.Г. Деятельность пионерской организации в Псковской губернии 1920-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики 2013. № 4 (30) : в 3 ч. Ч. 2. С. 38–44.

13. Дыртык-оол М.О. Первый пионерский лагерь // Люди и события Тувы : календарь-хронограф 2015. Кызыл, 2014. С. 20–21.

14. Антипин Л. Под руководством ревсомола: К истории пионерского движения в Туве (1926–1941 гг.) // Тувинская правда. 1972. 16 мая. С. 2.

Dyrtyk-ool Maya O. The National museum of the Republic of Tuva (Kyzyl, Russian Federation).

E-mail: dyrtyk-ool@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23. p. 172–179.

DOI:10.17223/22220836/23/18

**PIONEERS AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON IN THE TUVAN SOCIETY
(FROM THE FUNDS OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF TUVA)**

Key words: *Tuvan People Republic, pioneers, pioneer squad, pioneer camp, May day demonstration, pioneer leader, negatives, V.P. Ermolaev.*

The photographic and the rarity heritage of the first director of the National Museum of the Republic of Tuva (NMRT) Vladimir Petrovich Ermolaev (1892–1982) provides a unique opportunity to see not only the historical events of Tuva in the first half of the XX c., but also various aspects of the Tuvans life. Currently, there are more than 4 thousand items in the collection of negatives made by V.P. Ermolaev; it is "The golden fund" of the museum. In 1921, the sovereign state of The Tuvan People's Republic (TNR) was created in Uryankhai region. Since that time, there appeared the new micro-factors of socialization - the professional unions, youth's, women's and children's movement. They were identical to The Soviet organizations and build their activities in their sample, taking into account the nomadic national color. The Pioneer activity as a sociocultural phenomenon was directly related to the dynamics of the socialist culture and to the change in the traditional systems of values in interpersonal relations in the Tuvan society. The first pioneer units in Tuva began to emerge in the schools of the Russian self-governing labor colony (hereinafter RSTK) since 1923. Since 1925, there appeared similar groups, where the nomadic herdsman's children were involved in. The interpretation of the public children's movement can be researched on the basis of the thirty-six photo-negatives, as the truthful evidences of the events happening in the young sovereign state.

References

1. Kucherenko, M.E. (2000) *Atributsiya fotoistochnikov v muzee: metodicheskie rekomendatsii GTsMSIR* [The attribution of photoresources in the museum: Guidelines by GTsMSIR]. Moscow: [s.n.].

2. Dyrtyk-ool, A.O. (2007) *Istoriya muzeynogo dela v Tuve (1920–1940-e gg.)* [The history of museums in Tuva (1920–1940-ies)]. Kyzyl: tuva Book Publ.

3. Tatarintseva, M.P. (2009) *Pisatel' i kraeved* [Writer and ethnographer]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 1–2. [Online] Available from: www.tuva.asia. (Accessed: 6th May 2016).

4. Khertek, A.S. (2009) V.P. Ermolaev – pervyy direktor muzeya [V.P. Ermolaev – the first director of the museum]. In: *Natsional'nyy muzey Respubliki Tyva. Yubileynyy al'bom k 80-letiyu muzeya* [The National Museum of the Republic of Tyva. The anniversary album for the 80th anniversary of the museum]. Krasnoyarsk: [s.n.]. pp. 12–13.

5. Dyrtyk-ool, A.O. (2011) Ermolaev Vladimir Petrovich. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya [Ermolaev Vladimir Petrovich. On the 120th anniversary]. In: *Letopis' Tuvy: Istoriko-kraevedcheskiy al'manakh* [Annals of Tuva: Local History Almanac]. Kyzyl: Tuva Book Publ. pp. 114–117.

6. Peshkin, F.N. (2012) *Ochevidets velikikh peremen* [A witness of great changes]. In: Ermolaev, V.P. *Vladimir Petrovich Ermolaev – ochevidets velikikh peremen* [Ermolaev Vladimir Petrovich – an eyewitness of great changes]. Kyzyl: Tuva Book Publ. pp. 7–8.

7. Saprykina, L.P. (2014) *Udivitel'noy dushi chelovek (shtrikhi k portretu V.P. Ermolaeva – pervogo direktora Natsional'nogo muzeya Respubliki Tyva)* [Man with an amazing soul (to the portrait of V. Ermolaeva – the first director of the National Museum of the Republic of Tuva)]. *Muzey i voprosy sokhraneniya, izucheniya i ispol'zovaniya kul'turnogo naslediya* [Museum and conservation, study and use of cultural heritage]. Proc. of the Conference. Kyzyl. pp. 42–46.

8. Tulush, S.S. (2013) Narodnoe obrazovanie Tuvy v fotografiyakh V.P. Ermolaeva [Education in Tuva in V.P. Ermolaev's photos]. In: *Pervye Respublikanskije Ermolaevskie kraevedcheskie chteniya* [First Republic Ermolaev Local History Readings]. Kyzyl: Tuva Book Publ. pp. 48–51.
9. Lamin, V.A. (2007) *Istoriya Tuvy : v 3 t.* [The History of Tuva. In 3 vols]. Vol. 2. Novosibirsk.
10. Feldman, V.R. (2013) Ideologiya v protsesse degradatsii i krizisa traditsionnogo obshchestva narodov Tsentral'noy Azii [The ideology in the process of degradation and the crisis of the traditional society of peoples of Central Asia]. *Vestn. Buryat. gos. un-ta.* 14. pp. 145–153.
11. Mollerov, N.M. (1989) *Istoki bratstva* [The origins of the brotherhood]. Kyzyl: Tuva Book Publ.
12. Vishneva, O.G. (2013) Pioneer organization activity in Pskov province of the 1920s. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice.* 4(30). pp. 38–44. (In Russian).
13. Dyrtyk-ool, M.O. (2014) Pervyy pionerskiy lager' [The first Pioneer camp]. In: *Lyudi i sobytiya Tuvy: kalendar'-khronograf 2015* [People and events of Tuva: Calendar Chronograph 2015]. Kyzyl. pp. 20–21.
14. Antipin, L. (1972) Pod rukovodstvom revsomola: K istorii pionerskogo dvizheniya v Tuve (1926–1941 gg.) [Under the leadership of revsomola: On the history of the Pioneer movement in Tuva (1926–1941)]. *Tuvinskaya pravda.* 16th May. pp. 2.

УДК 069.01

DOI:10.17223/22220836/23/19

Е.В. Морозова

МУЗЕЙНАЯ ПОЛИТИКА КАК НАУЧНОЕ ПОНЯТИЕ В МУЗЕОЛОГИИ

Статья посвящена проблеме формирования понятия «музейная политика». Анализ зарубежной и российской музееведческой литературы позволяет определить содержание этого понятия и выявить его составляющие: музейный менеджмент, музейный маркетинг, государственная политика в области культуры, миссия музея. В результате проведенного исследования выясняются смысловые изменения понятия «музейная политика» как адекватного отражения музееологической реальности. Ключевые слова: музееология, музейная политика, музейный маркетинг, музейный менеджмент, миссия музея.

Становление любой науки тесно связано с формированием ее понятийного аппарата. По мере развития в фокусе внимания исследователей появляются новые термины, вводимые для объяснения сущности объектов и явлений в данной области знаний. В музееологии как комплексе научных дисциплин идет процесс активного формирования понятий, отражающих те или иные направления и виды музейной деятельности (в частности, музейная политика).

Анализ музееологических работ, изданных в Великобритании, Канаде и США, показал, что в отношении музея в них применяются термины *policy* и *politics*, что на русский язык переводится как политика. Первый из этих терминов – *policy* – используют в своих работах Э. Хупер-Гринхилл, Р. Сандел, С. Эшли, подразумевая под ним планы, направления, технологии функционирования музея, изложенные в специальных документах [1, 2, 3]. Так, Э. Хупер-Гринхилл сообщает, что политика музея включают в себя коммуникационную политику, стратегии развития, планы конкретных действий, а также маркетинговую политику, выставочную политику, образовательную политику и политику заботы о посетителях [1. Р. 173]. В качестве примера на сайтах крупных музеев Великобритании, Канады и США можно найти раздел с названием «Policy», в котором раскрываются различные виды музейной деятельности (политика управления коллекциями, политика консервации, маркетинговая политика, политика исследований, выставочная политика).

В трудах Т. Беннетта, Т. Люка и С. Эсмил-Памис можно встретить также понятие *museum politics*, которое отражает возрастающую роль музея, его способность воздействовать на аудиторию посредством трансляции определенной информации [4, 5, 6]. Так, Т. Беннетт считает, что уже в XIX в. в правящих кругах Великобритании утвердилось мнение о необходимости использовать музей как инструмент влияния на общество и обеспечения контроля государства над своими гражданами. Опираясь на концепцию «власть знания», сформулированную М. Фуко, английский исследователь утверждает, что музей позволяет человеку знать, учиться и получать опыт быть гражда-

нином. В этом постулате находят отражения такие функции музея, как документирование (владение знанием), образование (обучение) и воспитание (опыт гражданственности) [4. Р. 19.].

Рассматриваемый термин начинает входить в употребление в отечественной научной литературе. Однако прежде чем обратиться к российским музеологическим изысканиям, необходимо еще раз акцентировать внимание на том, что эквивалентом двух английских слов *policy* и *politics* служит одно русское слово политика. И если в англоязычной литературе разное смысловое ядро понятий отражено в наличии разных терминов, то российские музеологи вкладывают различные смыслы в один термин «музейная политика». Так, в статье А.И. Фролова данное словосочетание используется для обозначения политики государства в области музейного дела. Автор, имея в виду государственную политику по отношению к музеям, пишет, что «сказанного достаточно для осознания потребности в разработке и научном обосновании новой музейной политики, отвечающей курсу перестройки» [7. С. 33]. В работе В.Ю. Дукельского понятие «музейная политика» отражает государственную культурную политику, которая реализуется непосредственно музейными учреждениями на местах [8]. Авторы «Словаря актуальных музейных терминов» дают наиболее полное определение музейной политики как совокупности принципов и методов управления музеем, нацеленных на осуществление миссии музея и обеспечение выполнения им социальных функций музея [9. С. 67].

Другие исследователи используют в своих работах отдельные составляющие понятия «музейная политика». Так, Ю.В. Зиновьева касается термина «стратегии музейной коммуникации» и понимает его как некие принципы, регулирующие отношения музея с окружающей средой и обществом [10]. Это толкование очень близко по смыслу к одному из значений англоязычного термина «*museum policy*», а именно к коммуникационной музейной политике в работе Э. Хупер-Гринхилл.

Е.С. Соболева и М.З. Эпштейн большое внимание уделяют развитию музея в современных экономических условиях, поэтому основой в управлении музеем считают маркетинговые технологии. В связи с этим они используют термин «музейная политика» в сочетании с прилагательными «товарная» и «рыночная», выделяют «ценовую политику», «коммуникационную и конкурентную политику», а в качестве синонима слова «политика» используют термины «стратегия» и «концепция развития» [11]. Схожие словосочетания – «стратегическое планирование» и «стратегическое управление» – использует Л.Е. Востряков для обозначения работы топ-менеджеров, заключающейся в решении важных вопросов в управлении музеем и планировании его деятельности [12]. При этом исследователь поясняет, что стратегическое планирование представляет собой совокупность программ, принципов, методов и приемов, используемых для управления музеем. Отметим сходство этой формулировки с определением, данным в «Словаре актуальных музейных терминов».

Н.В. Нагорский в своем фундаментальном исследовании «Музей в духовной жизни общества» определяет в качестве наиболее важной культурообразующую составляющую музейной работы, называет ее одной из ведущих

функций современного музея. Он вводит в научный оборот понятие «культурная политика музея», под которым понимает совокупность концептуальных положений, принципов и направлений музейной деятельности. По мнению исследователя, культурная политика музея обеспечивает реализацию созидającego потенциала культуры, способствует концентрации усилий на приоритетных направлениях ее развития, сохраняет национально-культурное наследие, стимулирует социально-культурную активность населения, привлекает музей к осуществлению национальных, региональных, муниципальных и отраслевых культурных программ, поддерживает диалог культур и международные культурные связи, совершенствует инфраструктуру социально-культурной сферы посредством музеефикации памятников истории и культуры, а также помогает в подготовке специалистов, владеющих современными технологиями музейного дела [13. С. 198–199].

Итак, обращение к работам отечественных исследователей показывает, что смысловое содержание понятия «музейная политика» раскрывается в них через такие понятия, как «культурная политика музея», «музейный менеджмент», «музейный маркетинг», «стратегии развития музея», «музейное проектирование и планирование», «концепция развития». В отдельных публикациях они могут выступать в качестве синонимов музейной политики или как ее компоненты. В связи с этим рассмотрим научные термины, наиболее близкие по своему значению к понятию «музейная политика».

Появление терминов «музейный менеджмент» и «музейный маркетинг» было связано с адаптацией музеев к условиям рыночной экономики, когда актуальным стало не только изучение музеями своих посетителей, но и понимание важности планирования деятельности с целью поддержания своего существования и обеспечения дальнейшего развития. Под музейным маркетингом понимается деятельность музея по определению, предвидению и удовлетворению потребностей разных групп населения, оказанию влияния на музейную аудиторию, а также организация сбыта музейного продукта [11. С. 10]. В некоторых работах утверждается, что маркетинг – залог успешной деятельности современного музея, он обеспечивает выживание и успешное функционирование музея в условиях рыночной экономики [14]. Входящие в компетенцию музейного маркетинга аналитическая работа, а также функции управления и контроля, которые реализуются посредством организации системы коммуникации и деятельности по связям с общественностью, тесно связаны с планированием, что позволяет некоторым исследователям ставить знак равенства между понятиями «музейный маркетинг» и «музейная политика». Такой знак, уравнивающий два понятия, ставят Е.С. Соболева и М.З. Эпштейн в статье «Маркетинговая политика музеев Швейцарии накануне нового тысячелетия». При этом в работе рассматриваются некоторые составляющие музейной политики – экспозиционная политика, выставочная политика и др. [15]. Принимая точку зрения иностранных авторов, например Э. Хупер-Грнхилл, о маркетинговой политике как подразделе музейной политики, отметим, что, на наш взгляд, музейный маркетинг интересуют в основном проблемы взаимодействия музея с посетителем, а все другие виды деятельности он затрагивает настолько, насколько они связаны с реализацией работы с музейной аудиторией. При этом акцент делается на

изучении потребностей посетителя и их удовлетворении, так как от того, насколько посетителю понравится в музее, будет зависеть, придет ли он в этот музей снова, расскажет ли о своем визите знакомым. Формирование интересов аудитории музея, таким образом, остается за пределами компетенции маркетинговой политики, а этот аспект является одной из целей музейной политики (в рамках работы с посетителем).

Для успешного функционирования музея необходимо планировать свою деятельность, составлять краткосрочные и долгосрочные планы работы, составлять приоритеты. Этими вопросами призван заниматься музейный менеджмент как система знаний об управлении учреждением и его персоналом. Согласно Л.Е. Вострякову музейный менеджмент включает в себя различные инструменты: управление проектами и программами, музейный маркетинг, фандрейзинг, информационные управленческие технологии, PR и рекламу, управление персоналом, стратегическое управление и стратегическое планирование [12]. Подчеркивая значимость музейного менеджмента, С.А. Копачкая предлагает даже рассматривать музейную политику в рамках работы менеджера музея [16]. На наш взгляд, точки соприкосновения находятся в стратегическом планировании, которое, являясь составной частью музейного менеджмента, по смыслу близко к тому, что мы вкладываем в понятие «музейная политика».

Стратегия развития, стратегическое планирование – термины, которые, как было сказано, используются в музейном менеджменте. Под этими терминами понимается разработка определенного плана развития учреждения, его поэтапное движение к обозначенной цели. Стратегии предполагают тщательное изучение слабых и сильных сторон музея, возможных альтернатив развития, а также поиск новых партнеров. Очень многое зависит от доступных денежных средств, поэтому в музеях часто приходится делать выбор в пользу того или иного проекта или направления деятельности. Однако музей в своей деятельности должен не только ориентироваться на выгодное предоставление своих услуг, он является частью национального достояния и строит свою работу в соответствии с государственной политикой в области культуры. Ведь именно посредством музея реализуется один из пунктов Конституции РФ о праве граждан иметь доступ к культурным ценностям. Российские музеи, даже не находящиеся под непосредственным контролем государства, должны соответствовать культурным запросам граждан и, подчиняясь законодательству, следовать тем требованиям и ориентирам, которые дает государство в своей культурной политике. В качестве примера можно привести ставшее уже традицией посвящение очередного года какому-либо событию или культуре определенной страны – год Франции, Италии, Греции, год культуры, литературы, кино – находящее отражение в деятельности социокультурных институтов. В качестве инструментов влияния выступают также различные гранты, национальные и международные проекты, тематические конференции, которые задают вектор развития, в том числе и в работе современных музеев.

В последнее время за музеем все чаще признается роль самостоятельного социального агента. Именно музей предлагает вниманию посетителей наглядную картину мира и определенный взгляд на вещи (музейные предметы, составляющие экспозицию). Более того, музей, работая с разнообразными па-

мятниками культурного наследия и имея в своем распоряжении современные технологии, способен усилить воздействие на аудиторию по линии конструирования смыслов, апеллируя к эмоциональному восприятию. Высокий воспитательный потенциал музея связан с его деятельностью по формированию культурной идентичности и трансляцией идей толерантности в современном мультикультурном мире. Все это включается в понятие миссии музея.

Нужно отметить, что идею, вложенную в понятие музея и сформулированную в рамках современной музеологии в виде его миссии, поддерживали многие отечественные и зарубежные мыслители (Н.Ф. Федоров, Ф.И. Шмит, П.А. Флоренский, Ж.А. Ривьер, Д. Рескин, Ж.-Л. Деот), считавшие главной задачей музея способствование благополучию общества. Эта идея нашла отражение в концепции новой музеологии, которая предполагает активную роль музея во взаимоотношениях с местным сообществом. Музей при этом не только заботится о сохранении культурного наследия, но и помогает решению социальных проблем. Опираясь на труды предшественников, можно определить миссию музея как сверхзадачу, как важнейшую цель функционирования социокультурного института, каким является музей. В нашем понимании миссия музея включает в себя четыре основополагающих цели: сохранение культурного наследия, формирование культурной идентичности, формирование мировоззрения и решение актуальных проблем местного сообщества.

Таким образом, мы можем говорить не только о тесной взаимосвязи музея и общества, но и о возможности этого общественного института участвовать в решении актуальных проблем, оказывать влияние на развитие социума в рамках осуществления своей миссии. Основу деятельности современного музея определяет сочетание гармоничной и продуманной работы всех отделов музея (музейный менеджмент) и его успешного функционирования в условиях рыночной экономики (музейный маркетинг) с осознанием ответственности перед обществом (реализация миссии музея) и соответствием проводимой государством политике в области культуры. С учетом всех внутренних возможностей и внешних условий формируются принципы развития музея, реализуются его функции, которые и отражает понятие «музейная политика».

Литература

1. Hooper-Greenhill E. Museums and their visitors. London; New York : Routledge, 1994. 206 p.
2. Ashley S. State Authority and the Public Sphere: Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution // Museum and society. 2005. №3 (1). P. 5–17.
3. Sandell R. Museums, Prejudice and the Reframing of Difference. London; New York : Routledge, 2007. 226 p.
4. Bennett T. The birth of the museum. History, theory, politics. London; New York : Routledge, 1996. 278 p.
5. Luke T.W. Museum politic : power plays at the exhibition. Minneapolis : University of Minnesota Press. 2002. 265 p.
6. Esmel-Pamies C. Into the Politics of Museum Audience Research. Tate Encounters, 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Cinta-Esmel-Pamies-Into-the-Politics-of-Museum-Research.pdf> (дата обращения: 01.03.2016).
7. Фролов А.И. Советские музеи в зеркале прессы (по материалам периодической печати 1988 г.) // На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 5–34.

8. Дукельский В. Ю. Культурная политика и региональная специфика // Музей и регион / отв. ред. А. В. Лебедев. М., 2011. С. 11–35.
9. Музей: Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. 68 с.
10. Зиновьева Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестн. СПбГУКИ, 2013. № 3 (16). С. 102–107.
11. Соболева Е. С. Эволюция концепции музеев в меняющемся мире / Е. С. Соболева, М. З. Эпштейн // Вопросы музеологии. 2011. Вып. 1 (3). С. 8–19.
12. Востряков Л. Е. Современный музейный менеджмент // Экология культуры. Архангельск. 2004. № 3. С. 3–22.
13. Нагорский Н. В. Музей в духовной жизни общества. СПб., 2004. 427 с.
14. Раньярд С. Маркетинг как взаимодействие с аудиторией // Музейный менеджмент и маркетинг. М., 2001. С. 113–139.
15. Соболева Е. С. Маркетинговая политика музеев Швейцарии накануне нового тысячелетия / Е. С. Соболева, М. З. Эпштейн // Триумф музея? СПб., 2005. С. 314–331.
16. Копачкая С. А. Управление музеем в рамках стратегии создания музейных комплексов : автореф. дис. ... канд. экон. наук. СПб., 2000. 18 с.

Morozova Elena V. Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: lenavmorozova@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 180–186.

DOI:10.17223/22220836/23/19

SEMANTIC MATTER OF «MUSEUM POLICY» AS SCIENTIFIC NOTION

Key words: *museum policy, museum marketing, museum management, museum mission, strategic planning.*

The museology formation as branch of science actualizes its theoretical base including conceptual apparatus. As a result it is necessary to precise terms that were used in scientific literature recently. In this article semantic matter of the term “museum policy” is precised.

Analysis of scientific works in English and Russian languages shows that in English language researches different semantic content of scientific notions are corresponded to adequate terms (museum policy, museum politics). At the same time native scientists often see different meanings in the term “museum policy” or use terms which meanings are close in semantic matter to the term “museum policy”: cultural museum policy, museum management, museum marketing, strategic planning, museum projecting and planning, the concept of development. In this connection in this paper the comparative analysis of semantic matter of these scientific notions is performed.

Museum marketing's gain is to support museum “viability” and its competitive ability among other institutes of entertainment industry. The main task of museum marketing is a research of museum auditorium, its interests and demands.

Museum marketing is usually suggested as a part of museum management that is occupied with administration and coordination of functioning of all museum departments. The important part of museum management is to conceive long-term, medium-term and current plans. Strategic planning and strategic administration contain studying of strengths and weaknesses and probable development, searching for new partners, working out and consideration of most profitable for the institute projects.

Nevertheless museum is not confined by the institute interests and cultural demands of society but also depends on Culture Legislation – satisfies requirements and a guiding line of the state cultural policy.

Museums with their large educational and pedagogic potential must realize their responsibility to society and fulfill their purpose that embodied in the idea of a mission. We suggest that museum mission consists of four main aims: saving cultural heritage, forming cultural identity, forming world view and solving actual problems of local community. Museum mission can be defined as the most important task, the aim of museum as a social and cultural institute.

Thus definition “museum policy” contains balanced and considered work of all museum departments (museum management) and its successful functioning in conditions of market economy (museum marketing), realizing responsibility to society (realization of museum mission) and satisfying a guiding line of the state cultural policy.

References

1. Hooper-Greenhill, E. (1994) *Museums and their visitors*. London; New York: Routledge.
2. Ashley, S. (2005) State Authority and the Public Sphere: Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution. *Museum and society*. 3(1). pp. 5–17.
3. Sandell, R. (2007) *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. London; New York: Routledge.
4. Bennett, T. (1996) *The birth of the museum. History, theory, politics*. London; New York: Routledge.
5. Luke, T.W. (2002) *Museum politic : power plays at the exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. Esmel-Pamies, C. (2009) *Into the Politics of Museum Audience Research*. [Online] Available from: <http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Cinta-Esmel-Pamies-Into-the-Politics-of-Museum-Research.pdf>. (Accessed: 1st March 2016).
7. Frolov, A.I. (1989) Sovetskie muzei v zerkale pressy (po materialam periodicheskoy pechati 1988 g.) [Soviet museums in the mirror of the press (on materials of the periodical press of the 1988s)]. In: Maystrovskaya, M.T. (ed.) *Na puti k muzeyu XXI veka* [On the way to the museum of the 21st century]. Moscow: Moscow Institute of Culture. pp. 5–34.
8. Dukelskiy, V.Yu. (2011) Kul'turnaya politika i regional'naya spetsifika [Cultural policy and regional specificity]. In: Lebedev, A.V. (ed.) *Muzey i region* [Museum and Region]. Moscow: Russian Institute of Culture Studies. pp. 11–35.
9. Anon. (2009) Muzey: Slovar' aktual'nykh muzeynykh terminov [Museum: Glossary of modern terms]. *Muzey*. 5.
10. Zinoveva, Yu.V. (2013) Strategii kommunikatsii muzeya: 20 let postsovetskoy transformatsii [Museum Communication Strategies: 20 years of post-Soviet transformation]. *Vestn. SPbGUKI*. 3(16). pp. 102–107.
11. Soboleva, E.S. & Epstein, M.Z. (2011) Evolyutsiya kontseptsii muzeev v menyayushchemsya mire [The evolution of museum concepts in a changing world]. *Voprosy muzeologii – The Problems of Museology*. 1(3). pp. 8–19.
12. Vostryakov, L.E. (2004) Sovremennyy muzeyny menedzhment [Modern museum management]. *Ekologiya kul'tury*. 3. pp. 3–22.
13. Nagorskiy, N.V. (2004) *Muzey v dukhovnoy zhizni obshchestva* [Museum in the spiritual life of society]. St. Petersburg: [s.n.].
14. Ranyard, S. (2001) Marketing kak vzaimodeystvie s auditoriey [Marketing as the interaction with the audience]. In: *Muzeyny menedzhment i marketing* [Museum management and marketing]. Moscow: [s.n.]. pp. 113–139.
15. Soboleva, E.S. & Epstein, M.Z. (2005) Marketingovaya politika muzeev Shveytsarii nakanune novogo [ES Marketing policy of museums in Switzerland on the eve of the new millennium]. In: Nikonov, A.A. (ed.) *Triumf muzeya?* [Triumph of the Museum?]. St. Petersburg: St. Petersburg Hermitage. pp. 314–331.
16. Kopatskaya, S.A. (2000) *Upravlenie muzeem v ramkakh strategii sozdaniya muzeynykh kompleksov* [Running a Museum in the strategy of creating museum complexes]. Abstract of Economics Cand. Diss. St. Petersburg.

УДК 069.8 (571.1/5)
DOI:10.17223/22220836/23/20

С.А. Пронина, Т.И. Кимеева

МЕТОДИКА ФОНДОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЯХ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

В статье представлен впервые проведенный в отечественном музееведении анализ проблем фондово-исследовательской деятельности этнографических музеев под открытым небом. Предлагаются подходы и теоретические основы изучения данного вида музейной работы. Выявляются методы комплектования движимых и недвижимых объектов историко-культурного наследия, а также объектов нематериального наследия. Относительно включения их в музейное собрание соотносятся понятия «музейный предмет» и «музеефикация объектов культурного наследия». На основе проведенного анализа этнографических музеев под открытым небом в Южной Сибири выделяются этапы включения предметов музейного значения в фонды музея и музеефикации объектов нематериального наследия.

Ключевые слова: наследие, музейный предмет, методы фондовой деятельности, этнографический музей под открытым небом.

Современные исследователи в области актуализации и освоения историко-культурного наследия в качестве приоритетных задач отмечают выявление основных тенденций и перспектив в изучении этого наследия [1. С. 7]. Наследие определяется как «совокупность объектов культуры и природы, отражающих этапы развития общества и природы и осознаваемых социумом как ценности, подлежащие сохранению и актуализации. Одной из культурных форм, выработанных человечеством для сохранения и трансляции наследия, является музей» [2. С. 54]. Выполняя свое главное предназначение, музей в рамках фондовой деятельности комплектует и создает условия для сохранения сосредоточенного в музеях наследия.

До настоящего времени в большинстве работ музееведов фондовая работа определяется как прикладное направление, основанное на практической деятельности и ориентированное на технологию музейной работы. В «Словаре музейных терминов» это направление характеризуется как одно из основных в музейной деятельности, включающих учет музейных фондов, их хранение, изучение и использование. При этом создателями словаря оговорено, что комплектование как процесс выявления и сбора предметов музейного значения, ранее считавшееся частью фондовой деятельности, признается самостоятельным направлением музейной работы [2. С. 63], хотя в музееведческих исследованиях среди проблем фондовой деятельности рассматриваются вопросы научной организации комплектования фондов с ориентиром на тот факт, что музейные предметы и коллекции представляют собой «ключевой ресурс музейного производства» [3. С. 63].

Для актуализации культурного наследия посредством использования музейных предметов и объектов в различных формах музейной деятельности необходима выработка методов работы с ними. Проблемы фондовой деятельности в условиях переосмысления функций современного музея и появ-

ления музеев нового типа приобретают особую актуальность. Эти проблемы были указаны авторами данной статьи в своей предыдущей работе, среди которых в определении методики фондовых исследований обозначена необходимость ориентирования на типовую принадлежность этнографических музеев под открытым небом – средовые, сохраняющие недвижимые объекты «in situ», скансены и экомузеи [4. С. 122].

Средовым этнографическим музеем, сохраняющим недвижимые объекты «in situ» и расположенным на месте традиционного проживания русских Сибири, может считаться Историко-культурный заповедник «Шушенское», в котором посредством объектов культурного наследия (традиционной деревянной архитектуры) в сочетании с музейными предметами презентуются образ жизни и традиции русских в условиях Сибири.

Скансеном, созданным на основе свезенных из различных мест памятников, размещенных в искусственно смоделированной среде является Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», в котором посредством транслоцированных подлинных объектов и музейных предметов, составляющих их фонды, раскрываются особенности традиционной культуры автохтонных народов Сибири (русских, бурят, эвенков, тофаларов) и переселившихся в Сибирь русских, поляков, белорусов, украинцев и др.

К экомузеям, основанным в традиционной исторической среде в целях комплексного обеспечения сохранности, восстановления, изучения и презентации культурного и природного наследия, относится единственный на юге Сибири экомузей «Тазгол», созданный на территории компактного проживания коренного малочисленного народа Сибири – шорцев.

На современном этапе развития перед музеями под открытым небом, в том числе и средовыми, в частности музеями этнографической направленности, стоит серьезная проблема обоснования методики и форм научно-фондовой деятельности. В поисках разрешения проблем методологии современного музееведения О.С. Сапанжа развивает мысль о том, что, необходимая для развития любой науки научная теория применительно к музееведению может быть увязана с музейной практикой, что позволит продемонстрировать последовательное соединение методологии науки и технологий практической деятельности. Теоретическими направлениями музейной работы признаются теория музейного документирования, теория музейного тезаврирования. Первая основана на анализе проблем оценивающего отношения человека к реальности, извлечения из реальной действительности обладающих ценностью предметов для создания основного фонда музея. Вторая исследует проблемы познания ценности музейного предмета [5]. И. Чувилова к теоретическим относит проблемы интерпретации, подлинности, научности, историзма [6. С. 25], которые могут найти разрешение в рамках музейного тезаврирования.

Теоретические направления музейной деятельности традиционно базируются на методах, позволяющих исследовать предметный мир культуры. Данное исследование направлено на выявление специфики фондово-исследовательской деятельности музеев особого типа – под открытым небом, где среди объектов историко-культурного наследия представлены различные типы памятников – движимые и недвижимые объекты, объекты нематериально-

го культурного наследия, а также задействованные в музейной работе предметы «интерактивного» фонда, описанного в предыдущей работе авторов статьи [4. С. 128].

Относительно понятий «музейный объект» и «музейный предмет» в научной литературе существует мнение об их одновременном использовании, однако первое подразумевает не только материальные предметы или движимые памятники культурного наследия, отбираемые для музейного собрания, но и ландшафты, фрагменты среды, живые организмы, объекты нематериального культурного наследия. Именно по отношению к ним в большинстве случаев применяют термин «музейный объект», подчеркивая отличие от традиционных для музейной деятельности движимых материальных памятников культуры [7. С. 42].

Первым (предварительным) этапом фондовой деятельности, без которого она немыслима и который авторы данной статьи склонны не выделять в самостоятельное направление, является комплектование как процесс выявления в реальной действительности и извлечения из нее обладающих ценностью предметов. Как отмечалось выше, на основе теоретического осмысления процесса комплектования формируется теория документирования. При комплектовании прежде всего необходимо выявить предметы музейного значения, т.е. предметы и объекты, наделенные ценностью и свойствами музейного предмета. Для музеев под открытым небом относительно недвижимых объектов, обладающих ценностью музейного предмета, возникает следующая проблема. Согласно принятой в музееведении терминологии недвижимые объекты историко-культурного наследия, к которым относятся и музеефицированные памятники традиционной народной архитектуры, противопоставляются музейным предметам как движимым объектам наследия. Представляется весьма интересным, что музейный предмет характеризуется как первоисточник знаний и эмоций, а недвижимый объект наследия – просто как источник знаний и эмоций [2. С. 56]. Правомерно считать и тот и другой первоисточниками, так как основными требованиями к выявлению предметов (и объектов) является ориентир на их подлинность, способность служить первоисточником знаний о традиционной культуре народа. Относительно комплектования фондов этнографических музеев под открытым небом также имеются проблемы. Так, в методических рекомендациях по созданию этнографических экспозиций на базе музеев под открытым небом, разработанных в 1985 г. на базе Государственного музея этнографии народов СССР (ныне Российский этнографический музей), для сотрудников музея ставились задачи комплектования музейных предметов и выявления архитектурных объектов [8. С. 3–28]. То есть движимые и недвижимые памятники историко-культурного наследия в структуре музея под открытым небом вновь разведены.

Среди методов комплектования для этнографических музеев под открытым небом, кроме обозначенных в отечественном музееведении систематического (типологического), тематического и комплексного, авторами статьи предлагается выделить и метод, условно названный стихийным.

С помощью систематического (типологического) метода осуществляется отбор из реальной действительности типовых предметов музейного значения, т.е. таких, которые отражают типичное явление в традиционной культуре

народов Сибири и обладают свойствами, которые характерны для большого числа предметов, имеющих место в прошлом и настоящем. Предмет музейного значения, даже извлекаемый из среды народной культуры в единственном экземпляре, считается типовым, если в повседневной жизни народа продолжают существовать идентичные ему предметы. В том случае, если предмет, отражающий типичное явление, обнаружен в одном экземпляре или в ограниченном количестве, он будет считаться уникальным или раритетным, потому что содержащаяся в нем информация приобретает исключительный характер [9].

Тематический метод комплектования направлен на отбор предметов музейного значения и объектов культурного наследия, отражающих определенные темы, которые характеризуют традиционную культуру народа. При этом происходит комплектование разнотипных предметов и объектов, каждый из которых с точки зрения семиотики может быть рассмотрен как наделенный определенной семантикой знак. Сгруппированные в рамках одной темы, эти знаки через значения способны выразить ее смысл. Комплексный метод сочетает в себе два описанных выше [10].

Главной целью стихийного метода комплектования является спасение объекта историко-культурного наследия, которому грозит неизбежное исчезновение в естественной социокультурной среде. В рамках стихийного метода комплектуются как однотипные, так и разнотипные объекты, причем они экстренно изымаются из среды бытования вне зависимости от планирования комплектования. Использование стихийного метода, на наш взгляд, правомерно в тех случаях, когда памятник народной архитектуры (объект культурного наследия) вместе с сосредоточенными в нем предметами музейного значения находится на грани исчезновения: на территории, подлежащей затоплению, строительству и пр. Стихийный метод наиболее часто применяется при комплектовании музейных фондов, реализуясь даже при отсутствии планирования комплектования, при экстренном изъятии из среды бытования предметов как памятников историко-культурного значения. Под памятниками в данном исследовании понимаются как движимые, так и недвижимые объекты как знаки, отсылающие «реципиента к определенному явлению, имевшему место в прошлом, для осуществления акта передачи или актуализации социально значимой информации» [10].

Комплектование фондов в этнографических музеях под открытым небом происходит с применением описанных методов комплектования на основании выработанных музейоведами общих критериев отбора предметов, среди которых действенными являются информативность, аттрактивность, репрезентативность и экспрессивность, охарактеризованных создателями Словаря музейных терминов и авторами учебных пособий по музейоведению и музеологии. Частные критерии отбора для предметов музейного значения определяются спецификой конкретной коллекции, среди них – название на языке народа-носителя культуры, материал, техника изготовления, датировка, форма, размер, декорирование и др. В данном случае мы вновь сталкиваемся с проблемой специфики музеев под открытым небом, для деятельности которого должны отбираться как предметы музейного значения, так и недвижимые объекты культурного наследия. Для последних понятие «комплектова-

ние» в музееведении не используется. По отношению к приведению недвижимых объектов историко-культурного наследия в музейное состояние применяется термин «музеефикация», под которой понимается процесс преобразования историко-культурных объектов в музейные. При этом частные критерии для конкретных памятников народной архитектуры для этнографических музеев под открытым небом до настоящего времени не определены. Музеефикация объектов недвижимого наследия определенным образом пересекается с преобразованием «предмета музейного значения» в «музейный предмет», поскольку преобразование данных объектов в объекты музейного показа осуществляется с одной целью – максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной и художественной ценности.

На основе результатов обследования этнографических музеев под открытым небом в Сибири в данном исследовании выделены две формы комплектования музейных фондов: активная и пассивная. Активной считается запланированное в научной концепции комплектования экспедиционное полевое обследование с ориентиром на последующие закупку или дарение. Пассивными формами служат закупка и дарение от частных лиц в ходе текущего незапланированного поступления предметов, а также случайные находки. Возможна и такая форма, как обмен между музеями или частными коллекционерами, но данный вариант возможен только в отношении предметов музейного значения.

Следующим этапом фондовой деятельности является процесс определения ценности предмета на основании музейно-аксиологического метода, выделяемого отечественными музееведами [5]. Проблемы познания ценности предметов музейного значения, музейных предметов и объектов исследуются в рамках теории тезаврирования (от греч. *thesauros* – сокровище, сокровищница, хранилище), что проявляется в их исследовании, учете и сохранении [11]. Аксиология музейного предмета раскрывается в процессе его атрибуции – установлении подлинности через познание основных свойств памятника. Для этнографических предметов этими свойствами являются традиционность используемых для изготовления предмета материалов, применение традиционных технологий его создания, датировка и др. Процесс атрибуции памятников недвижимого наследия осуществляется на основании похожих критериев.

Ценностью предмета или объекта историко-культурного наследия является его подлинность. Отметим, что в современном музееведении существует дискуссия относительно понятия «музейный предмет». Большая часть исследователей придерживается мнения хорватского музеолога Томислава Шолы, считающего, что музейным предметом может быть признан только подлинный исторический источник, и предупреждающего об опасности субъективизма исторического познания. Противоположным является мнение о том, что «наличие подлинного, реального предмета не считается ныне обязательным для презентации «образов», «символов» и «хронотопов» [6. С. 25].

Определение ценности предмета через установление подлинности по отношению к документируемому историческому периоду служит основанием для его включения в основную часть фондов музея. Предметы, не отвечающие требованиям подлинности и не являющиеся первоисточниками знаний (в

данном случае об историко-культурном наследии народов Сибири), подлежат включению в научно-вспомогательный фонд. Под фондами музея принято понимать научно организованную совокупность принадлежащих музею музейных предметов и научно-вспомогательных материалов [10].

Преобразование «предмета музейного значения» в «музейный предмет» относится к технологии фондовой деятельности. При этом предмет проходит процедуру включения в музейное собрание посредством учетно-фондовой документации, предусмотренной приказом № 290 от 17 июля 1985 г. «Об утверждении «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР».

Относительно включения в музейное собрание объектов недвижимого наследия существует целый ряд проблем. Согласно Федеральному закону № 73-ФЗ от 25 июня 2002 г. «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» выявленные объекты культурного наследия включаются в реестр и подлежат государственной охране в целях предотвращения их повреждения, разрушения или уничтожения, изменения облика и интерьера (в случае, если интерьер объекта культурного наследия относится к предмету охраны). Закон оговаривает недопустимость перемещения объектов культурного наследия, т.е. незаконность своза памятников из среды их бытования на территорию музея под открытым небом. Относительно объектов народной архитектуры, еще сохраняющихся на территории Сибири, это является серьезным препятствием включения их в музейное собрание с возможностью последующего его сохранения и актуализации музейными средствами. На территории Сибири сохранились уникальные объекты историко-культурного наследия, включенные в единый реестр, которым необходима музеефикация для их сохранения и защиты от разрушения. Метод транслокации, в процессе которого объект историко-культурного наследия изымается из среды бытования и перемещается на территорию музея под открытым небом, является наиболее оптимальным, так как в среде бытования нет условий для сохранения и актуализации объекта. Историко-культурный ландшафт на сегодняшний день разрушен, единичные объекты историко-культурного наследия рассредоточены. Подлинные объекты историко-культурного наследия располагаются среди построек советского периода, новостроек, и возможность реконструкции историко-культурной среды в данном случае отсутствует. Для многих объектов историко-культурного наследия не представляется возможным обеспечить их доступность для посетителей: объекты сильно удалены от крупных городов, находятся на территориях с неразвитой транспортной инфраструктурой. В ряде случаев объекту может угрожать разрушение в среде бытования от природных и техногенных факторов.

Дискуссионным остается вопрос относительно историко-культурных объектов, транслоцированных на территории музеев под открытым небом Сибири. Включенные в Единый государственный реестр объектов культурного наследия объекты не должны включаться в музейное собрание. Так, Музей народов Забайкалья использует памятники деревянной архитектуры семейских (этнографическая группа русских) Забайкалья, бурят, эвенков в соответствии с положениями Охранного обязательства на объект культурного

наследия (недвижимый памятник истории и культуры). Однако господствующий в среде фондохранителей ориентир на положения Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР не позволил этому музею оставить недвижимые объекты без соответствующей научно-фондовой документации (Книги поступлений, научный паспорт).

В случае, если свезенные объекты, характеризующие культуру народов Сибири, не включены в реестр, также имеется проблема, заключающаяся в том, что по причине своего перемещения они уже не могут считаться недвижимыми объектами культурного наследия. Такое неясное положение памятника, никак не определенное законодательными музейными документами предоставляет возможность музейным работникам самим решать вопрос о его включении в собрание музея. По результатам обследования музеев под открытым небом Сибири выявлено два подхода к включению объектов культурного наследия в структуру музеев под открытым небом. Оба подхода никак не подкреплены законодательными документами применительно к недвижимым памятникам.

Первый – это включение в фонды музея траслоцированных объектов культурного наследия как музейных предметов в соответствии с положениями Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР. В музее-заповеднике «Томская Писаница» объекты экспозиции «Шорский улус Кезек» – подлинные срубные постройки, не вошедшие в реестр объектов культурного наследия, включены в собрание музея на основе научно-фондовой документации (запись в Книге поступлений, Научный паспорт). Как основание для включения в коллекцию учитывалась подлинность траслоцированных объектов, выявленных и свезенных из мест традиционного бытования малочисленного тюркоязычного народа Сибири – шорцев. Дом Марфы Кискоровой изначально на уровне выявления памятника рассматривался как ключевой объект усадьбы Кезек, время его постройки – начало XX в. – связано с традициями русского деревянного зодчества этого периода. В плане он представляет собой прямоугольную рубленную в «обло» клеть с холодной бревенчатой пристройкой. Крыша из колотых бревен на «потоках» и «курицах» отражает старинную технику покрытия русской крестьянской избы. Как дополняющие усадьбу объекты рассматривались «сенек», используемый шорцами с начала XX в. в качестве летнего жилища, и сарай-погреб в виде двух низких клеток под двускатной крышей, каждая из которых имела низкий выход с дверью и небольшое окно [4. С. 12]. Реконструированные объекты, дополняющие усадьбы, составили фонд научно-вспомогательных материалов музея-заповедника.

Второй подход состоит в постановке объектов недвижимого наследия на бухгалтерский учет музея. Он реализован в Архитектурно-этнографическом музее «Тальцы», имеющем большое количество траслоцированных памятников, не зафиксированных в реестре объектов культурного наследия. Недвижимые объекты, являющиеся подлинниками и составляющие целые экспозиционные комплексы («Волостное село», «Деревня-малодворка» и др.), состоят на бухгалтерском балансе.

Существуют и такие варианты, когда по причине отсутствия специалистов в музее под открытым небом учетно-фондовой работе внимания практически не уделяется. Как показали обследования музеев Южной Сибири, в экомузее «Тазгол» объекты недвижимого наследия не включены в реестр объектов культурного наследия и не имеют учетно-фондовой документации внутри самого музея. Учет музейных предметов ограничивается Книгой поступления, где представлен перечень находящихся в экспозиции предметов без приведения их характеристик. Такой вариант рассматривался в литературе, посвященной экомузеям, и связывался с их спецификой, заключенной в том, что историко-культурная среда музеефицируется не в статичном, а в динамичном варианте. Экомузей рассматривается как учреждение, располагающее коллекциями, которые служат воплощением коллективной памяти. Он «более озабочен сохранением умений, нежели музеефикацией предметов. Свидетельства, которые он собирает, связаны с повседневной жизнью. Некоторые из них приходят в негодность от времени или изнашиваются в результате постоянного употребления. ...Часть их после инвентаризации и изучения может быть возвращена владельцам и таким образом вновь попасть в обычное окружение» [12. С. 19]. То есть в экомузее сохранение культурного наследия происходит «в действии»: используемые в культурно-образовательной деятельности предметы по мере их изнашивания могут воспроизводиться вновь на основе сохраненных участвующими в функционировании музея носителями культуры знаний технологий изготовления этого предмета.

И все же, по мнению президента национального фонда исторических памятников и достопримечательностей Франции М. Керьена, по сути дела, ничто не мешает экомuzeю иметь коллекции традиционного типа. При этом оговаривается необходимость применения особых форм хранения коллекций с учетом специфики экомuzeя [13. С. 19]. В отношении экомuzeя «Тазгол» имеется опыт использования метода фиксации предметов традиционной культуры шорцев без изъятия их из среды бытования. Сотрудниками музея и специалистами в области музейного дела и этнографии были выявлены предметы музейного значения, используемые в шорских хозяйствах. Предметы были исследованы, была осуществлена их фотофиксация, после чего они были возвращены в среду бытования. В дальнейшем предполагается создать единый реестр зафиксированных предметов.

В целом процессы включения предметов музейного значения в фонды музея и музеефикация недвижимых объектов наследия представляются многоступенчатыми, состоящими из отдельных этапов, игнорирование которых может привести к нарушению принципов музейной деятельности. При этом два первых этапа, которые относятся к процессу комплектования, для предметов музейного значения и недвижимых объектов культурного наследия представляются сходными.

1-й этап. Выявление предмета музейного значения и объекта культурного наследия в естественной среде бытования.

2-й этап. Фиксация предмета музейного значения и объекта культурного наследия. Метод фиксации в первом случае реализуется посредством составления коллекционной описи и легенды на предмет.

Следующие этапы, связанные с созданием фондов музея, как показал анализ работы музеев под открытым небом Южной Сибири, индивидуальны для отдельных групп.

3-й этап: 1-й вариант. Включение музейного предмета и объекта культурного наследия в музейное собрание в качестве «музейного предмета» (Томская Писаница «Улус Кезек»).

2-й вариант. Включение музеефицированных объектов культурного наследия в Единый государственный реестр объектов культурного наследия с одновременным введением их в состав музейного собрания наряду с музейными предметами (Этнографический музей народов Забайкалья).

3-й вариант. Включение объектов культурного наследия в Единый государственный реестр объектов культурного наследия, а музейных предметов – в фонды музея (Историко-культурный заповедник «Шушенское»).

4-й вариант. Постановка объектов культурного наследия на бухгалтерский баланс, а музейных предметов – в фонды музея (Архитектурно-этнографический музей «Тальцы»).

5-й вариант. Объекты культурного наследия не включены ни в Единый государственный реестр объектов культурного наследия, ни в музейное собрание, а музейные предметы подлежат только первой ступени учета (экомузей «Тазгол»).

Для музеев под открытым небом как особого типа музеев актуальным является сохранение объектов нематериального наследия – традиционных обрядов, фольклора, знаний о технологических приемах производства предметов традиционной материальной культуры и др. Сегодня сохранение объектов нематериального культурного наследия для музея так же важно, как и сохранение движимых и недвижимых объектов. Процесс музеефикации объектов нематериального наследия является многоступенчатым, как и процесс музеефикации недвижимых объектов. Выделяются такие этапы музеефикации нематериальных объектов:

1-й этап. Выявление объектов нематериального культурного наследия в естественной среде бытования.

2-й этап. Фиксация объектов нематериального культурного наследия. Видеофиксации, этнографического описания, фотофиксации, посредством овеществленных компонентов нематериального-культурного наследия (музейных предметов и недвижимых объектов историко-культурного наследия) [13. С. 324].

3-й этап. Включение зафиксированных объектов нематериального культурного наследия в музейное собрание. Данный процесс является наиболее спорным и методически неразработанным, единой системы учета нематериальных объектов в музеях под открытым небом не существует, хотя деятельность по фиксации нематериальных объектов не является новой для музеев. Существуют такие варианты учета объектов нематериального наследия: включение зафиксированных объектов в архив музея, в основной или научно-вспомогательный фонд. Но в данном случае учитываются не собственно нематериальные объекты, а скорее материальные носители, посредством которых они зафиксированы.

Авторы видят целесообразным создание каталога объектов нематериального культурного наследия. Из данного каталога объекты могут конвертиро-

ваться в Электронный каталог объектов нематериального наследия народов России. Данный процесс будет подобен включению музейных предметов в Единый государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Если подобная методика включения объектов нематериального культурного наследия в музейный фонд была бы разработана и применена на базе музеев под открытым небом в Сибири, это привело бы к актуализации подлинных объектов, которые сохранились частично либо утрачены совсем.

Таким образом, на основе проведенного авторами статьи анализа фондовой работы этнографических музеев под открытым небом предлагаются подходы к изучению фондово-научной деятельности как фундамента, на котором основываются все формы музейной работы, раскрывается ее методика с обоснованием формирования теоретических направлений музейной деятельности.

Литература

1. Шелегина О.Н. От актуализации наследия к освоению : формирование историографического ресурса // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2015. № 2 (18). С. 7–14.
2. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.
3. Загоскин Д.В. Музейные фонды как базовый ресурс стратегического планирования в музейном учреждении : проблема комплексной оценки // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2012. № 4 (8). С. 62–71.
4. Кимеева Т.И. К вопросу о музеефикации историко-культурного наследия шорцев: на примере улуса «Кезек» в музее-заповеднике «Томская Писаница» / Т.И. Кимеева, С.Г. Родионов // Учен. зап. музея-заповедника «Томская Писаница». Кемерово, 2015. Вып. 2. С. 10–15.
5. Сапанжа О.С. Современное теоретическое музееведение [Электронный ресурс]. URL: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Museum_2/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/sovremennoe-teoreticheskoe-muzeevedenie-k-voprosu-metodologii-nauki.pdf. (дата обращения: 10.05.2016).
6. Чувилова И.В. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 20–25.
7. Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России М. : Этерна. 2012. 432 с.
8. Фотий Л.А. Создание архитектурно-этнографических комплексов в музеях под открытым небом: метод. рекомендации / Г.Г. Бабанская, Л.А. Мышанская, Н.И. Ивановская. Л., 1985. С. 3–28.
9. Типовой музейный предмет // Российский этнографический музей [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ethnomuseum.ru/tipovoy-muzeynyj-predmet> (дата обращения: 10.05.2016).
10. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/RME/dictionary.asp?121> (дата обращения: 10.05.2016).
11. Шляхтина Л. М. Музееведение как фактор оптимизации развития музейного дела / Л.М. Шляхтина, Е.Н. Мастеница [Электронный ресурс]. URL: <http://sfrik.omskreg.ru/page.php?id=416> (дата обращения: 10.05.2016).
12. Керьен М. О природе феномена // Museum : ежеквартальный журнал ЮНЕСКО. 1985. № 148. С. 18–21.
13. Глушкова П.В. Подходы к музеефикации объектов нематериального наследия (опыт Кемеровской области) // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: традиции и инновации межкультурного взаимодействия : материалы VI междунар. науч.-практ. конф. 2015. С. 324.

Pronina Svetlana A. Kemerovo State University of culture and arts (Kemerovo, Russian Federation);

Kimeeva Tatiana I. Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: swetlanapro@yandex.ru, tat-kimeeva@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 187–197.

DOI:10.17223/22220836/23/20

METHODS OF STOCK ACTIVITY IN THE ETHNOGRAPHIC OPEN-AIR MUSEUMS

Key words: *heritage, Museum object, methods, stock of activity, the ethnographic Museum under the open sky.*

The article presents for the first time in Russian museology the analysis of stock research ethnographic open-air museums. Author offers the approaches and theoretical foundations for the studying

of this type of Museum work. Considered the actualization of cultural heritage through the use of museum object based on type belong to the ethnographic open-air museums.

The article presents the methodology and forms of scientific activity stock based on the theory of documenting. Proposed and described a spontaneous method of acquisition the museum collections, the process of implementation which is carried out in the absence of acquisition planning. Based on the analysis of the open-air museums of southern Siberia presents two forms of acquisition of museum stock activities: active and passive. Identify methods of acquisition of movable and immovable objects of historical and cultural heritage, and intangible heritage.

About inclusion in the Museum collection relate notions of "museum object" and museification of cultural heritage objects. On the basis of the analysis of the ethnographic open-air museums in southern Siberia presented the stages of inclusion of objects of museum value in the museum and the museum of intangible heritage. Substantiate the process of converting an object of museum value to museum object in movable and immovable monuments for inclusion in the Museum collection.

Showing the methods of preservation and inclusion in the museum stock activity of the ethnographic open-air museums the intangible values. The authors developed a technique of inclusion of objects of Museum value in the Museum funds and museums of intangible heritage.

References

1. Shelegina, O.N. (2015) From actualizing the heritage to reclaiming it: development of a historiographic resource. *Vestnik Tomskogo gos. universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2(18). pp. 7-14. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/18/1
2. Anon. (2009) Slovar' aktual'nykh muzeynykh terminov [Glossary of modern museum terms]. *Muzy. 5*. pp. 47–68.
3. Zagoskin, D.V. (2012) The museum funds as a basic resource of strategic planning in the museum's establishment: the problem of integrated assessment. *Vestnik Tomskogo gos. universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(8). pp. 62–71. (In Russian).
4. Kimeeva, T.I. & Rodionov, S.G. (2015) K voprosu o muzeifikatsii istoriko-kul'turnogo naslediya shortsev: na primere ulusa "Kezek" v muzee-zapovednike "Tomskaya Pisanitsa" [On the museification of historical and cultural heritage of the Shors: a case study of ulus "Kezek" in the Museum-Preserve "Tomsk Pisanitsa"]. *Uchen. zap. muzeya-zapovednika "Tomskaya Pisanitsa"*. 2. pp. 10–15.
5. Sapanzha, O.S. (n.d.) *Sovremennoe teoreticheskoe muzevedenie* [Modern theoretical museology]. [Online]. Available from: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Muzeum_2/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/sovremennoe-teoreticheskoe-muzevedenie-k-voprosu-metodologii-nauki.pdf. (Accessed: 10th May 2016).
6. Chuvilova, I.V. (2009) Klassifikatsiya muzeev i problemy naslediya [Classification of museums and heritage issues]. *Muzy. 5*. pp. 20–25.
7. Kaulen, M.E. (2012) *Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii* [Museification of Russian historical and cultural heritage]. Moscow: Eterna.
8. Fotiy, L.A. (1985) *Sozдание arkhitekturno-etnograficheskikh kompleksov v muzeyakh pod otkrytym neбом* [Creating architectural and ethnographic complexes in the open-air museums]. *Leninograd: [s.n.]*. pp. 3–28.
9. Russian Museum of Ethnography. (n.d.) *Tipovoy muzeynyy predmet* [The Model museum object]. [Online]. Available from: <http://www.ethnomuseum.ru/tipovoy-muzeynyy-predmet>. (Accessed: 10th May 2016).
10. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [The Russian Museum Encyclopedia]. [Online] Available from: <http://www.museum.ru/RME/dictionary.asp?121>. (Accessed: 10th May 2016).
11. Shlyakhtina, L.M. & Mastenitsa, E.N. (n.d.) *Muzevedenie kak faktor optimizatsii razvitiya muzeynogo dela* [Museology as a factor in optimizing the development of museums]. [Online] Available from: <http://sfrik.omskreg.ru/page.php?id=416>. (Accessed: 10th May 2016).
12. Kerien, M. (1985) O prirode fenomena [On the nature of the phenomenon]. *Museum: ezhekvartal'nyy zhurnal YuNESKO*. 148. pp. 18–21.
13. Glushkova, P.V. (2015) [Approaches to museification of Intangible Heritage (the experience of Kemerovo Region)]. *Kul'turnoe prostranstvo Vostochnoy Sibiri i Mongolii: traditsii i innovatsii mezhkul'turnogo vzaimodeystviya* [Cultural Space of Eastern Siberia and Mongolia: Traditions and innovations of intercultural interaction]. *Proc. of the 6th International Conference*. pp. 324.

УДК 069 (571.53)
DOI:10.17223/22220836/23/21

В.В. Тихонов

К ВОПРОСУ АКТУАЛЬНОСТИ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ СКАНСЕНОЛОГИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В МУЗЕОЛОГИИ

Скансенология – одно из основных направлений в музеологии по сохранению в музеефицированном виде через материальные носители традиционной культуры этносов и этнических групп. В рамках теоретических основ музеологии в статье рассматриваются вопросы классификации музеев под открытым небом и определения в них группы этнографических музеев под открытым небом. Констатируется на рубеже XX–XXI вв. переход при формировании экспозиционного пространства этнографических музеев под открытым небом от коллекционного к этнографическому. Рассматриваются современные варианты этнографических музеев под открытым небом, экспозиционное пространство которых формируется на основе объективной оценки историко-культурного пространства музеефицируемой территории, каковым является историко-культурное зонирование.
Ключевые слова: скансенология, этнографический музей, историко-культурное зонирование, культурная безопасность, типологический ряд.

При почти столетней практике создания этнографических музеев под открытым небом термин «скансенология» был предложен автором только в начале 2000-х гг. и с успехом применяется в последнее время. В музеологии создание музеев под открытым небом является устойчиво развивающимся направлением сохранения традиционной культуры и трансляции ее в современное общество. Среди них значительное место занимают этнографические музеи под открытым небом. Их создание началось в конце XIX в. и было связано с исчезновением патриархальной среды под воздействием промышленного развития и с ростом национального самосознания в ряде стран. В Европе к началу XX в. насчитывалось более двух тысяч музеев этого профиля [1. С. 13].

Большинство музеев под открытым небом в нашей стране представлено мемориальными музеями-заповедниками, музеефицированными за последние годы дворянскими усадьбами, историческими христианскими объектами и т.д. В 1960–1980-е гг. в стране создано несколько музеев этнографического направления: деревянного зодчества, народного быта, архитектурно-этнографических – с целью сохранения быстро исчезающих характерных для России памятников уникального деревянного зодчества, а в последующем – сохранения элементов исторической среды. В настоящее время Россия, будучи страной евразийской, самой большой в мире по территории, многонациональной и обладающей огромнейшим количеством недвижимых историко-культурных объектов и ландшафтов, представляющих историческую и культурную ценность, плохо использует свой уникальный потенциал. Об этом свидетельствуют мониторинги, проводимые ЮНЕСКО, и весьма скромные места, которые занимает страна по музеефикации, системе современного использования обществом культурного наследия и развитию туризма [2. С. 11].

Актуальность развития теории и практики этого направления заключается в разрешении сложившегося в стране противоречия между значительным объемом объектов историко-культурного наследия, дошедшего до нашего времени в его материальных носителях, и незначительным объемом его сохранения (музеефикации), особенно посредством такого механизма, уже широко практикуемого в мире, как создание этнографических музейных комплексов под открытым небом.

Для активизации скансенологических процессов становится актуальным развитие теории скансенологии применительно к российским условиям с учетом специфики страны (наличие в регионах дошедшей до нас в материальных носителях историко-культурной среды, экономические условия, законодательная база, менталитет населения и т.д.). Возникает также необходимость в осмыслении скансенологической практики прошедших лет как в мире и России, так и в наиболее презентативном в этом направлении регионе Российской Федерации – Предбайкалье, где уже функционируют семь музейных комплексов этого типа и разработаны концепции еще пяти.

Ускорение процесса музеефикации сохранившейся историко-культурной среды за счет создания новых этнографических музеев под открытым небом, на наш взгляд, является одной из важнейших национальных проблем современной России. В настоящее время в России работают и находятся в стадии формирования около 28 этнографических музейных комплексов под открытым небом [3. С. 23]. Создание этнографических музеев в природной среде показало, что это наиболее эффективная форма сохранения историко-культурного наследия. Рост количества этнографических музейных комплексов под открытым небом объективно неизбежен как в мире, так и в Российской Федерации и ее регионах как следствие современной культурной политики. Это обусловлено тем, что в современном глобализационном мире, в котором из жизни социумов практически исчезла патриархальная среда и в скором времени исчезнут пока еще сохранившиеся в основном в виде объектов недвижимости элементы среды, необходимо решение проблемы сохранения этой историко-культурной среды, ее музеефикации, в частности посредством создания этнографических музейных комплексов под открытым небом.

Несмотря на то, что процесс музеефикации историко-культурной среды имеет историю более чем в сто лет [4. С. 3], методика музеефикации в нашей стране до настоящего времени не отработана, особенно в научном плане. При этом затрачиваются колоссальные бюджетные средства на проекты, которые вряд ли будут востребованы обществом в будущем. Так как теория и практика данного направления музеологии в Российской Федерации находятся на начальной стадии развития, необходимо ускорение процесса формирования его теоретических основ с учетом российских условий и специфики историко-культурной среды регионов. Систематизация полученных результатов, освещение их в научной литературе, обобщение как достижений, так и негативных практических итогов в этой области позволят найти наиболее приемлемые пути развития этого направления.

При изучении практики создания этнографических музеев под открытым небом в музеологии возникает необходимость решения проблемы определе-

ния места этого музейного направления в общемузейном пространстве, т.е. формирования типологического ряда музеев под открытым небом в зависимости от тематики и характера экспозиционно-выставочного пространства [5. С. 14–15]. Учитывая то, что к настоящему времени какие-то элементы исторической среды уже полностью утрачены, встает вопрос о возможности и характере реконструкции утраченной исторической среды на научной основе за счет новоделов и об определении доли новоделов и оригиналов в экспозиционном пространстве [6]. При музеефикации исторической среды методом этнографических музеев под открытым небом возникает необходимость разработки теоретических основ их создания в зависимости от объемов – площади музеефицируемой территории.

В настоящее время предлагается один из пилотных научно обоснованных путей решения проблемы музеефикации этнографического историко-культурного наследия страны на примере Предбайкалья, опыт которого в решении проблемы музеефикации может использовать каждый регион страны, а решить ее возможно только на региональном уровне, на основе учета исторических, культурных и национальных особенностей региона [7. С. 18].

Переход от коллекционного подхода в построении экспозиционного пространства этнографических музеев под открытым небом к этнографическому в российской скансенологии происходит с 80-х гг. XX в. и до сих пор не закончился. Коллекционный подход, заключающийся в формировании экспозиционного пространства за счет уникальных объектов-памятников истории и архитектуры с размещением их по отдельности в видовой ряд, к сожалению, наблюдается и в наше время в некоторых музеях, и у этого направления по-прежнему остаются сторонники, особенно среди архитекторов, не понимающих, что в современном экспозиционном пространстве есть место и для средовых объектов, и для новоделов, и для естественного сопровождения их этнографическим содержанием. Музейные комплексы под открытым небом второго этнографического поколения, строящие свое экспозиционное пространство по этнографическому типу, которые полноценно, хотя и фрагментарно формируют посредством реконструкции историко-культурное пространство музеефицируемой территории на основе детального историко-культурного зонирования, пока в стране редки. Это Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», Архангельский музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы», архитектурно-этнографический музей «Ангарская деревня».

Современная форма определения объема и специфики построения экспозиционного пространства базируется на историко-культурном зонировании музеефицируемой территории и основывается на выделении этномаркирующих элементов, отличающих этносы и этнические группы друг от друга по этно-географо-экономико-хозяйственной специфике [8. С. 100–102].

До настоящего времени продолжают дискутироваться вопросы о доле новоделов и оригиналов в экспозиционном пространстве, о характере размещения неэкспозиционных объектов (инфраструктуры) по территории музея и вдоль экспозиционного хода, о роли этнографических музеев под открытым небом в формировании системы культурной безопасности этносов, этнических групп и в целом страны, об особенностях формирования экспозиций,

максимально объективно передающих характер реконструируемой эпохи, о необходимости совершенствования законодательной базы для полноценного развития данного направления в музеологии.

Скансенологическая практика требует упорядочения терминов в названии этнографических комплексов под открытым небом. Их часто называют музеями-заповедниками, что не отражает их содержания и характера формирования экспозиционного пространства. Термин «заповедник» определяет только охранный статус музейных экспонатов и среды и не относится к музейному профилю. Имеющих такой статус только 15 % от всей массы этнографических музеев под открытым небом. Следует исключить использование термина «скансен» по отношению ко всем этнографическим музеям под открытым небом, кроме первоисточника – самого музея «Скансен», так как музей «Скансен» является только одним из типов музеев этого направления, который формировался по транслацированному принципу (а есть еще музеи резерваты и этнопарки) и по коллекционному типу (а есть еще и этнографический тип). Поэтому этот термин – «скансен» – не может характеризовать все разнообразие этнографических музеев под открытым небом. Еще один термин в названии – «архитектурно-этнографический» – также не является научно обоснованным, так как народная архитектура – составная часть этнографии. Если в экспозиционной инфраструктуре находятся одни только объекты архитектуры без сопутствующего движимого сопровождения, то тогда можно говорить о музее архитектуры, если есть этнографическое сопровождение, тогда это этнографический музей под открытым небом.

Результатом совершенствования теории и практики российского направления скансенологии может стать разработка общенациональной стратегии сохранения и использования традиционной культуры и передачи ее будущим поколениям через выработку современной методики создания этнографических музейных комплексов под открытым небом как основных объективных трансляторов народной культуры в процессе обеспечения культурной безопасности страны.

Литература

1. *Чайковский Е.* Музеям под открытым небом – 100 лет // На пути к музею XXI века : Музеи-заповедники. М., 1991. С. 10–26.
2. *Каулен М.Е.* Музеи под открытым небом : многообразие моделей и проблема выбора // Музеи-заповедники – музеи будущего. Елабуга, 2015. С. 10–34.
3. *Тихонов В.В.* Анализ методической базы музеев под открытым небом России. Иркутск, 2003. 180 с.
4. *Тихонов В.В.* Практика создания зарубежных и российских этнографических музеев под открытым небом // Вестн. Забайкал. гос. ун-та. 2012. № 9 (88). С. 3–8.
5. *Тихонов В.В.* Методические рекомендации по формированию и развитию этнографических музеев под открытым небом. Иркутск, 2013. 80 с.
6. *Тихонов В.В.* К вопросу обоснованности использования новоделов при создании музеев под открытым небом // Тальцы. Иркутск. 2002. № 4 (16). С. 65–67.
7. *Тихонов В.В.* Основные направления развития Архитектурно-этнографического музея «Тальцы». Иркутск, 2006. 214 с.
8. *Тихонов В.В.* Анализ этапности историко-культурного зонирования Предбайкалья / В.В. Тихонов, А.К. Нефедьев // Национальные культуры и их роль в формировании культурного пространства России. Иркутск, 2006. С. 100–102.

Tikhonov Vladimir V. Architectural and Ethnographic Museum «Taltsy» (Irkutsk, Russian Federation).

E-mail: talci@irk.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 198–203.

DOI:10.17223/22220836/23/21

TO THE QUESTION OF THE DEVELOPMENT OF THE SKANSENOLOGICAL WAY IN MUSEOLOGY

Key words: skansenology, ethnographic museum, Historical and cultural zone, cultural safety, typological series.

In the article the contemporary state of skansenological practice in the Russian Federation is analyzed. Skansenology is considered as one of the main way in museology to preserve the traditional culture of the ethnic groups. The author studies the classification of the air-opened museums and definitions in their air-opened ethnographic museums in the group. He focuses on XX–XXI centuries when it was transition in the formation of the exhibition space of ethnographic museums in the open air from the collector to the ethnographic. In article, also the current variants of the ethnographic air-opened museum are considered. In the paper the topical issues of use of remakes in the exhibition space of museums and their relation to the volume of the original objects are addressed. The author considers modern restoration work and the problem of the using uncharacteristic building materials and technologies in restoration work for the historical object, also low-skilled labor. As well, the author considers the training restorers by the development of the network 'carpentry centers' and their effectiveness and prospect. In the paper the scientific justification of the museum terms are given. They are: "museum", "museum-reserve", "Skansen", "Architecture and Ethnography", "eco-museum", etc. In the paper the problem of the catastrophic backwardness of Russian skansenology towards the preservation of historical and cultural heritage by the establishment of the ethnographic air-opened museums are addressed. There are only 28 museums of this profile in the Russian Federation while there are more than 4500 in the world. The author raises the questions about the need of the national program for the development of the network of air-opened ethnographic museums in RF, first of all, for preserving the historical and cultural heritage of ethnic groups of the country as the basis of its cultural safety of the population. In our days, we need the new approaches in the protection of monuments of historical and cultural heritage because of new legislation to air-opened museums including ethnographic and changes of the principles of the formation of the exhibition space through the formation of real estate. The basis of the article is to talk over the important issues of the skansenology for preserving traditional culture through the creation of the new ethnographic air-opened museums.

In the article the contemporary state of skansenological practice in the Russian Federation is analyzed. Skansenology is considered as one of the main way in museology to preserve the traditional culture of the ethnic groups. The author studies the classification of the air-opened museums and definitions in their air-opened ethnographic museums in the group. He focuses on XX–XXI centuries when it was transition in the formation of the exhibition space of ethnographic museums in the open air from the collector to the ethnographic. In article, also the current variants of the ethnographic air-opened museum are considered.

References

1. Chaykovskiy, E. (1991) Muzeyam pod otkrytym nebom – 100 let [One hundred years to open-air museums]. In: Nikishin, N.A. (ed.) *Na puti k muzeyu XXI veka: Muzei-zapovedniki* [On the way to the museum of the 21st century: Museum-Preserves]. Moscow: Moscow Institute of Culture. pp. 10–26.
2. Kaulen, M.E. (2015) Muzei pod otkrytym nebom : mnogoobrazie modeley i problema vybora [The Open Air Museum: Variety of models and the problem of selection]. In: Kaulen, M.E., Rudenko, G.R. & Chuvilova, I.V. (eds) *Muzei-zapovedniki – muzei budushchego* [Museum-Preserves – the museums of future]. Elabuga: EITIK. pp. 10–34.
3. Tikhonov, V.V. (2003) *Analiz metodicheskoy bazy muzeev pod otkrytym nebom Rossii* [The analysis of the methodological base of Russian open-air museums]. Irkutsk: Makarov S.E.
4. Tikhonov, V.V. (2012) *Praktika sozdaniya zarubezhnykh i rossiyskikh etnograficheskikh muzeev pod otkrytym nebom* [The practice of creating foreign and Russian ethnographic open-air museums]. *Vestn. Zabaykal. gos. un-ta*. 9(88). pp. 3–8.
5. Tikhonov, V.V. (2013) *Metodicheskie rekomendatsii po formirovaniyu i razvitiyu etnograficheskikh muzeev pod otkrytym nebom* [Guidelines for the formation and development of ethnographic open-air museums]. Irkutsk: [n.d.].

6. Tikhonov, V.V. (2002) К вопросу обоснованности использования новелов при создании музеев под открытым небом [On the validity of the use of remakes in creating open-air museums]. *Tal'tsy*. 4(16). pp. 65–67.

7. Tikhonov, V.V. (2006a) *Osnovnye napravleniya razvitiya Arkhitekturno-etnograficheskogo muzeya "Tal'tsy"* [The main directions of development of architectural-ethnographic museum "Taltsy"]. Irkutsk: [n.d.].

8. Tikhonov, V.V. & Nefediev, A.K. (2006b) *Analiz etapnosti istoriko-kul'turnogo zonirovaniya Predbaykal'ya* [Analysis of the stages of historical and cultural zoning in Cisbaikalia]. In: Berkovich, A.V. (ed.) *Natsional'nye kul'tury i ikh rol' v formirovanii kul'turnogo prostranstva Rossii* [National cultures and their role in the formation of Russian cultural space]. Irkutsk: Irkutsk State Technical University. pp. 100–102.

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 027.2(571) + 002.2

DOI:10.17223/22220836/23/22

Е.Б. Артемьева

БИБЛИОТЕКИ НАУЧНЫХ ОБЩЕСТВ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В XIX В. И ИХ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье приведена характеристика деятельности научных обществ Сибири и Дальнего Востока в XIX в. – отделов Императорского Русского географического общества, Русского технического общества, общества сельского хозяйства – по формированию библиотек. Представление опыта создания книжных коллекций, деятельности научных обществ по формированию книжной культуры социально значимо и важно в целях сохранения национального историко-культурного наследия и выработки стратегии современной библиотеки.

Ключевые слова: научные общества, Русское географическое общество, Русское техническое общество, книжные коллекции, библиотеки, историко-культурное наследие.

В условиях реформирования науки и культуры, которое активно осуществляется в России в XXI в., следует напомнить о процессе становления научных обществ Сибири и Дальнего Востока и той положительной роли, которую они сыграли в развитии книжной культуры, формировании книжных коллекций библиотек (подробно см.: [1–3. С. 195–210]).

В 1845 г. в Санкт-Петербурге было основано *Русское географическое общество* (РГО). С первых лет своего существования оно развернуло обширную экспедиционную, издательскую и просветительскую деятельность. Получив в 1850 г. статус Императорского (ИРГО), в 1851 г. оно приступило к созданию своих филиалов в отдаленных регионах страны. Одним из первых стал *Сибирский отдел Императорского Русского географического общества* (СОИРГО) в Иркутске, открытый 17 ноября 1851 г. Отдел был основан по инициативе вице-председателя РГО М.Н. Муравьева. Идею его создания поддержал и генерал-губернатор Восточной Сибири Н.Н. Муравьев-Амурский, ставший впоследствии первым покровителем СОИРГО и почетным членом общества. Исследования, проводившиеся членами общества, внесли большой научный вклад в изучение Сибири, Дальнего Востока, Средней и Центральной Азии, а также других регионов мира [4].

Одновременно с открытием СОИРГО начала функционировать *библиотека*. В ее адрес стали поступать денежные и книжные пожертвования. Так, владелец большой частной библиотеки иркутский купец С.С. Попов подарил около 1,5 тыс. томов книг, баргузинский мещанин Мичурин безвозмездно передал научной библиотеке книги, оставшиеся после смерти декабриста

В.К. Кюхельбекера [5. С. 3–4]. К концу 1854 г. в научной библиотеке СОИРГО числилось 742 книги, 102 свитка, 20 этнографических рисунков и 45 карт. Библиотека состояла преимущественно из литературы по истории и географии России, особенно восточной ее части, на русском и иностранном языках. С самого начала функционирования в библиотеке велось 3 каталога: общий (инвентарный), систематический и алфавитный. Покровителем этой библиотеки являлся книгопродавец из Петербурга П.И. Крашенинников, активно присылавший в Иркутск печатные каталоги научной литературы на русском и иностранном языках, по которым исследователи составляли реестр изданий, необходимых для научной деятельности Сибирского отдела. С 1856 г. начали издаваться «Записки Сибирского отдела Императорского Русского географического общества», что способствовало развитию книгообмена с отечественными и зарубежными научными обществами и учреждениями – это положительно отразилось на комплектовании библиотеки литературой. В 1863 г. в библиотеке уже насчитывалось 1 592 книги, 426 рукописей, свитков и архивных дел, 96 карт, чертежей, планов, 52 живописных и этнографических рисунка. Заметим, что в 1877 г. в Омске был образован Западно-Си-бирский отдел Императорского Русского географического общества (ЗСОИРГО), в связи с чем Сибирский отдел ИРГО был переименован в Восточно-Сибирский (ВСОИРГО).

Русское географическое общество передало ВСОИРГО дубликаты ряда печатных изданий, много ценной литературы поступило из Императорской Академии наук и от частных лиц. К 1879 г. фонд библиотеки насчитывал свыше 10 тыс. книг, периодических изданий, карт и рукописей. К великому сожалению, эта библиотека почти полностью погибла при пожаре в том же году.

В 1883 г. для музея и библиотеки ВСОИРГО было построено новое здание. К этому времени библиотека имела 1 300 названий различных изданий в 4 663 экз., выписывала 10 иностранных журналов. С библиотекой обменивались научными изданиями Берлинский университет, Санкт-Петербургский ботанический сад, Главная физическая обсерватория и др. Благодаря пожертвованиям и увеличению денежных ассигнований библиотека значительно пополнила свои фонды. В 1889 г. книжный фонд библиотеки составил около 4 тыс. названий в 10 тыс. томах на русском и иностранных языках. Следовательно, в количественном отношении через 10 лет после пожара фонды библиотеки были полностью восстановлены. В книгообмене с этой библиотекой в это время состояло 98 учреждений, причем 41 – иностранное. Научная библиотека получала периодические и продолжающиеся издания на немецком, английском, итальянском, шведском, французском, болгарском и испанском языках. Значительное внимание уделялось библиографической работе, большую роль в которой сыграл В.А. Обручев. В 1889 г. был завершен «Библиографический указатель книг о Сибири», включавший литературу русских и зарубежных авторов по различным отраслям знаний [6. С. 59–65].

Известна деятельность *Общества любителей исследования Алтая*, организованного в конце 1891 г. в *Барнауле*. В год его открытия были организованы музей и библиотека, фонд которой к 1901 г. составил 1,5 тыс. томов. В 1902 г. оно вошло в Императорское географическое общество на правах Алтайского подотдела ЗСОИРГО. Библиотека его на тот момент насчитывала 3 870 томов [7]. Подотдел вел книгообмен с научными организациями

и обществами, получал дары от европейской профессуры. В 1913 г. Алтайскому подотделу была передана библиотека Управления Алтайского округа. В результате книжный фонд библиотеки общества составил почти 28 тыс. томов. Само же учреждение получило название «Музей и библиотека, учрежденные Алтайским подотделом Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в 1913 г. в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых». В 1920 г. библиотека была передана в ведение отдела народного образования, однако почти 12 тыс. изданий были утрачены. После 1925 г. большая часть книг была перевезена в Новосибирск, а остальные рассредоточены по библиотекам Барнаула [8. С. 68; 9].

28 января 1901 г. был открыт *Красноярский подотдел Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества*, членами которого были не только ученые, врачи, учителя, но и крестьяне губернии, началось формирование библиотеки. К 1911 г. она насчитывала 3,5 тыс. периодических изданий и 3 113 томов других сочинений, преимущественно касающихся темы Сибири и Приенисейского края. Фонды хранились в здании краеведческого музея Красноярска, пользоваться ими могли не только члены общества, но и горожане, желавшие изучать прошлое и настоящее своей губернии. Библиотека вела краеведческую картотеку, на основе которой был составлен ряд библиографических указателей по сибиреведению [10. С. 139–142].

При *Якутском отделе ИРГО*, учрежденном в 1913 г., также была организована научная библиотека, при которой действовала читальня. В читальню Якутского отдела ИРГО поступали местные газеты: «Якутские областные ведомости» (официальный орган гражданской власти Якутской области), «Телеграммы информационного отдела штаба Верховного главнокомандующего» (информационный орган военных властей Якутска), «Голос специалиста» и «Голос труда» (органы рабочей группы специалистов-революционеров), «Якутское земство» (информационный орган областного земства), «Якутский голос» (орган Центрального комитета Якутского трудового союза федералистов»). В 1919 г. в читальный зал поступало 22 названия журналов и 26 газет, в том числе периодические издания Сибири и Дальнего Востока; выписывалось 4 газеты на иностранных языках [11; 12. С. 153–154].

В конце XIX в. были созданы научные организации и первые научные библиотеки на дальневосточных окраинах. В 1884 г. *во Владивостоке* была открыта научная библиотека *Общества изучения Амурского края*. В 1894 г. *в Хабаровске* был создан *Приамурский отдел (ПО) ИРГО*, а при нем музей и публичная библиотека. Председатель ПОИРГО генерал-лейтенант Н.И. Гродеков уделял библиотеке особое внимание. Причиной возникновения при научном обществе общедоступной публичной библиотеки явился дар наследника престола, будущего российского императора *Николая II*, который пожертвовал 453 книги из собственной коллекции, пожелав, чтобы к ним был обеспечен доступ. *В его честь библиотека стала называться Николаевской публичной*. Благодаря усилиям Н.И. Гродекова она очень быстро росла и стала богатейшей книжной сокровищницей Дальнего Востока, обладательницей бесценных изданий XVI–XVIII вв., уникальных фотоальбомов, портретов и автографов исследователей Приамурья, печатных документов периода правления генерал-губернатора Восточной Сибири Н.Н. Муравьева-Амурского. Возглавил биб-

блиотеку член правления ПОИРГО врач В.В. Перфильев. Именно за время его правления фонд библиотеки увеличился в 70 раз.

С первых дней основания в библиотеку стали поступать пожертвования от частных лиц, научных учреждений и различных обществ в виде книг: литература по географии, истории, социологии на русском, французском, английском языках была доставлена в библиотеку по завещанию путешественника, известного русского географа и исследователя М.И. Венюкова; шли посылки с трудами ИРГО и его отделов, Академии наук и ее отделений, Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии; поступала литература из редакций, книжных магазинов, библиотек. Среди жертвователей были С.М. Духовской, Н.И. Гродеков, А.Ф. Маркс, Н.Л. Гондатти, П.П. Шимкович, А.Н. Куломзин, Архиепископ Тверской и Коломенский Савва и др. Немало книг передали известный издатель А.С. Суворин, генерал-адъютант К.П. Посьет, инженер Розенгард, хабаровский врач Рождественский, крестьянин Ф.К. Соловьёв и др. Информация о жертвователях регулярно публиковалась на страницах газеты «Приамурские ведомости», отражалась в материалах заседаний распорядительного комитета ПОИРГО. К моменту открытия библиотеки фонд насчитывал около 17 тыс. экз. К концу 1900 г. библиотека стала крупнейшей в регионе – ее фонд достиг 37 тыс. томов со значительным количеством дубликатов. Появилась возможность отправки части дубликатов в библиотеки края.

С самого начала библиотека задумывалась как научная для членов Общества и исследователей. Однако, учитывая пожелание государя императора Николая II об общедоступности библиотеки, было принято решение о создании библиотеки в качестве публичной – для всех слоев населения [13].

Характеризуя деятельность библиотеки в первые годы существования, стоит назвать имя исследователя В.К. Арсеньева, который приехал в Хабаровск в 1905 г., а в 1911–1918 гг. возглавлял музей ПОИРГО. В 1918 г. он уехал во Владивосток, где занимался педагогической деятельностью, а в 1924 г. вернулся в Хабаровск, чтобы опять возглавить музей, а с ним и библиотеку, которые находились в неудовлетворительном состоянии после интервенции и Гражданской войны [14].

В разные периоды своего существования библиотека именовалась как Николаевская публичная библиотека (1894), библиотека при Хабаровском областном музее (1921), Дальневосточная краевая научная библиотека (1931), Хабаровская краевая универсальная научная библиотека (1981), сейчас это Дальневосточная государственная научная библиотека.

В июле 1894 г. было открыто *Троицкосавско-Кяхтинское отделение Приамурского отдела РГО*. В его ведение были переданы коллекции действовавшего с 1890 г. в Троицкосавске краеведческого музея (организованного по инициативе политических ссыльных супругов Н.А. и А.Д. Чарушиных, И.И. Попова и представителей местной интеллигенции) и книжное собрание зарождавшейся научной библиотеки. Троицкосавско-Кяхтинское отделение Приамурского отдела РГО вело книгообмен с 72 российскими обществами и редакциями. Среди них Главная физическая обсерватория (Санкт-Петербург), Императорское Виленское медицинское общество (Вильно), Общество Забайкальских врачей (Чита), ряд иностранных научных организаций. К 1898 г. 77 отечественных и 21 иностранное научное общество; к 1900 г. – 84 российских научных общества и издательства и 26 иностранных учреждений состояли в книгообмене с указанной органи-

зацией. Среди них были и библиотеки: Императорская публичная библиотека, Нью-Йоркская публичная библиотека и др.

К 1 января 1902 г. в библиотеке состояло 1 408 книг в 3 591 томе, к 1907 г. насчитывалось 5,5 тыс. томов, а в 1923 г. – 7 290. Троицкосавско-Кяхтинское отделение РГО внесло заметный вклад в организацию книгообмена с ведущими российскими и зарубежными научными обществами [15. С. 153–154].

В Чите в апреле 1895 г. по инициативе Забайкальского отделения Приамурского отдела РГО (создано в 1894 г.) были открыты музей и библиотека. Первыми жертвователями книг, заложившими основу этой библиотеки, стали организаторы отдела; личные собрания представили директор краеведческого музея А.К. Кузнецов (политический ссыльный), врач Н.В. Кириллов [16. С. 53–54], а также сотрудники музея, которые привозили книги из-за рубежа (из Берлина, Парижа, Токио, Вашингтона). Из собственных собраний императора Николая II поступило в библиотеку 2 тыс. томов. В числе дарителей были Российская академия наук, Вольное экономическое общество; редакции журналов «Нива», «Неделя», «Мир Божий», «Русская старина», различные библиотеки [17. С. 129]. Жертвовали книги видные представители общества: министр земледелия и государственных имуществ М.М. Стасюлевич, известный книгоиздатель К.Т. Солдатенков. Уже в первый год работы в библиотеке было более 4 тыс. томов, обслуживала она около 2000 абонентов. С 1895 по 1900 г. книжный фонд увеличился более чем 3,5 раза и составил около 10 тыс. томов, особенно ценным среди них было собрание «Сибирика». В 1937 г., с образованием Читинской области, библиотека Забайкальского отделения РГО была преобразована в Читинскую областную библиотеку (сейчас это Забайкальская краевая библиотека) [18].

Заметим, что именно библиотеки отделов РГО располагали наиболее крупными собраниями по сибиреведению.

В 1867 г. в Иркутске было учреждено Восточно-Сибирское отделение *Русского технического общества*, главная задача которого состояла в распространении технических знаний в целях развития в крае сельского хозяйства и промышленности. Это отделение оказывало содействие открытой в 1866 г. Иркутской реальной прогимназии, добившись в 1873 г. преобразования ее в техническое училище. При училище действовала библиотека, основная часть которой в 1920 г. поступила в Иркутскую городскую публичную библиотеку [6. С. 43–44].

В 1890 г. по инициативе сельской интеллигенции в Красноярске был создан *отдел Императорского Московского общества сельского хозяйства*. При нем была создана библиотека. К концу 1900 г. там хранилось 567 томов сельскохозяйственной литературы. Впоследствии сельскохозяйственные общества начинают создаваться во многих городах и селах Енисейской губернии: в Минусинске и Енисейске, затем в селах Рыбинском, Казачинском, Вершино-Шалинском. При каждом из них имелась своя библиотека.

Можно отнести к научным и *Общество врачей* в Енисейской губернии, которое было сформировано в 1886 г. При нем функционировала медицинская библиотека, заведовал которой Пётр Николаевич Коновалов – талантливый врач и ученый, защитивший первым из красноярских медиков докторскую диссертацию. Он вел книгообмен с десятками научных организаций, учреждений не только России, но и европейских стран. Интересно, что наряду с медицинской литературой в библиотеке старались собрать отечественные и зару-

бежные диссертации по медицине. Эта уникальная коллекция стала гордостью красноярских врачей [10. С. 135–138, 147–149].

Таким образом, в XIX в. в регионе начали формироваться и активно действовать библиотеки научных обществ. Они были ограничены в средствах и не имели возможности целенаправленного систематического приобретения новой литературы; их фонды пополнялись в основном за счет книжных и денежных пожертвований частных лиц и организаций. Литература поступала из Императорской Академии наук, ИРГО и его отделов, Московского общества испытателей природы, Археологической комиссии, Императорской публичной библиотеки и других учреждений. Немалую роль в пополнении фондов библиотек научных обществ играли книгообменные связи, которые расширялись и укреплялись. Почти все библиотеки вели библиографическую работу; составляли печатные каталоги и материалы по библиографии Сибири. Накопленные фонды и деятельность библиотек сыграли свою положительную роль в развитии книжной культуры региона. Включенные в социальные коммуникации, библиотеки как составная часть книжной культуры и учреждения культуры содействовали общественному прогрессу и намечали дальнейшие пути культурной эволюции.

В настоящее время осмысление эволюции библиотек соотносится с повышением интереса общества к воссозданию, сохранению и использованию национального историко-культурного наследия при выработке определенной стратегии в условиях формирования информационного общества и культурной глобализации, которая является объективным следствием происходящего ранее. Без учета многогранного опыта формирования региональных научных библиотек, их деятельности по продвижению книжной культуры дальнейшее развитие библиотечной отрасли чревато повторением прежних ошибок и будет сталкиваться с трудностями в их преодолении. Библиотеки, как центры современной цивилизации и культуры, выполняют важные функции – мемориальную, просветительскую, информационную, культуuroформирующую, социальную и являются значимым фактором развития общества.

Литература

1. Эрлих В.А. Научная книга в Сибири и на Дальнем Востоке: издание, распространение, использование (XVIII – начало XX века) : автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Казань, 2010. 43 с.
2. Базылева Е.А. Русское географическое общество и книга : очерк истории изд., библи. и библиогр. работы в XIX – начале XX в. Новосибирск, 2008. 386 с.
3. Артемьева Е.Б. Эволюция библиотечной сети Сибири и Дальнего Востока в условиях культурно-исторических и социальных трансформаций (XVII–XX вв.). Новосибирск, 2012. 424 с.
4. Зуляр Ю.А. Географическое общество. Восточно-Сибирский отдел Императорского русского географического общества (150 лет со дня образования) // Антропология и смежные науки: Изучение человека, культуры и общества. URL: <http://www.etnograf.ru/node/210> (дата обращения: 15.04.2012).
5. Козьмин Н.Н. Исторический очерк деятельности Восточно-Сибирского отдела Императорского Географического общества за пятьдесят лет // Изв. Вост.-Сиб. отд. Рус. геогр. о-ва. 1904. Т. 35, № 2. С. 1–43.
6. Полищук Ф.М. История библиотечного дела в дореволюционном Иркутске (конец XVIII века – февраль 1917 года). Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1983. 168 с.
7. Быков Б.И. Краткий отчет тридцатипятилетней деятельности краеведческого общества в Барнауле (1891–1926) // Алтайский сборник. 1930. Т. 12. С. 91.
8. Сметанкина Л.А. Научная библиотека Алтайского государственного краеведческого музея как основной фондодержатель книг библиотеки Общества любителей исследования Алтая // Краеведческие записки. Барнаул. 2001. Вып. 4. С. 67–80.

9. Воробьёва Н.В. Библиотеки общественных организаций Алтая в конце XIX – начале XX в. // Девятыя Макушинские чтения. Новосибирск, 2012. С. 105–109.

10. Бердников Л.П. Кланяйтесь залам библиотечным : крат. очерки истории библиот. дела и кн. торговли в Енисейской губернии (1838–1916). Красноярск, 1995. 176 с.

11. Хроника // Якут. обл. вестн. 1919. № 163, 258.

12. Захарова Т.В. История библиотек Якутии (XVII век – 1920 год). Якутск, 2004. 180 с.

13. Курпиченко Т. Храм сбереженного времени // Словесница искусств. 2011. № 1. С. 4–7.

14. Матвеева Т.А. В.К. Арсеньев и библиотека // Вестн. Дальневост. гос. науч. б-ки. Хабаровск, 1999. № 2. С. 71–75.

15. Бадлаева Т.В. История светских библиотек в Забайкалье (вторая половина XIX в. – февраль 1917 г.). Улан-Удэ, 2008. 192 с.

16. Маслова А.Н. Из истории библиофильства на Дальнем Востоке (по материалам Хабаровской краевой научной библиотеки) // Книжные памятники Дальневосточной государственной научной библиотеки. Хабаровск, 2004. С. 49–57.

17. Пайчадзе С.А. Книжное дело на Дальнем Востоке : дооктябрьский период. Новосибирск, 1991. 268 с.

18. Куренная И.Г. Три десятилетия Читинской городской публичной библиотеки (1895–1924) // История библиотек : исследования, материалы, документы. СПб., 1996. Вып. 1. С. 100–113.

Artemyeva Elena B. Department of research-methodological activity of SPSTL SB RAS, (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: artem@spsl.nsc.ru.

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 204–212.

DOI:10.17223/22220836/23/22

LIBRARIES OF SCIENTIFIC SOCIETIES OF SIBERIA AND THE FAR EAST IN THE XIX CENTURY AND THEIR ROLE IN BOOK CULTURE DEVELOPMENT

Key words: *scientific societies, Russian Geographical Society, Russian Technical Society, book collections, libraries, historical-cultural heritage.*

In the context of reforming science and culture, which is being actively implemented in Russia at the present time, it is important to remember the making scientific societies and the positive role has played by them in the book culture development, formation of book collections in Siberian and Far Eastern libraries.

The Russian Geographical Society (RGS) was founded in St. Petersburg in 1845. From the first years of its existence, it has launched extensive expeditionary, publishing and educational activities. Received in 1850 the status of the Imperial (IRGS) one, in 1851 it began to create its branches in remote regions of the country. Among the first was the Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society (SDIRGS) in Irkutsk, where the library was created: book collections were actively formed, catalogues were organized, printing and bibliographic activity was launched. Since 1856 IRGS Department began to publish "Memoirs of the Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society", which contributed to book exchange development between domestic and foreign scientific societies and institutions. In 1877 the West-Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society (WSDIRGS) was formed in Omsk, and after it already existing Siberian IRGS Department was renamed to the East Siberian (ESDIRGS). The activity of the Society of Altai Researchers organized in late 1891 in Barnaul was well known. In 1902 it became a part of the Imperial Geographical Society on the rights of the Altai subdivision of WSDIRGS. It also held a book exchange with scientific organizations and societies, received grants from the European professors. In 1901 Krasnoyarsk subdivision of ESDIRGS was opened, its library formation began. Yakutsk Department of IRGS was founded in 1913, which organized a scientific library with a reading room. In Vladivostok the Scientific Library of Amur Region Research Society was opened in 1884, in Khabarovsk the Amur Department of IRGS with a museum and a public library was created in 1894, which marked initiating the Far Eastern State Scientific Library. In 1894 Troitskosavsk-Kyakhtha subdivision of the Amur Department of the Russian Geographical Society was opened, it carried on book exchange with 72 Russian societies and editorial boards. The Transbaikalian subdivision of the Amur Department of the Russian Geographical Society operated in Chita, which had a library. The largest collections held by libraries of RGS departments were works on Siberian research.

A significant role in shaping scientific book collections was played by the East Siberian Branch of the Russian Technical Society in Irkutsk, the department of the Imperial Moscow Society of Agriculture in Krasnoyarsk, etc.

Included in social communication, the library as a part of book culture and cultural institutions have contributed to social progress and showed further ways of cultural evolution.

Nowadays understanding libraries evolution is related to raising public interest in the national historical-cultural heritage conservation and use under a specific strategy development in the context of the society transformation.

References

1. Erlikh, V.A. (2010) *Nauchnaya kniga v Sibiri i na Dal'nem Vostoke: izdanie, rasprostranenie, ispol'zovanie (XVIII – nachalo XX veka)* [The scientific book in Siberia and the Far East: The publication, distribution, use (the 18th – early 20th centuries)]. Abstract of History Doc. Diss. Kazan.
2. Bazyleva, E.A. (2008) *Russkoe geograficheskoe obshchestvo i kniga: ocherk istorii izd., bibl. i bibliogr. raboty v XIX – nachale XX v.* [Russian Geographical Society and the Book: A Short History of edition, library and bibliography of works in the 19th – early 20th centuries]. Novosibirsk: [s.n.].
3. Artemieva, E.B. (2012) *Evolutsiya biblioteknoy seti Sibiri i Dal'nego Vostoka v usloviyakh kul'turno-istoricheskikh i sotsial'nykh transformatsiy (XVII–XX vv.)* [The evolution of the library network in Siberia and the Far East in the conditions of cultural, historical and social transformations (the 17th – 20th centuries.)]. Novosibirsk: SB RAS.
4. Zulyar, Yu.A. (2011) *Geograficheskoe obshchestvo. Vostochno-Sibirskiy otdel Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva (150 let so dnya obrazovaniya)* [The Geographical Society. East-Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society (150th anniversary of the formation)]. [Online] Available from: <http://www.etnograf.ru/node/210>. (Accessed: 15th April 2012).
5. Kozmin, N.N. (1904) *Istoricheskiy ocherk deyatel'nosti Vostochno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Geograficheskogo obshchestva za pyat'desyat let* [A historical essay on the activity of the East-Siberian department of the Imperial Geographical Society for fifty years]. *Izv. Vost.-Sib. otd. Rus. geogr. o-va*. 35(2). pp. 1–43.
6. Polishchuk, F.M. (1983) *Istoriya biblioteknogo dela v dorevolutsionnom Irkutsk (konets XVIII veka – fevral' 1917 goda)* [The history of librarianship in the pre-Revolutionary Irkutsk (the end of the 18th century – February 1917)]. Irkutsk: Irkutsk State University.
7. Bykov, B.I. (1930) *Kratkiy otchet tridsatipyatiletney deyatel'nosti kraevedcheskogo obshchestva v Barnaule (1891–1926)* [The summary of thirty-five years of activity of the Local History Society in Barnaul (1891–1926)]. *Altayskiy sbornik*. 12. pp. 91.
8. Smetankina, L.A. (2001) *Nauchnaya biblioteka Altayskogo gosudarstvennogo kraevedcheskogo muzeya kak osnovnoy fondodержatel' knig biblioteki Obshchestva lyubiteley issledovaniya Altaya* [The Research Library of the Altai State Museum of Local History as a major stockholder of books from the library of the Society of Altai Local History Research]. *Kraevedcheskie zapiski*. 4. pp. 67–80.
9. Vorobieva, N.V. (2012) *Biblioteki obshchestvennykh organizatsiy Altaya v kontse XIX – nachale XX v.* [Libraries of Altai public organizations in the late 19th – early 20th century]. *Devyatye Makushinskiye chteniya* [The Ninth Makushin Readings]. Proc. of the Conference. Novosibirsk: SB RAS. pp. 105–109.
10. Berdnikov, L.P. (1995) *Klanyaytes' zalam biblioteknym: krat. ocherki istorii bibl. dela i kn. tovgovli v Eniseyskoy gubernii (1838–1916)* [Bow to libraries: A short essay on the history of librarianship and book trade in Yenisei province (1838–1916)]. Krasnoyarsk: Book Publ.
11. *Yakutsky oblastnoy vestnik*. (1919) *Khronika* [Chronicle]. 163, 258.
12. Zakharova, T.V. (2004) *Istoriya bibliotek Yakutii (XVII vek – 1920 god)* [History of libraries in Yakutia (XVII century – 1920)]. Yakutsk: SB RAS.
13. Kirpichenko, T. (2011) *Khram sberezhennogo vremeni* [The Temple of the Saved Time]. *Slovesnitsa iskusstv*. 1. pp. 4–7.
14. Matveeva, T.A. (1999) *V.K. Arseniev i biblioteka* [V.K. Arsenyev and the library]. *Vestn. Dal'nevost. gos. nauch. b-ki*. 2. pp. 71–75.
15. Badlaeva, T.V. (2008) *Istoriya svetskikh bibliotek v Zabaykal'e (vtoraya polovina XIX v. – fevral' 1917 g.)* [The history of the secular libraries in the Trans-Baikal region (the second half of the 19th century – February 1917)]. Ulan-Ude: LAP Lambert.
16. Maslova, A.N. (2004) *Iz istorii bibliofil'stva na Dal'nem Vostoke (po materialam Khabarovskoy kraevoy nauchnoy biblioteki)* [From the history of bibliophilia in the Far East (a case study of the Khabarovsk Regional Research Library)]. In: *Knizhnye pamyatniki Dal'nevostochnoy gosudarstvennoy nauchnoy biblioteki* [Book monuments of the Far Eastern State Research Library]. Khabarovsk: [s.n.]. pp. 49–57.
17. Paychadze, S.A. (1991) *Knizhnoe delo na Dal'nem Vostoke : dooktyabr'skiy period* [Book Publishing in the Far East: the pre-October period]. Novosibirsk: USSR AS.
18. Kurenayaya, I.G. (1996) *Tri desyatletiya Chitinskoy gorodskoy publichnoy biblioteki (1895–1924)* [Three decades of Chita City Public Library (1895–1924)]. In: *Istoriya bibliotek : issledovaniya, materialy, dokumenty* [History of libraries: research, materials and documents]. Issue 1. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 100–113.

УДК 78.01+096 (460):027.7(571.16)
DOI:10.17223/22220836/23/23

О.А. Жеравина

**ОБРАЗ МАЭСТРО САЛИНАСА В СЕРИИ ПОРТРЕТОВ
ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПАНЦЕВ
(ИЗ КНИЖНОГО СОБРАНИЯ СТРОГАНОВЫХ
НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)¹**

В статье рассматривается образ испанского ученого и музыканта, представленный в собрании портретов выдающихся испанцев, хранящемся в родовой библиотеке Строгановых. Дается описание гравированного портрета Ф. Салинаса, изучается сопровождающее портрет краткое описание жизни музыканта. Анализируется научная и практическая деятельность Салинаса как преподавателя Саламанкского университета и яркого представителя ренессансной Испании. Раскрывается значение этого талантливого ученого как теоретика музыки, отмечается актуальность его творческого наследия.

Ключевые слова: Саламанкский университет, библиотека Строгановых, Научная библиотека Томского государственного университета, Франсиско Салинас, кафедра музыки Саламанкского университета.

В рамках изучения испанских изданий, составляющих одну из ценнейших внутренних коллекций родовой библиотеки Строгановых, собрание портретов выдающихся испанцев (1791) остается весьма обширным и многоаспектным полем для исследователя. Продолжая работу по раскрытию содержания строгановского библиотечного фонда [1], рассмотрим еще одну фигуру, представленную в этом собрании среди наиболее значимых личностей испанской истории и культуры. Обратимся к портрету Франсиско де Салинаса (1513–1590) – знаменитого теоретика музыки Испании XVI в., преподавателя Саламанкского университета. Как университетский деятель Салинас представлен среди таких выдающихся испанских ученых, как Антонио де Небриха, Франсиско Санчес, Луис де Леон, Алонсо де Мадригал, Эрнан Нуньес и ряд других.

Портрет Салинаса в технике резцовой гравюры по меди был выполнен в 1798 г. Рафаэлем Эстеве Вилельей, о чем свидетельствует имеющаяся справа под портретом запись: «Раф. Эстеве гравировал». Рафаэль Эстеве Вилелья (1772–1847) – выдающийся представитель испанского романтизма, происходил из семьи валенсийских художников. Он сделал блестящую карьеру, став придворным гравером при Карле IV, академиком Мадридской академии св. Фердинанда, членом-корреспондентом Парижской академии, почетным директором Академии св. Карла в Валенсии. Сотрудничая с Королевской гравировальной мастерской, Р. Эстеве создавал гравированные портреты представителей королевских семей по рисункам, которые его дядя – художник Августин Эстеве – делал с полотен Гойи. В 1815 г. Гойя написал портрет талантливого гравера.

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке конкурса РГНФ, проект № 14-01-00263.

Помимо портретов монархов, Рафаэль Эстеве Вилелья работал над книжными иллюстрациями; его гравюры украшали роскошное издание Дон Кихота (1797–1798), книги путешествий по Испании. Вполне закономерно его участие в таком важном проекте, как издание серии портретов выдающихся испанцев [2]. Для этой серии, выходявшей на протяжении 1791–1819 гг. в девятнадцати тетрадах, Р. Эстеве Вилелья создал 6 гравированных портретов – конкистадора Ф. Писарро, саламанкских ученых XVI в. Ф. Салинаса и Ф. Санчеса, религиозных деятелей и писателей XVI – начала XVII в. Иеронима Грасиана и Б. Бальбуэны, а также ученого XVIII в. А. Ульоа. Портрет Салинаса был издан в составе тринадцатой тетради.

Оригиналом для гравированного портрета Салинаса послужил портрет этого выдающегося музыканта, который написал Хуан Пантоха де ла Крус (1553–1608), о чем сообщает запись мелкими буквами по центру под работой Р. Эстеве: «Пантоха рисовал». Имя художника, сделавшего рисунок, непосредственно с которого был создан гравированный портрет, неизвестно; слева внизу указаны лишь буквы N.B.

Портрет Салинаса размером 361 x 245 мм заключен в прямоугольную раму, украшенную строгим линейным орнаментом. Под портретом в картуше в форме широкой ленты имеется подпись в пять строк: «ФРАНСИСКО ДЕ САЛИНАС / Уроженец Бургоса. Слепой с десятилетнего / возраста: гуманист, эрудит, математик и самый / выдающийся ученый своего времени в области теории и практики / Музыки. Умер в 1590».

Салинас изображен сидящим на стуле и играющим на органе. Согласно обычаю испанской моды XVI в. одежда черного цвета скрывает все тело музыканта; украшением служат небольшой белый воротник в виде рюша и такие же манжеты. Инструмент представляет собой распространенный в XVI в. портативный орган. Отчетливо прописаны боковая панель органа, украшенная орнаментом и декоративными деталями в ренессансном стиле; клавиатура и четыре органнeе трубы в глубине.

Слепота портретируемого не оставляет сомнений; его физический недуг передан весьма реалистично. Вместе с тем чуть запрокинутая голова музыканта создает впечатление взгляда, устремленного ввысь, и одновременно глубокой внутренней сосредоточенности. Отсутствие декорированного фона, где единственным атрибутом, по сути, выступает сам музыкальный инстру-



Портрет Франсиско де Салинаса.
1798.

Художник Хуан Пантоха де ла Крус,
гравер Рафаэль Эстеве-и-Вилелья

мент, призывает воображение представить ту красоту звуков, извлекаемых маэстро, которая столь восхищала его современников. Знаменитый поэт и теолог Луис де Леон выразил свои чувства в оде, посвященной Салинасу: «Стихает все; и красота сияет, которой и свет не нужен, когда, Салинас, звучит неземная музыка, извлекаемая твоей искусной рукой» [3. С. 449].

Франсиско де Салинас признан одним из крупнейших музыкальных теоретиков своего времени [4, 5, 6]. Вместе с тем биографических сведений о знаменитом маэстро сохранилось немного. Это отмечалось уже в его кратком жизнеописании, прилагаемом к рассматриваемому портрету: «Столь скупы данные, которые дошли до нас об этом замечательном человеке, что письменная история, когда заходит речь о нем, вынуждена сводиться к повторению высказываемых именитыми авторами восхвалений его достоинств и талантов». «Потерявший зрение юный Салинас, – писал автор этого очерка, – нашел в учении утешение от отсутствия утраченного им органа чувств. Посвятив себя греческому и латинскому языкам, математике и музыке, он достиг такого совершенства в этих науках, что в его эпоху было весьма немного тех, кто мог бы его превзойти в первых названных, и никого, кто бы достиг его уровня в теоретическом и практическом познании последней» [2. Л. 75].

В отношении потери зрения Салинасом в столь раннем детском возрасте в науке наших дней есть попытка объяснить этот медицинский факт с точки зрения современной офтальмологии. Испанские ученые Антонио Альсамора Родригес и Рафаэль Хосе Перес Камброди высказывают предположение, что причиной могла послужить вирусная инфекция, вызванная перенесенной краснухой или, вероятнее всего, корью, которая зачастую приводит к серьезным осложнениям для роговицы глаза у непривитых детей. В качестве возможных причин недуга называют также оспу; осложнения, вызванные дифтерией, и ряд других, вполне реальных для эпохи, еще не знавшей антибиотиков [7. С. 28].

Известно, что музыку, греческий язык и философию Салинас изучал в Саламанкском университете. Затем он поступает на службу к архиепископу Сантьяго-де Компостелы Педро Сармьенто, а после назначения того кардиналом в 1538 г. отправляется с ним в Рим. В библиотеке Ватикана он знакомится с многочисленными греческими трактатами о музыке, еще не изданными и не переведенными на латинский язык. Проведя в Италии более двадцати лет, Салинас возвращается на родину. Здесь он служит органистом в соборах Сигуэнсы (1559–1563) и Леона (1563–1567). В кафедральном соборе Леона по сей день сохранился орган, на котором играл Салинас [8. С. 23]. Возможно, именно за этим инструментом изобразил музыканта Хуан Пантоха. Орган Салинаса, находящийся в Саламанкском соборе, не похож на тот инструмент, который изображен на портрете.

В 1567 г. Салинас переезжает в Саламанку, где получает кафедру музыки в университете.

Профессионализм маэстро был уже хорошо известен в академической среде, о чем свидетельствует содержание протокола заседания ученого совета университета от 31 января 1567 г. На этом заседании рассматривался вопрос об увеличении до 100 000 мараведи жалованья Салинаса как профессора кафедры музыки. Исходя из факта существовавшего на тот момент весьма скромного размера вознаграждения по этой кафедре и значимости для Саламанки столь именитого

специалиста, ректор горячо поддержал просьбу маэстро повысить ему жалованье до уровня того, что он имел в Леонском соборе. Обращаясь к членам совета, ректор констатировал: «Франсиско де Салинас оказался единственным законным претендентом, обладающим качествами, необходимыми для преподавания по кафедре музыки... Это выдающийся человек, и только в Испании он может развивать науку спекулятивной музыки и обучать этому искусству так, как это предусмотрено уставом нашего университета» [9. С. 236].

Действительно, как отмечает Антонио Мартин Морено, именно в Испании Саламанкский университет стал первым в западной культуре, который официально включил в свои учебные программы преподавание музыки. Еще в 1254 г., закладывая основы учебного процесса в университете Саламанки, Альфонс X Мудрый включил музыку в квадриум в качестве учебной дисциплины, предписав, чтобы «был маэстро органа» с оплатой «пятьдесят мараведи каждый год». При этом слово «орган» в этом контексте подразумевало не музыкальный инструмент, но науку сочинения музыки для многоголосного пения. Именно органистами, например, называли тогда составителей многоголосных композиций собора Парижской Богоматери в Париже. Мартин Морено признает, что обучение этому как элементу церковной деятельности в университете Парижа к тому времени осуществлялось, однако указывает на тот факт, что определенно и четко музыка как учебная дисциплина в уставе этого университета, в отличие от устава Саламанки, прописана не была [10. С. 57–58].

Развитию музыкальной науки в средневековой Испании способствовала ее востребованность в церковной практике, что влекло за собой укрепление позиций этой дисциплины в области либеральных искусств, преподаваемых в университетах.

В ренессансную эпоху церковные певчие могли обучаться музыке на университетской скамье. При том что в основном подготовка профессиональных музыкантов осуществлялась при церковных хорах, где юных певчих обучали таким материям, как сольное пение, хоровое пение и контрапункт, университетская программа, как отмечает Д. Фьорентино, давала студентам более широкую подготовку в области теории музыки. Такие преподаватели, как Франсиско Салинас, обучали, помимо перечисленных предметов, еще и философии музыки, или, в терминах того времени, спекулятивной теории музыки [11. С. 147–150].

«Искусству звуков, – писал Маселино Менендес-и-Пелайо, – весьма рано удалось проникнуть в епископские и монастырские школы, а затем и в ведущие университеты... В аудиториях Европы преподавалась не только спекулятивная, но и практическая музыка, как существеннейшая часть обучения свободным искусствам. Это обучение было предписано осуществлять на факультетах искусств преподавателям, среди которых имелись и доктора музыки» [4. С. 942].

В XVI в. в Испании издавалось немалое число музыкальных трактатов. Менендес-и-Пелайо указывал на очевидную связь этой печатной продукции с потребностями образовательной деятельности.

Наиболее значимым из всех трактатов XVI в. называют труд Франсиско де Салинаса «De Musica libri septem» («Семь книг о музыке»), изданный в Саламанке в 1577 г. [12]. Эта книга включает разработки Салинаса, положенные в основу преподаваемых им музыкальных дисциплин – философии

музыки и практического курса музыки, охватывавшего сольное пение, полифонию и контрапункт [10. С. 62].

В своем труде Салинас демонстрирует новаторский подход к представлениям о музыке, выделяя три ее вида – музыку, основанную на чувстве; музыку, основанную на разуме, и музыку, основанную на чувстве и разуме одновременно. Помимо изложения теоретических вопросов, Салинаса интересует народная испанская музыка; большое место он отводит анализу мелодии и ритмики испанских народных песен [6. С. 588–589].

Труд Салинаса был написан на латинском языке, что делало его доступным широким кругам специалистов того времени, в том числе за пределами Испании. Резюмируя все достижения испанской музыкальной теории, излагая собственные многолетние исследования, автор этого фундаментального труда выступает как теоретик и музыкант, представитель гуманистической мысли Испании.

Несомненно, атмосфера ренессансной Саламанки способствовала максимальному раскрытию таланта Салинаса. В свою очередь сам маэстро воодушевлял своей музыкой и объединял гуманистически настроенных университетских преподавателей, а также деятелей иных профессиональных сфер. Историк Амбросио де Моралес, посетивший один из концертов Салинаса, признавался, что ощущал себя словно находящимся в Академии Платона [13. С. 98]. Пение Салинаса и его игра на органе, как свидетельствовал Моралес, были способны пробуждать в слушателях самые разнообразные эмоции – от радости до печали [14. С. 224].

В Саламанке Салинас познакомился с выдающимся поэтом, августинцем, профессором университета Луисом де Леоном. Музыка маэстро глубоко волновала знаменитого поэта-мистика, что в 1577 г. получило свое поэтическое выражение в его упомянутой выше «Оде Франсиско де Салинасу, профессору музыки Саламанкского университета».

Салинаса и Леона связывала большая дружба, прошедшая испытание временем.

Луис де Леон, как известно, подвергся преследованию за несанкционированный перевод Библии на народный язык; несколько лет провел в тюрьме. В следственных документах инквизиции по делу Луиса де Леона имеются показания свидетеля Франсиско де Салинаса. В протоколе от 17 января 1573 г. зафиксировано, что на заседании комиссии в присутствии обвиняемого Салинас заявил под присягой, что «является другом Луиса де Леона и что тот нередко приходил к нему домой, слушал его беседы о теории музыки, а также обсуждал с данным свидетелем тему поэзии и другие вопросы искусства, и ничего в этих обсуждениях не выходило за рамки закона» [15. С. 302].

Свое служение университету Франсиско де Салинас продолжал на протяжении 24 лет вплоть до последних дней своей жизни. За три года до кончины он обращался к ученому совету с просьбой отпустить его на пенсию по причине усталости и преклонного возраста, однако получил отказ.

В Саламанкском университете память о Салинасе продолжает жить и в наши дни. Одна из старинных аудиторий названа именем знаменитого маэстро. Она служит небольшим концертным залом и используется для проведения занятий по музыке. В этом же помещении располагается кафедра музыки имени Франсиско де Салинаса. Здесь преподаются музыкальные курсы, сту-

денты обучаются исполнительскому мастерству. Свои выступления ее питомцы осуществляют как в стенах университета, так и в театрах города.

Кафедра ставит своей целью пропаганду музыкального искусства, занимаясь музыкально-артистической деятельностью, проводя концерты как в стенах университета, так и для широкой публики в городских концертных залах и театрах. В плане научной деятельности ее сотрудники работают с фондами университетского и соборного архивов Саламанки, исследуют материалы XVI и XVII вв., уделяя особое внимание изучению деятельности Франсиско де Салинаса в Саламанкском университете [16. С. 86–87].



Памятник Франсиско де Салинасу
в Саламанке. Фото автора

Пятисотлетие выдающегося музыканта и теоретика музыки Саламанкский университет отметил в 2013 г. как Год Салинаса. Конференции, концерты старинной музыки были посвящены памяти музыканта. Концерт в честь Салинаса был дан и в Мадриде. Газета «Эль Паис» писала 13 февраля 2013 г.: «...хор под управлением А. Песеса преподнес в дар памяти слепого органиста, родившегося в 1513 г., полифонические произведения его современников – Орlando ди Лассо, с которым он подружился в Риме; уроженца Толедо Диего Ортиса, с которым он одновременно находился в Неаполе, и, конечно же, Томаса Луиса де Виктории... Этот концерт вос-

становил справедливость по отношению к музыканту, которого забыли как представителя своего искусства и вспоминали главным образом благодаря его ученым трудам» [17].

Действительно, до наших дней не дошло ни одного музыкального произведения Салинаса. В честь его пятисотлетия Саламанкский университет подготовил факсимильное издание его работы «De Musica libri septem» [18].

В 1993 г. в историческом центре старинного университетского города был воздвигнут памятник работы скульптора И. Переса Кальво с лаконичной надписью на постаменте: «Саламанка Маэстро Салинасу 1993». Органные трубы на фоне выразительной скульптуры сидящего музыканта как будто издают звуки его утраченной музыки, которой чутко внимает застывший в камне саламанкский профессор.

Литература

1. Жеравина О.А. Образы саламанкских ученых в серии портретов выдающихся испанцев (из книжного собрания Строгановых Научной библиотеки Томского государственного университета) // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2012. № 2. С. 57–64.

2. Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Madrid: En la Imprenta Real de Madrid. 1791. 108 retratos.

3. *Luis de León. Poesías.* Madrid : Saeta, 1955. 643 p.
4. *Menéndez y Pelayo, Marcelino.* Historia de las ideas estéticas en España. Vol. I. Madrid : CSIC, 1974. 1629 p.
5. *Мартынов И.* Музыка Испании. М. : Сов. композитор, 1977. 360 с.
6. *Эстетика Ренессанса: антология.* Т. 2 / сост. В.П. Шестаков. М. : Искусство, 1981. 639 с.
7. *Alzamora-Rodríguez A., Pérez-Cambrodí R.J.* Francisco de Salinas. Músico y erudito ciego del renacimiento español // Archivos de la Sociedad Española de oftalmología. 2012. Vol. 87. № 1. P. 28–29.
8. *González Catalán L.* El órgano ibérico y su música // Neuma: Revista de Música y Docencia Musical. Año 5, Vol. 1, 2012. P. 20–61.
9. *De Heredia V.B.* Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600). Tomo IV. Salamanca : Universidad de Salamanca, 2001. 602 p.
10. *Martín Moreno A.* Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad Española // Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado. Vol. 19, № 1. 2005. P. 53–76.
11. *Fiorentino G.* Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en España del Renacimiento // Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento / García Pérez A., Otaola González P. (ed.). Colección VIII Centenario. Vol. 12. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. P. 147–160.
12. *Francisci Salinae Burgensis.* De Musica libri septem. Salmanticae : excudebat Mathias Gastius, 1577. 438 p.
13. *Guillén J.* Guillen on Guillen: The Poetry and the Poet. Princeton (N. J.): Princeton University Press, 2015 r. 230 p.
14. *Lumsden-Kouvel A.* El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la música mundana en la «Oda a Francisco de Salinas» de Fray Luis de León // Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983. Madrid : Ediciones Istmo, 1986. C. 219–227.
15. *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* Vol. 11. Madrid: Academia de la Historia, 1847. 576 p. (C. 302).
16. *Álvarez Villar J.* La Universidad de Salamanca : arte y tradiciones. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. 246 p.
17. *Vela del Campo J.A.* Todas las músicas, la música // El País. 13 feb., 2013. URL : http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/13/madrid/1360794157_715641.html (дата обращения: 10.08.2016).
18. *Francisci Salinae Burgensis.* De Musica libri septem. Ed. fasc. De la ed. de Salamanca : Mathias Gast, 1577. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. 96+ 476 p.

Zheravina Olga A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: toledo@mail.tomsknet.ru.

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 22, p.213–219.

DOI:10.17223/22220836/23/23

IMAGE OF MAESTRO SALINAS IN A SERIES OF PORTRAITS OF OUTSTANDING SPANIARDS (FROM STROGANOV'S BOOK COLLECTION OF SCIENTIFIC LIBRARY OF TOMSK STATE UNIVERSITY)

Key words: *Salamanca University, Stroganov' library, Scientific library of Tomsk State University, Francisco de Salinas, Chair of music of Salamanca University.*

A series of portraits of outstanding Spaniards (1791) represented in the Spanish collection of Stroganov' patrimonial library is an urgent object of a research in respect of the solution of a task of disclosure the content of Stroganov's book collection which is stored in Scientific library of the Tomsk State University. The subject of this article is portrait of Francisco de Salinas (1513–1590) who was the famous music theorist of Spain of the 16th century, professor of Salamanca University.

On the engraved portrait executed in 1798 by Raphael Esteve Vilella Salinas is represented playing organ. In the short biography of the musician accompanying a portrait it is reported that he lost eyesight at early age, but, despite it, he achieved success in studying of classic languages, mathematics, and music.

Francisco de Salinas is recognized by modern science as one of the most eminent musical theorists of his time. Widely educated, having experience of twenty years' acquaintance to the Renaissance Italy, Salinas reached the peak of his creative activity at the Salamanca University where he taught music during the last 24 years of his life. Here in 1577 was published his work «De Musica libri sep-

tem» containing theoretical bases of the musical disciplines taught by him and covering music philosophy questions, and practical aspects of musical art. Besides theoretical problems, Salinas was interested in folk music; he paid much attention to the analysis of melody and rhythmic of Spanish national songs. The author of this fundamental work acts as the theorist and the musician, the representative of humanistic thought of Spain.

Musical compositions of Salinas have not survived to the present day, however it is known that his music, his playing organ and singing made an indelible impression on his listeners. The ode devoted to Salinas written by the outstanding poet Luís de León serves as the evidence of it.

The creative heritage of Salinas remains urgent today. At Salamanca University the department of music which is engaged in training and promotion of musical art, and also in research of scientific and teaching activity of outstanding Salamanca professor is called by his name.

References

1. Zheravina, O.A. (2012) Images of Salamanca scholars in a series of portraits of outstanding Spaniards (from Stroganov's book collection of Scientific library of Tomsk State University). *Vestnik Tomskogo gos. universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2. pp. 57–64. (In Russian).
2. Anon. (1791) *Retratos de los españoles ilustres con un epitome de sus vidas* [Portraits of illustrious Spanish with an epitome of their lives]. Madrid: En la Imprenta Real de Madrid.
3. León, L. de. (1955) *Poesías* [Poetry]. Madrid: Saeta.
4. Menéndez y Pelayo, M. (1974) *Historia de las ideas estéticas en España* [History of aesthetic ideas in Spain]. Vol. I. Madrid: CSIC.
5. Martynov, I. (1977) *Muzyka Ispanii* [Spanish Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
6. Shestakov, V.P. (1981) *Eстетика Ренессанса: Антология* [Renaissance Aesthetics: An Anthology]. Vol. II. Moscow: Iskusstvo.
7. Alzamora-Rodríguez, A. & Pérez-Cambrodí, R.J. (2012) Francisco de Salinas. Músico y erudito ciego del renacimiento español [Francisco de Salinas. Blind musician and scholar of Spanish Renaissance]. *Archivos de la Sociedad Española de oftalmología*. 87(1). pp. 28–29. DOI: 10.1016/j.oftal.2011.05.026
8. González Catalán, L. (2012) El órgano ibérico y su música [Iberian organ and its music]. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*. 5(1). pp. 20–61.
9. De Heredia, V.B. (2001) *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218–1600)* [Notary of the University of Salamanca (1218–1600)]. Vol IV. Salamanca: Universidad de Salamanca.
10. Martín Moreno, A. (2005) Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad Española [Past, Present and Future of Musicology at the Spanish University]. *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*. 19(1). pp. 53–76.
11. Fiorentino, G. (2014) Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en España del Renacimiento [Playnsong, organ and singing improvised counterpoint: The curriculum of a professional musician in the Renaissance Spain]. In: García Pérez, A. & Otaola González, P. (eds) *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento* [Francisco de Salinas: music, theory and mathematics in the Renaissance]. Vol. 12. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 147–160.
12. Salinas, F.B. (1577) *De Musica libri septem*. Salmanticae: excudebat Mathias Gastius.
13. Guillén, J. (2015) *Guillen on Guillen: The Poetry and the Poet*. Princeton (N. J.): Princeton University Press.
14. Lumsden-Kouvel, A. (1986) [The great sitar player of heaven: the Renaissance concept of worldly music the “Ode to Francisco de Salinas” of Fray Luis de Leon]. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. August 22–27, 1983. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 219–227.
15. Anon. (1847) *Colección de documentos inéditos para la historia de España* [Collection of unpublished documents in the history of Spain]. Vol. 11. Madrid: Academia de la Historia.
16. Álvarez Villar, J. (1993) *La Universidad de Salamanca: arte y tradiciones* [University of Salamanca: Art and traditions]. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
17. Vela del Campo, J.A. (2013) Todas las músicas, la música. *El País*. 13th February. [Online] Available from: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/13/madrid/1360794157_715641.html. (Accessed: 10th August 2016).
18. Salinas, F.B. (2014) *De Musica libri septem. Salamanca: Mathías Gast, 1577*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АРТЕМЬЕВА Елена Борисовна – доктор педагогических наук, главный научный сотрудник, зав. отделом научно-исследовательской и методической работы Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН); профессор Новосибирского государственного педагогического университета.

E-mail: artem@spsl.nsc.ru

АРХИПОВА Маргарита Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института культуры.

E-mail: marg0-27@mail.ru.

БАБИЧ Владимир Николаевич – кандидат технических наук, профессор кафедры теории архитектуры и профессиональных коммуникаций Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург).

E-mail: v.n.babich@mail.ru

БОЙКО Ольга Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева.

E-mail: boiko_olga@yahoo.com

ВАВИЛОВ Станислав Платонович – кандидат технических наук, доцент кафедры оптимизации систем управления Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: baron@tpu.ru

ВИНОГРАДОВА Елена Васильевна – педагог дополнительного образования, ГБУ «Средняя общеобразовательная школа № 232» Адмиралтейского района Санкт-Петербурга.

E-mail: admin@holism-culture.org

ВИТЮК Екатерина Юрьевна – кандидат архитектуры, помощник проректора по научной работе Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург).

E-mail: help_nir@mail.ru

ГЛАЗКОВА Елена Александровна – режиссер киномонтажа, аспирант Академии медиаиндустрии (Москва).

E-mail: e.glazkova.editor@gmail.com

ДЫРТЫК-ООЛ Майя Оюновна – аспирант кафедры философии Тувинского государственного университета, старший научный сотрудник отдела истории и краеведения Национального музея Республики Тыва (Кызыл).

E-mail: dyrtyk-ool@yandex.ru

ДЮКИН Сергей Габдульсаматович – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры.
E-mail: dudas75@mail.ru

ЖЕРАВИНА Ольга Александровна – кандидат исторических наук, доцент, зав. каф. библиотечно-информационной деятельности Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: toledo@mail.tomsknet.ru

ЗАБУЛИОНИТЕ Аудра Кристина Иосифовна – доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.
E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org

КАТУХИНА Анна Владимировна – аспирант кафедры рисунка Московского педагогического государственного университета.
E-mail: ums@mpgu.edu

КИМЕЕВА Татьяна Ивановна – кандидат культурологии, доцент, руководитель отдела этнографии Музея археологии, этнографии и экологии Сибири Кемеровского государственного университета.
E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

ЛАЗУТИНА Татьяна Владимировна – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных наук Тюменского государственного нефтегазового университета.
E-mail: lazutinatv@ya.ru

МАЛИКОВ Евгений Валерьевич – доцент кафедры информатики и информационных систем, Евразийский открытый институт (Москва).
E-mail: eugene@malikow.ru

МЕЛЬНИКОВ Павел Романович – магистрант, лаборант кафедры «Разработка и эксплуатация нефтяных и газовых месторождений» Тюменского государственного нефтегазового университета.
E-mail: 27denovair@gmail.com

МОРОЗОВ Евгений Михайлович – кандидат богословия, проректор по учебной работе Томской православной духовной семинарии.
E-mail: tigriso@mail.ru

МОРОЗОВА Анна Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.
E-mail: amorozova64@mail.ru

МОРОЗОВА Елена Витальевна – аспирант кафедры музеологии и культурного наследия факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.
E-mail: lenavmorozova@yandex.ru

ОВЧИННИКОВА Раиса Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» факультета гуманитарного образования Омского государственного технического университета.

E-mail: o-r-u@mail.ru

ПОНЬКИНА Антонина Михайловна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры.

E-mail: ponkina_2006@mail.ru

ПРОНИНА Светлана Андреевна – аспирант Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: swetlanapro@yandex.ru

ПРОНЬКИНА Анна Владимировна – кандидат культурологии, доцент, и.о. зав. кафедрой культурологии Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина.

E-mail: a.pronkina@rsu.edu.ru

САМОЙЛОВА Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Пермского государственного национального исследовательского университета.

E-mail: samoilova.i@mail.ru

ТИХОНОВ Владимир Викторович – кандидат культурологии, директор Иркутского областного государственного автономного учреждения культуры Архитектурно-этнографический музей «Тальцы».

E-mail: talci@irk.ru

ТКАЛЕНКО Ярослав Владимирович – художественный руководитель и главный дирижер Томского академического симфонического оркестра.

E-mail: baron@tpu.ru

ЧЕПЕЛЕНКО Ксения Олеговна – кандидат социологических наук, ассистент кафедры философии, гуманитарных наук и психологии Саратовского медицинского университета им. В.И. Разумовского.

E-mail: ksenya_ch@list.ru

ШАРАБАРИН Михаил Иванович – заслуженный работник культуры РФ; доцент кафедры баяна, аккордеона и струнных инструментов; декан исполнительского факультета; проректор Белгородского государственного института искусств и культуры.

E-mail: mixailsharabarin@mail.ru

ОТ РЕДАКЦИИ

Научный журнал «Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение» был выделен в самостоятельное периодическое издание из общенаучного журнала «Вестник Томского государственного университета» в 2011 г.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации ПИИ № ФС 77-44127 от 4 марта 2011 г.) и ему присвоен международный стандартный номер сериального издания (ISSN 2222-0836).

«Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение» выходит 4 раза в год и распространяется по подписке, его подписной индекс – 82514 в объединённом каталоге «Пресса России». Полнотекстовые версии вышедших номеров выкладываются на сайте журнала: <http://journals.tsu.ru/culture>

Все статьи, поступающие в редакцию, подлежат обязательному рецензированию; рукописи не возвращаются. Публикации в журнале осуществляются на некоммерческой основе. Ознакомиться с требованиями к оформлению материалов можно на сайте журнала: <http://journals.tsu.ru/culture>.

Редакция не вступает с авторами в переписку по методике написания и оформления научных статей и не занимается доведением статей до необходимого для публикации уровня.

Редакция может не разделять точку зрения авторов статей. Ответственность за содержание публикуемых материалов несет автор. При любом использовании материалов ссылка на журнал обязательна.

Учредитель научного периодического издания – Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет».

Информация об опубликованных статьях регулярно передается в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) (www.elibrary.ru). Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии.

Адрес редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, Институт искусств и культуры.

Телефон: 8(382-2)529-606.

Ответственный секретарь редакции журнала – Кузоро Кристина Александровна.

E-mail: clio-2002@mail.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2016. № 3(23)

Редактор *Т.В. Зелева*
Оригинал-макет *Т.В. Дьяковой*
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 26.09.2016 г. Дата выхода в свет 29.09.2016 г.
Формат 70x100 ¹/₁₆. Печ. л. 14,0; усл. печ. л. 19,6; уч.-изд. л. 19,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 2051. Цена свободная.

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск. пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Журнал отпечатан на оборудовании Издательского Дома
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