МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2017 **№ 26**

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

Подписной индекс 82514 в объединенном каталоге
«Пресса России»

Журнал входит в «Перечень 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)

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

Э.И. Черняк, гл. 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;
И.Е. Максимова, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. этики, эстетики и культурологии;
В.В. Сотников, проф., зав. каф. хорового дирижирования

EDITORIAL COUNCIL
P.L. Volk (Tomsk, Russia);
D.V. Galkin (Tomsk, Russia);
O.L. Lavrik (Novosibirsk, Russia);
A.A. Sundieva (Moscow, Russia);
Maracz Laszlo (Amsterdam, the Netherlands);
A.N. Bagashev (Tyumen, Russia);
T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia)

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);
I.E. Maksimova (Tomsk, Russia);
V.V. Sotnikov (Tomsk, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Аванесова Е.Г. Космополитическая стратегия межкультурного диалога.....5
Азарова П.Е. Городские праздники Западной Сибири 1920–1930-х гг. в аспекте ценностно-знаковой системы.....12
Балаш А.Н. «Голоса безмолвия» Андре Мальро и проблема подлинности произведения искусства.....19
Бойко О.А. Символы индивидуации в искусстве XX в. на примере творчества П. Пикассо.....33
Захарченко Т.Ю., Захарченко Е.К. Влияние техницизма на образность города и пути его преодоления 43
Посконная Ж.В. Традиционное мировоззрение алтайцев: культ воды и феномен жизни.....57
Трухина А.В. Трансформации концепции героя в современном российском документальном кино 68

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Квашнин К.А. Эпоха барокко – важнейший этап в развитии интонационной выразительности 76
Мизюркина О.В. Лубок, лубочность и синестетичность в балете И.Ф. Стравинского «Петрушка».....83
Опалей Е.Н. Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели 93
Предвечнова Е.О. Семантика образа-символа Времени в «Трагической сонате» ор. 39 c-moll Н.К. Метнера.....101
Приходовская Е.А. Эмотивный план – первичный сюжет монооперы 111

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Архангельская И.В. Принципы образного восприятия объектов индустриального наследия в системе городского пространства 126
Васильченко Ю.С. Значение пейзажной живописи в развитии русского изобразительного искусства XVIII–XIX вв.....131
Волоснов Р.Ю. Сельский православный храмовый комплекс Алтая конца XIX – начала XX в. (планировка и функциональность элементов).....140
Грызлова А.А. Формирование и репрезентация коллекции Хайтинского фарфорового завода в экспозиционной деятельности Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева.....149
Котенко А.Л. Выставки-буссанкай как японская протомузейная форма XVIII в.....159
Логунова Е.А. К вопросу об историографии изучения сибирского старообрядческого переплета 165
Сугак Е.С. Формирование муниципальных музеев Парабельского района Томской области (1985–2015 гг.).....173
Тихонов В.В. Перспектива создания переселенческой экспозиции в музее «Тальцы».....182
Шапиро Б.Л. Обувь, шпоры и элементы седельного сбора: материальная культура всадника в Московском государстве XVI–XVII вв.....189

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....202

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Avanesova E.G. The cosmopolitan strategy of intercultural dialogue 5
Azarova P.E. The West Siberian city holidays in the aspect of value-sign system..... 12
Balash A.N. «The Voices of Silence» of André Malraux and the problem of authenticity of a work of art..... 19
Boiko O.A. Individuation Symbols in XXth Century Art: Picasso Case-Study 33
Zakharchenko T.Y., Zakharchenko E.K. Technicizm in the city image. The impact and ways of overcoming..... 43
Poskonnaya J.V. Traditional ideology of the Altaians: cult of water and phenomenon of life 57
Trukhina A.V. Transformations of the hero concept in the modern Russian documentary film 68

ART HISTORY

Kvashnin K.A. The Baroque epoch – the most important stage in the development of expressive intonation 76
Mizyurkina O.V. Lubok, lubok principles and synesthesia in Stravinsky's ballet «Petrushka» 83
Opaley E.N. The Stravinsky's choirs on the liturgical texts: Revisiting the work on the liturgical and pragmatic model 93
Predvechnova E.O. The semantics of the image-symbol Time in «Tragic Sonata» op. 39 c-moll by N.K. Medtner 101
Prikhodovskaya E.A. The Emotivny plan is a primary plot of the monoopera..... 111

CULTURAL HERITAGE

Arkhangelskaya I.V. The principles shaped the perception of objects of industrial heritage in urban space 126
Vasilchenko Ju.S. The value of landscape painting in development of the Russian fine arts of XIX–XX centuries was 131
Volosnov R.U. The rural orthodox temple complex of Altai of the end XIX – the beginning of the XX-th centuries (planning and functionality of elements)..... 140
Gryzlova A.A. Formation and representation of the collection of porcelain wares of Khaita Porcelain Plant in exhibition activities of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum..... 149
Kotenko A.L. The exhibition-bussankai as Japanese proto-museum form of XVIII century..... 159
Logunova E.A. On the question of study of Siberian Old Believers bookbinding (based on collections of the Scientific Library of Tomsk State University and Tomsk Museum of Local History)..... 165
Sugak E.S. Formation of the municipal museums Parabel district of Tomsk region (1985–2015) 173
Tikhonov V.V. The prospect of resettlement in the museum «Taltsy» 182
Shapiro B.L. Footwear, spurs and parts of a saddle: horseman material culture in Muscovy XVI–XVII centuries..... 189

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS 202

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 304.42
DOI: 10.17223/22220836/26/1

Е.Г. Аванесова

КОСМОПОЛИТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Статья посвящена исследованию космополитического подхода к решению проблемы культурного многообразия, в рамках которого формируется новая стратегия межкультурного диалога, основанная на идее, что культурные различия преодолеваются равенством базовых прав людей. Автор приходит к выводу о том, что в рамках космополитического подхода реализация данной идеи представляется одним из важнейших и фактически безальтернативных условий выживаемости мирового сообщества.
Ключевые слова: *космополитизм, мультикультурализм, диалог, Другой, признание, культура.*

Мировые глобализационные процессы, сопровождающиеся интенсификацией миграционных потоков, явились фактором радикального обострения проблемы межкультурного диалога. Суть данной проблемы во многом отражена в словах А. Меркель по поводу краха политики мультикультурализма: «…наш подход состоял в мультикультурализме, *в том, что мы будем жить рядом и ценить друг друга*. Этот подход провалился, совершенно провалился» [1]. Провал мультикультурной стратегии, задававшей определённые параметры отношения к Другому, не только актуализирует проблему выбора новой стратегии, но и ставит перед исследователями философский вопрос: «способны ли мы в принципе познать, понять (и принять!) способ видения и структурирования мира, стремления, мотивы, чувства Другого как выразителя и носителя несовпадающих с нашими культурных смыслов» [2. С. 156]. Поиски ответа на данный вопрос становятся на сегодняшний день приоритетными в рамках социокультурных и философских исследований.

Одним из современных подходов, выражавших новое видение решения проблемы диалога и взаимопонимания культур, стал, на наш взгляд, космополитический подход, представленный в научной литературе работами таких исследователей, как У. Бек, Ю. Хабермас, З. Бауман, Э. Гидденс, М. Нуссбаум и др. Для данных авторов характерна критика мультикультурализма как стратегии, не только не способствующей конструктивному решению проблемы межкультурного диалога, но, напротив, делающей этот диалог невозможным. И основная причина неэффективности мультикультурализма заключается в том, что «это такая стратегия отношения к различию в обществе, когда уважение культурных различий отнесено – теоретически и политически – к **национальному пространству**» [3. С. 116]. Поэтому, с одной стороны, мультикультурализм «восторженно приветствует примирение с различиями в обществе» [Там же], а с другой стороны, закрепляет культурные границы,

актуализирует этнические идентичности и тем самым актуализирует противостояние «мы – они» и радикализирует проблему признания Другого.

Данная статья посвящена исследованию космополитического подхода к определению стратегии межкультурного диалога в условиях космополитизации мирового сообщества. В рамках указанного подхода вырабатывается новый тип социального анализа – методологический космополитизм, который, по мнению его авторов, даёт возможность исследователю постигать *реальную* суть социальных, политических и культурных трансформаций современного мира, вступившего в эпоху космополитизации. Представители данного подхода признают, что в общественных науках сегодня господствует иной тип социального анализа – методологический национализм, в основе которого националистический взгляд на общество. Доминирование методологического национализма становится проблемой общественных наук, так как уже не позволяет им объективно оценивать происходящие в мире события. По словам У. Бека, «для преодоления методологического национализма нам необходим космополитический поворот, космополитическая перспектива» [4. С. 46]. И первым шагом к данному повороту является признание того факта, что космополитизация – это не только будущее человечества, но и реальность нашего времени.

В рамках данного исследования нашёл применение метод сравнительного анализа космополитической и мультикультурной стратегий межкультурного диалога. Данное сравнение позволило продемонстрировать трансформацию мировоззренческих оснований исследования проблем культурного многообразия. Теоретическую базу исследования составили работы зарубежных ученых (У. Бек, С. Бенхабиб, Э. Гидденс, М. Нуссбаум), занимающихся проблемами космополитизации мирового сообщества.

Космополитический взгляд на проблему культурного многообразия. Несмотря на «оптимистичные» заявления ряда исследователей по поводу того, что этническое и культурное многообразие это вопрос времени, мир попрежнему остаётся поликультурным и полиэтничным. Нам остаётся только понять, как к этому многообразию относиться. А выработать своё отношение нужно, поскольку культурное многообразие порождает ряд проблем, одной из которых является проблема выстраивания межкультурного диалога. По справедливому замечанию Л.А. Орнатской, диалог культур – это не столько факт сегодняшнего дня, сколько проект, пытающийся реализовать одну из возможностей человеческого бытия: жить в мире с другими культурами, не поступаясь собственной, реализация которого требует огромных волевых, интеллектуальных, социальных и политических усилий [5. С. 60]. Как уже было сказано выше, одним из таких проектов является проект космополитический, предложивший своё видение решения проблемы культурного многообразия и межкультурных коммуникаций.

Космополитическая стратегия межкультурных коммуникаций формируется как альтернативная стратегии мультикультурной, так как строится на принципиально иных базовых положениях. Так, по мнению У. Бека, нежизнеспособность мультикультурализма предопределена в первую очередь тем, что «мультикультурализм – противник индивидуализации» [6. С. 373]. Мультикультурализм с уважением относится ко всем культурам, считая, что куль-

турное многообразие не только не должно быть преодолено, но, напротив, должно постоянно поддерживаться и сохраняться. При этом индивида мультикультурализм рассматривает, в первую очередь, как члена той или иной культурной группы, а группы людей и культуры – как «чётко разделённые и идентифицируемые общности» [7. С. 9]. По словам У. Бека, «если верить мультикультурализму, то индивида вообще не существует. Это просто эпифеномен своей культуры и общества» [6. С. 373]. Более того, «отдельный человек может мыслиться только в территориально-иерархических, этнополитических единицах, которые уже «поверх своих границ» вступают в диалог друг с другом» [Там же]. В свою очередь, космополитизм, напротив, предполагает индивидуализацию, её усиление и утверждение [Там же]. Каждый человек одновременно играет несколько ролей (в сферах личностной, трудовой, профессиональной, религиозной, политической и т.д.) и соответственно является членом «различных, часто территориально разделённых сообществ» [6. С. 373]. Таким образом, космополитизм критикует мультикультурализм не только за методологические и теоретические ошибки, но и за отсутствие понимания космополитического реализма, «взрывающего» все имеющиеся границы и меняющего не только окружающий мир, но и сознание человека.

Итак, каждая из названных стратегий приветствует культурное многообразие и признаёт его ценность, но там, где космополитизм видит индивида, мультикультурализм – члена той или иной культурной группы. Поэтому говоря о диалоге, мультикультурализм представляет его как диалог разных «коллективных единиц» [3. С. 118], космополитизм – как диалог межличностный.

Коммуникативные возможности космополитической стратегии межкультурного диалога. Космополитизм критически оценивает коммуникативные возможности мультикультурной стратегии межкультурного диалога, считая, что мультикультурализм строится на весьма «странной идее, будто кошки, мыши и собаки станут есть корм из одной миски» [3. С. 117], не замечая при этом, что данная идея заключает в себе несомненный конфликтный потенциал. Мультикультурализм исходит из того, что «коллективные единицы» могут и должны стремиться к «позитивной интеграции» [6. С. 165], но на деле получается обратное: вместо интеграции – жесточайшая конкуренция, непризнание чужих ценностей, стремление к обособлению и закрытости своих культурных границ, рост национализма. Слабость мультикультурализма с космополитической точки зрения заключается в том, что справедливость он видит *в самом стремлении* к сохранению культур (декларируя их однородность), в то время как космополитизм делает акцент на том, что «межкультурную справедливость в отношениях между группами людей следует защищать во имя самой справедливости и свободы, а не ради абстрактного сохранения культур» [7. С. 9]. Свобода же, в первую очередь, понимается как свобода выбора «формы жизни в соответствии с собственными культурными, религиозными или личными убеждениями» [8. С. 136].

Космополитизм не декларирует исчезновение культур и формирование одной общности, лишённой каких бы то ни было культурных различий. Локальные культуры существуют и будут существовать. Другое дело, что он не позиционирует эти культуры как национально однородные, ведь «в мировой

истории разрушение границ и смешение культур – скорее правило, чем исключение» [3. С. 119].

Но на каких основаниях должно строиться глобальное космополитическое сообщество, если оно не предполагает отказа от локальных специфических культур? Таким основанием могут стать «высшие космополитические демократические принципы», в рамках которых необходимо пытаться примирить культурные различия [9]. Эти принципы должны носить правовой конституционный характер. Как пишет Э. Гидденс, если вы хотите оставаться членом определенного более широкого сообщества, то должны быть готовы отказаться в случае необходимости от какой-то черты своей культурной идентичности. По его мнению, этот отказ *должен быть закреплён законодательно*. Свою солидарность с данной точкой зрения подтверждает и М. Нуссбаум, считающая, что признание ценности многообразия предполагает поддержку общей публичной культуры, которая отдает *приоритет праву перед благом* [8. С. 136]. Речь идёт о правах Человека, которые в мировом космополитическом сообществе должны превалировать над культурными, этническими, конфессиональными и другими интересами.

Итак, мультикультурализм, позиционирующий межкультурный диалог как диалог «коллективных единиц», в конечном счёте выстраивает его как коммуникацию межгрупповую, где Мы выстраиваем отношения с Другими, т.е. теми, кто является носителем иных культурных ценностей, иной территориально закреплённой идентичности, иными словами, диалог с Чужими, итог которого непредсказуем, так как Чужого сложно понять и принять. Таким образом, мультикультурализм изначально рассматривает диалог в «категориях «исключающей» дифференциации» [3. С. 54]. В свою очередь космополитизм, предполагающий множественные привязанности, совершенно не связанные с границами стран и национальностью, выстраивает диалог по принципу «и то и другое», соответствующему «включающей» дифференциации [Там же. С. 53–54]. Это диалог с Другим, но не с Чужим, так как «Глобальный Другой находится среди нас» [4. С. 46].

Космополитическое видение решения проблемы признания Другого как носителя иных культурных ценностей. Итак, мы подходим в наших рассуждениях, пожалуй, к одному из важнейших аспектов в понимании космополитического видения межкультурного диалога, а именно проблеме признания Другого. В современном мире эта проблема становится всё более актуальной вследствие высокой мобильности членов мирового сообщества и интенсификации миграционных процессов. В такой ситуации вопрос признания Другого и выстраивания с ним конструктивного диалога становится вопросом *выживаемости мирового сообщества*. Мультикультурализм, приветствующий культурное многообразие, был призван стать в первую очередь стратегией интеграции и адаптации мигрантов. Но, как показала практика, радикальные формы мультикультурализма способствовали не столько интеграции мигрантов, сколько их маргинализации, закреплению их культурной идентичности и актуализации различных форм фундаментализма. Между тем Э. Гидденс определяет фундаменталиста как человека, «который в принципе отказывается вступать в диалог, кто считает свой образ жизни совершенным и достойным, а чужой – сравнительно низшим и недостойным» [9]. Тем са-

мым мультикультурализм усиливает противостояние «мы – они», значительно осложняя признание Другого как равного.

Космополитизм противостоит фундаментализму [10]. Он исходит из того, что «внешне далекие друг от друга культуры и общества на локальном уровне пронизывают друг друга» [6. С. 165], тем самым констатируя, что «глобальный Другой» уже не находится «где-то там» или рядом с нами, он «внутри» нас [4. С. 54]. Такое видение космополитической реальности предопределяет принципиально иные основания межкультурного диалога. Этот диалог не может быть бесконфликтным, он не снимает «проблемы морального универсализма и этического плюрализма» [11. С. 70], но это не диалог с Чужим. Это не означает, что космополитизм провозглашает начало конца эры поликультурности и снятие культурных различий, но он предлагает иное видение Другого. Признание Другого «частью» себя во многом снимает остроту проблемы межкультурного взаимодействия и способствует более индифферентному восприятию инаковости. Другой – это в первую очередь личность, а не член иной этнокультурной группы. Такое восприятие позволяет определить новую стратегию во взаимодействии с Другим. А именно, стратегию прав человека. «Все позиции, предполагающие отвержение индивидов – этническая принадлежность, каста, класс, вероисповедание или пол, преодолеваются равенством базовых прав людей» [3. С. 225]. В стратегии прав человека заключён своеобразный интеграционный потенциал, позволяющий преодолеть различия между онтологическим «Другим» и тем «Другим», кто признаётся в режиме прав человека [Там же. С. 226].

Таким образом, космополитический проект строится на признании приоритета прав человека (индивидуальных прав) над интересами этнической или культурной группы (права коллективные). Данный приоритет рассматривается не только как гарантия соблюдения прав человека (в том числе и на свободное передвижение, на добровольный выбор своей этнокультурной принадлежности и т.д.), но и как гарантия снижения остроты межкультурного диалога.

Итак, в основе космополитической стратегии межкультурного диалога *неприятие* такого отношения к культурным различиям в обществе, которое отнесено к национальному пространству, так как такое отнесение способствует закреплению этнических идентичностей и границ, обособлению этнических сообществ, их сосредоточению на собственных национальных интересах, признанию этих интересов в качестве главной ценности, что в итоге осложняет выстраивание конструктивного межкультурного диалога. Представители космополитического подхода к пониманию проблемы межкультурного диалога полагают, что примирить культурные различия возможно на основе стратегии прав человека. Данная стратегия предполагает индифферентное отношение к признаку инаковости (культурной, этнической, конфессиональной) при одновременном признании Другого как личности и носителя иных культурных смыслов.

Литература

1. *Меркель* заявила о провале мультикультурализма [Электронный ресурс]. URL: http://www.bbc.co.uk/russian/international/2010/10/101016_merkel_multiculturalism_failed.shtml (дата обращения: 11.11.2016).

2. *Ищенко Е.* Познание Другого – эпистемологические проблемы и социокультурные аппликации // Логос. Философско-литературный журнал. 2005. № 4 (49). С. 156.

3. *Бек У.* Космополитическое мировоззрение. М.: Центр исследований постиндустриального общества, 2008. 308 с.

4. *Бек У.* Живя в мировом обществе риска и считаясь с ним. Космополитический поворот // Полис. 2012. № 5. С. 44–58.

5. *Орнатская Л.А.* Межкультурный диалог: проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2014. Вып. 1. С. 48–60.

6. *Бек У.* Власть и её оппоненты в эпоху глобализации. Новая всемирно-политическая экономия. М.: Прогресс-Традиция, Издательский дом «Территория будущего», 2007. 464 с.

7. *Бенхабиб С.* Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. М.: Логос, 2003. 350 с.

8. *Нуссбаум М.* Ответ критикам // Логос. 2006. № 2 (53). С. 132–140.

9. *Гидденс Э.* Что завтра: фундаментализм или солидарность [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003_01_05.html (дата обращения: 11.11.2016).

10. *Бек У.* Трансформация политики и государства в эпоху глобализации [Электронный ресурс]. URL: http://www.reporter.by/media/library/Bek_Ulrikh_Transformacija_politiki_i_gosudarstva_v_ehpokhu_globalizacii.doc (дата обращения: 11.11.2016).

11. *Дальмайр Ф.* Космополитизм : в поисках космоса // Полис. 2012. № 5. С. 59–76.

Avanesova Elena G. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: avanesovafsf@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 6–11.
DOI: 10.17223/22220836/26/1

THE COSMOPOLITAN STRATEGY OF INTERCULTURAL DIALOGUE

Key words: cosmopolitanism, multiculturalism, dialogue Another, recognition, culture.

This article is devoted to the study of the cosmopolitan approach to defining the strategy of intercultural dialogue, presented in the scientific literature, the works of such scholars as William Beck, Jürgen Habermas, Z. Bauman, Giddens, M. Nussbaum, etc. For these authors characterized criticism of multiculturalism as a strategy which until recently was seen as an effective program for the adaptation of migrants and reduce tensions in interethnic relations. According to these authors, in practice multiculturalism has not only contributed to a constructive solution of the problem of intercultural dialogue, but, on the contrary, did this dialogue impossible. And one of the inefficiencies of multiculturalism was his inability to adequately assess events occurring in the world. Multiculturalism - the enemy of individualization, he sees the individual in the first place, as a member of a cultural group. An individual conceived in territorial-hierarchical, ethno-political units. Cosmopolitanism is based on a different vision of social reality. It is not positioning culture as a nationally homogeneous. Cosmopolitanization modern world leads to a blurring of boundaries, one person is simultaneously a member of different, geographically separated communities.

In this study found the use of the method of comparative analysis of the cosmopolitan and multicultural strategies for intercultural dialogue. This comparison allowed to demonstrate the transformation of philosophical bases of research of cultural diversity issues.

The author compares these policies on three grounds: the relation to cultural diversity, communication capabilities, vision of solving to the problem of recognition of the Other. As a result, the following conclusions were made. Multiculturalism sees intercultural dialogue as a dialogue "collective units" and, ultimately, it builds it as intergroup communication, where We are building a relationship with Others. Cosmopolitanism determines fundamentally different foundation of intercultural dialogue. The cosmopolitan project is built on the recognition of human rights priority over the interests of the ethnic or cultural group. This priority is not only seen as a guarantee of human rights, but also as a guarantee alleviate intercultural dialogue. Representatives of the cosmopolitan approach to understanding the problems of intercultural dialogue believe that reconciling cultural differences are possible on the basis of human rights strategies. This strategy implies indifference to the grounds of otherness

(cultural, ethnic, religious), while recognizing the other as individuals and support other cultural meanings.

References

1. BBC. (2010) *Merkel' zayavila o provale mul'tikul'turalizma* [Merkel declared the failure of multiculturalism]. [Online] Available from: http://www.bbc.co.uk/russian/international/2010/10/101016_merkel_multiculturalism_failed.shtml. (Accessed: 11th November 2016).

2. Ishchenko, E. (2005) Poznanie Drugogo – epistemologicheskie problemy i sotsiokul'turnye applikatsii [Cognition of the Other – Epistemological problems and sociocultural applications]. *Logos. Filosofsko-literaturnyy zhurnal – The Logos Journal*. 4(49). pp. 156.

3. Beck, U. (2008) *Kosmopoliticheskoe mirovozrenie* [Cosmopolitan worldview]. Translated from German by V. Inozemtsev. Moscow: Tsentr issledovaniy postindustrial'nogo obshchestva.

4. Beck, U. (2012) Living in and coping with world risk society: the cosmopolitan turn. *Polis – Polis. Political Studies*. 5. pp. 44–58. (In Russian).

5. Ornatskaya, L.A. (2014) Intercultural dialogue: problems and prospects of studies. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6 – Vestnik of Saint Petersburg University. Series 6*. 1. pp. 48–60. (In Russian).

6. Beck, U. (2007) *Vlast' i ee opponenty v epokhu globalizatsii. Novaya vsemirno-politicheskaya ekonomiya* [Power and its opponents in the era of globalisation. New world-political economy]. Translated from German by A.Grigorev & V.Sedelnik. Moscow: Progress-Traditsiya.

7. Benhabib, S. (2003) *Prityazaniya kul'tury. Ravenstvo i raznoobrazie v global'nuyu eru* [The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era]. Transkated from English by V. Inozemtsev. Moscow: Logos.

8. Nussbaum, M. (2006) Otvet kritikam [Reply to critics]. *Logos. Filosofsko-literaturnyy zhurnal – The Logos Journal*. 2(53). pp. 132–140.

9. Giddens, E. (2003) *Chto zavtra: fundamentalizm ili solidarnost'* [What will be tomorrow: Fundamentalism or solidarity]. [Online] Available from: http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003_01_05.html. (Accessed: 11th November 2016).

10. Beck, U. (n.d.) *Transformatsiya politiki i gosudarstva v epokhu globalizatsii* [Transformation of politics and state in the era of globalisation]. [Online] Available from: http://www.reporter.by/media/library/Bek_Ulrikh_Transformacija_politiki_i_gosudarstva_v_ehpokhu_globalizacii.doc. (Accessed: 11th November 2016).

11. Dallmayr, F. (2012) Cosmopolitanism: In search of cosmos. *Polis – Polis. Political Studies*. 5. pp. 59–76. (In Russian).

УДК 94:003-793(571.1) ’’1920/1930’’
DOI: 10.17223/22220836/26/2

П.Е. Азарова

ГОРОДСКИЕ ПРАЗДНИКИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ 1920–1930-х гг. В АСПЕКТЕ ЦЕННОСТНО-ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ

В данной статье рассматривается ценностно-знаковая система, разработанная Ю.М. Лотманом, и ее возможности в изучении праздников. Впервые в исследовательской литературе прослеживается формирование и функционирование знаковой системы праздников в западносибирских городах двух первых послереволюционных десятилетий. С опорой на первоисточники характеризуются визуальные, слуховые, цветовые и обонятельно-вкусовые знаковые средства, ставшие символами праздничного пространства, сохранявшие праздничные традиции и одновременно отражавшие перемены в городской культуре Западной Сибири.
Ключевые слова: *праздники, города Западной Сибири, знаковые средства праздничной культуры.*

В изучении праздника, его роли и значения в развитии общества существенный вклад внесли исследователи разных направлений, которые наделяют праздник функциями воспитания, манипуляции социальной напряженностью и формирования ценностных ориентиров [1–4]. Комплексный междисциплинарный характер проблемы требует новых подходов к ее решению. По мнению Ю.М. Лотмана, праздник является частью культуры, как знаковой системы, определенным образом организованной с целью сохранения информации и организации коммуникации между людьми [5. С. 14–19]. Американский исследователь П. Коннертон пришел к научно обоснованному выводу, что знаковый способ поддержания механизмов культурной / социальной памяти охватывает в числе прочих и праздничные практики, и контакты с информационными символами (игры, собрания, подготовка и ритуалы проведения торжества, пение гимна и др.) [6]. В данной статье предпринимается первая попытка проследить формирование и функционирование знаковой системы праздников, представленной визуальными, слуховыми, цветовыми и обонятельно-вкусовыми знаковыми средствами, распространявшимися в городах Западной Сибири в 1920–1930-х гг.

В семантической структуре праздников советской эпохи ведущее место занимала цветовая символика, поскольку цвет и цветосочетания являются древнейшими символами, наполняющими мир значениями и смыслами. В советской культуре доминировал красный цвет, положенный в основу всех праздничных торжеств и их элементов (красные флаги и лозунги, красные косынки на головах женщин-работниц), вошедший в названия институтов и субкультурных объединений (Институт красной профессуры, Красная армия, журнал «Красный архив»), в идеологическом контексте обозначавший принадлежность к государственной организации. Черный и белый цвета выступали антиподами доминантного цвета, при этом одновременно продолжали и дополняли идеи красного.

Красный цвет издавна символизирует кровь, и, следовательно, смысловая нагрузка этого знака представлена разрушительной энергией уничтожения, боя, смерти, а также и революции. Упоминание красного / алого цвета в лозунгах и газетных статьях подчеркивало высокую социальную напряженность, революционность переломной эпохи, крах императорской России. Именно об этом писали в сибирских газетах в преддверии революционных праздников: «В снегу алели пятна, словно розы!», «Алый Пятый год!», «Наша кровь с январского мороза зажгла сполохами рабочий класс!» [7. 27 янв.; 8. 1 марта; 9. 6 нояб.].

С другой стороны, красный – это цвет зари, рассвета, огня, факела и, следовательно, воплощение созидательной энергии, возрождения жизни, новой эпохи. Формирование новой знаковой системы после Революции 1917 г. воплотилось в создании новых периодических изданий («Красная сибирячка», «Красный боец», «Красная работница», «Красная молодежь»), в учреждении правительственных наград, таких как ордена Красного Знамени и Трудового Красного Знамени, орден Красной Звезды. Красная звезда становится не только визуальным знаком пореволюционной эпохи, это словосочетание воплощает всеобщее счастье. В сибирских изданиях нередки такие выражения: «Взошла… красная звезда. Символ новой жизни и всеобщего счастья. Светит, манит и побуждает к деятельности. Дает работу всем и каждому!» [10. 20 февр.; 11. 26 дек.].

Противоположным по значению красному выступает черный цвет. С одной стороны, он воплощение смерти, зла, опасности. В праздничных лозунгах и информационных листках, выпускаемых в сибирских городах, слово черный означает прямую угрозу советским людям. Встречаются такие выражения: «черный, злой час», «черный ворон клюет очи Советской власти», «черные списки беспартийных», «черные флажки на рабочих машинах плохих рабочих», «черный список истории самых мерзких изменников советской Родины». В таком же контексте упоминались «черные гробики» как карнавальный элемент «похорон» неграмотности, прогулов и др. [7. 8 мая, 10 июля; 9. 25 апр.; 12. 19 апр.; 13. 18 мая].

Одновременно черный цвет использовался для обозначения природных богатств Сибири, при характеристике рабочего класса: черная спецодежда шахтеров, добывающих уголь – «черное золото» [7. 27 нояб., 14 дек.; 9. 20 февр.; 13. 5 нояб.; 14. 21 янв.; 15. 15 февр.; 16. 18 мая; 17. 23 февр.].

Особое место в спектре советских праздников занимал белый цвет. С одной стороны, он употреблялся в обозначении принадлежности к императорской России, как цвет аристократии, буржуазии, армейской элиты (Белая армия, белые офицеры) и, следовательно, ассоциировался со всем злом Гражданской войны. С другой стороны, белый цвет был закреплен в значении «лучший» и проявлялся в знаке качества товара (белый хлеб, яблоки «Белый налив»), в торжественной одежде (белые рубашки, белые брюки и юбки), в предметах принадлежности центральной власти (белые автомобили, самолеты, белые ручки как пишущие средства и предметы отчетности), в элементах праздника (белые фоны лозунгов и плакатов, подарочные упаковки, ленты, флажки) и др. [12. 5 сент.; 13. 18 авг.; 18. С. 12; 19. 28 февр., 20 марта; 20. 4 окт.; 21. 27 мая].

Три наиболее часто используемых цвета – красный, черный, белый – становятся в послереволюционные десятилетия символами разрушительного и созидательного начал, переплетая в своих значениях жизнь и смерть, новые ценностные ориентиры добра и зла.

Наряду с цветовыми в сибирских праздниках активно использовались визуальные и слуховые знаковые средства, с помощью которых формировалась праздничная палитра городов, складывались технологии массовых удовольствий. Участникам праздников предоставлялась возможность потанцевать, просмотреть кинофильмы и театральные спектакли. В программы праздников, особенно спортивных и общественных, включались элементы спортивных состязаний, прыжки с парашютом, авиационные зрелища, в том числе катание на самолетах передовиков производства [13. 4 янв.; 18; 19. 24 апр.; 20. 24 марта, 18 окт.; 22. № 2; 23. Л. 17–25; 24. Л. 12–20; 26. № 2; 27. № 7; 28. 9 окт.; 29. С. 301–301, 323]. Эти виды праздничной деятельности создавали единое досуговое пространство, свободное от социальной иерархии, способствовали релаксации, формировали чувство причастности к жизни городского сообщества и всей страны.

Особая роль в праздничных технологиях принадлежала музыкальным знаковым средствам. Как правило, официальные торжества и праздники сопровождались исполнением партийно-государственных гимнов и музыкой духовых оркестров, а праздничные события рядовых горожан никогда не обходились без песен и игры на музыкальных инструментах – на гитаре, балалайке, гармошке. На первое место в праздничных технологиях выдвигалась музыкальная самодеятельность как неотъемлемая часть социалистической культуры, призванная воспитывать подлинно советского человека, борца за дело партии [35. 18 сент.; 36. 16 окт.]. К праздничным дням приурочивались конкурсы творческой самодеятельности. В 1920-х гг. «олимпиады самодеятельности» были немногочисленны, ограничивались исполнением номеров о Гражданской войне и фольклором, наполненными новыми темами частушками, былинами, сказками. В 1930-х гг. на конкурсах творческой самодеятельности был представлен весь спектр сибирской культуры: от традиционно национальных, включая русские, татарские, украинские мотивы, до джаза. При этом участники самодеятельности старших поколений тяготели к «исполнению классической музыки на балалайке» и «колхозным танцам», а поколение пионеров и комсомольцев представляло новые джазовые мелодии в коллективном исполнении [11. № 4; 13. 23 марта, 14 июля; 30. 15 апр.; 31. 10 февр.; 32. 25 янв.].

Джаз пользовался среди молодежи особой популярностью, хотя со стороны властей к нему складывалось неоднозначное отношение. С одной стороны, была распространена жесткая критика этого музыкального направления в контексте противодействия западной культуре, но, с другой стороны, отечественных джаз-исполнителей не преследовали, разрешали их выступления и гастроли по стране. Сплав песни и джаза олицетворял дух новой эпохи и становился таким же символом новизны, как кино. Расцвет джазовых мотивов в Сибири пришелся на середину 1930-х гг. Так, в 1934 г. при клубе «Кемерово-комбинатстрой» был создан теа-джаз (театрализованный джаз) под управлением М.В. Барсукова, а в г. Сталинске (совр. Новокузнецк) в первом звуко-

вом кинотеатре «Коммунар» в 1936 г. выступал большой эстрадный оркестр под руководством А. Кобрина и сменившего его В. Исаева. В те же годы в клубе железнодорожников в г. Сталинске существовал небольшой самодеятельный джаз-оркестр, эстрадный оркестр был создан в г. Кемерове [4. С. 7; 33. С. 10; 34. 30 июля].

Эстрадно-джазовая музыка звучала в парковых зонах в дни праздников, при открытии кафе-кондитерских, в ресторанах. Участие джазовых коллективов в фойе крупных городских кинотеатров перед премьерными показами кинофильмов превращало их, по сообщению прессы, в праздничные события. Так, джаз-оркестры выступали перед киносеансами «Праздник Святого Иоргена» и «Пастух и царь» в Новосибирске, перед премьерой знаменитого кинофильма «Веселые ребята», приуроченной к годовщине смерти В.И. Ленина, в Сталинске [13. 5 июля, 25 июля, 18 сент., 28 окт.; 20. 22 янв.].

Распространенным проявлением массового удовольствия в городских праздниках становились единые гастрономические пристрастия, передававшиеся через обонятельно-вкусовые знаки. В условиях дефицита продуктов питания в 1920-х гг. олицетворением праздника был сдобный хлеб, который пекли из полученной к праздничным датам белой муки с добавлением сахара [35. № 2; 36. 15 апр.; 37. № 3]. Этот хлеб напоминал традиционный русский каравай (пасхальные куличи, сладкие пироги), служил обрядовым символом богатства и сытости. Кроме домашней выпечки, предлагались хлебные изделия, пряники и печенье с партийно-государственной символикой.

В середине 1930-х гг., когда была отменена карточная система снабжения, введенная в 1929 г., и начата свободная продажа хлеба, муки, сахара и других продуктов питания, олицетворением праздников в больших городах стало мороженое. На территории Западной Сибири было запущено 4 холодильно-молочных комбината, на каждом из которых изготавливались лакомства порядка 130 тонн в год [21. 1 янв.]. Мороженое изготавливалось на новейшем для того периода американском оборудовании, рецептура каждого сорта утверждалась партийными органами. Сибирское мороженое имело сроки хранения, равные одной неделе, и привозилось в места продажи 2–3 раза в неделю, поэтому его относили к разряду дефицитных и само его появление уже вносило элемент праздничности. Ассортимент праздничного продукта включал 30 видов: крем-брюле, фруктовое, шоколадное, пломбир, кофейное, ореховое, эскимо, с шампанским, с газированной водой, с фруктовой подливой. Показательно, что в агитационной литературе мороженое представлялось «узко-буржуазным продуктом, употребляемым на больших праздниках, свадьбах или именинах» [34. 29 авг.]. Но одновременно мороженое рассматривалось как доступный продукт, вносивший праздник в будни. Характерны в этом отношении высказывания государственных и партийных деятелей лозунгового содержания. Так, председатель ВЦИК М.И. Калинин заявлял: «Мороженое любят все!». А нарком пищевой промышленности СССР и заместитель председателя Совнаркома СССР А.И. Микоян утверждал: «Любят мороженое все, но из лицемерия некоторые скрывают это, считая, что мороженое детское лакомство» [20. 28 янв., 35 марта; 46. 29 апр., 1 мая]. Конечно, такие заявления советских вождей придавали лакомству особое значение.

Мороженое стало символом праздника и вошло в знаковую систему городской культуры Западной Сибири двух предвоенных десятилетий.

Итак, формирование структуры знаков праздничной культуры в городах Западной Сибири отражало новые смыслы праздников и торжеств советской эпохи, призванных выполнять функции социализации и мобилизации общества. Через призму знаковых средств праздник представляется одним из индикаторов изменений и одновременно сохранения традиций городской культуры.

Литература

1. *Генкин Д.М.* Массовые театрализованные праздники и представления / Д.М. Генкин, А.А. Конович. М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1985. 142 с.
2. *Генкин Д.М.* Массовые праздники. М.: Просвещение, 1975. 150 с.
3. *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М. : Наука, 1978. 300 с.
4. *Мохонько А.П.* И настроение и вкус // Советская эстрада и цирк. 1987. № 2. С. 7.
5. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. СПб., 2000. 760 с.
6. *Connerton P.* How Societies Remember. Cambridge, 1989. 200 p.
7. *Советская* Сибирь. Новониколаевск, 1924.
8. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1933.
9. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1937.
10. *Большевик* Кузбасса. Сталинск, 1931.
11. *Молодой* большевик. Омск, 1932.
12. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1931.
13. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1935.
14. *Красное* знамя. Томск, 1927.
15. *Советская* Сибирь. Новониколаевск, 1921.
16. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1932.
17. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1939.
18. *Сибирский* гудок. Томск, 1932.
19. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1929.
20. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1936.
21. *Советская* Сибирь. Новосибирск, 1941.
22. *Большевик*. Новониколаевск, 1924.
23. *Российский* государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 9.
24. *РГАСПИ*. Ф. 17. Оп. 60. Д. 10.
25. *РГАСПИ*. Ф. 17. Оп. 60. Д. 32.
26. *Сибирский* детский журнал. Новосибирск, 1928.
27. *Спутник* политрука. Новониколаевск, 1924.
28. *Томская* работница. Томск, 1920.
29. *Томск.* История города в иллюстрациях. 1604–2004 / О.В. Патрина, Н.М. Дмитриенко; науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. 600 с.
30. *Красное* знамя. Томск, 1933.
31. *Большевистская* сталь. Сталинск, 1934.
32. *Забой.* Прокопьевск, 1935.
33. *Баташов Н.В.* Советский джаз. М., 1972. 110 с.
34. *Большевистская* сталь. Сталинск, 1937.
35. *Ударник* Кузбасса. Прокопьевск, 1936.
36. *Ударник* Кузбасса. Прокопьевск, 1937.
37. *Сибирский* детский журнал. Новосибирск, 1929.

Azarova Polina E. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: azarova.p@mail.ru
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 12–18.
DOI: 10.17223/22220836/26/2

THE WEST SIBERIAN CITY HOLIDAYS IN THE ASPECT OF VALUE-SIGN SYSTEM

Key words: holidays, the West Siberian cities, fest culture signs.

This article is the first attempt to trace the creation and functioning of sign system of city celebrations in West Siberia in 1920–1930-s. Basing on the teachings of semiotics developed by M. Yu. Lotman the author reveals the holiday as part of the culture, and as a system of signs which help to preserve and interpret the information. The visual, auditory, color, smell and taste sign means are studied. It is shown that red, black and white colors were commonly used at holidays. They were the red banners, red stars as a symbol of universal happiness. Black color was used in order to denote the enemies and their evil thoughts against the Soviets. White did the best festive – white clothes, white bread.

The visual and auditory sign means were used in Siberian holidays as well. They were films and theatricals, as well as sports. Special festive value formed aviation show and skydiving. Aviation driving of leading workers was real fest symbol in 1930-s.

An important role in festive technologies belonged to a musical sign means. As a rule, hymns and marches were heard during holidays. Ordinary citizens sang songs, played on guitar, balalaika, garmoshka (accordion). Amateur technologies dominated in festive music. They were part of so call Socialist culture, and used in the upbringing of Soviet people committed to struggle for the cause of the Communist Party. Creative amateur contests included Russian, Tatar, and Ukrainian songs. Jazz enjoyed special love of Siberian citizens, young people first. It was seen as a symbol of a new era. Jazz was often performed before movies, and at celebrations in working clubs in Siberian cities – Stalinsk, Kemerovo, Novosibirsk.

City holidays necessarily accompanied with smell and taste sign means. Rich white bread prepared in families for the holidays. It was a continuation of the traditions of the pre-revolutionary time. New were gingerbread and biscuits with the Party-State symbols. The most characteristic sign mean in the Siberian cities, it was ice cream. It promoted the Party and Government leaders, such as Kalinin and Mikoyan. Ice cream has become a real symbol of holidays in 1920–1930-s.

Festive signs reflected the new value of the Soviet-era holidays. They pointed to the change, and at the same time underlined the preservation of traditions of urban culture.

References

1. Genkin, D.M. & Konovich, A.A. (1985) *Massovye teatralizovannye prazdniki i predstavleniya* [Mass theatrical festivals and performances]. Moscow: VNMTs NT i KPR.

2. Genkin, D.M. (1975) *Massovye prazdniki* [Mass holidays]. Moscow: Prosveshchenie.

3. Mazaev, A.I. (1978) *Prazdnik kak sotsial'no-khudozhestvennoe yavlenie. Opyt istoriko-teoreticheskogo issledovaniya* [The holiday as a social and artistic phenomenon. Historical and theoretical research]. Moscow: Nauka.

4. Mokhonko, A.P. (1987) I nastroenie i vkus [Both mood and taste]. *Sovetskaya estrada i tsirk*. 2. pp. 7.

5. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera. Kul'tura i vzryv* [The Semiosphere. Culture and Explosion]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2001.

6. Connerton, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge University Press.

7. *Sovetskaya Sibir'*. (1924).

8. *Sovetskaya Sibir'*. (1933).

9. *Sovetskaya Sibir'*. (1937).

10. *Bol'shevik Kuzbassa*. (1931).

11. *Molodoy bol'shevik*. (1932).

12. *Sovetskaya Sibir'*. (1931).

13. *Sovetskaya Sibir'*. (1935).

14. *Krasnoe znamya*. (1927).

15. *Sovetskaya Sibir'*. (1921).

16. *Sovetskaya Sibir'*. (1932).

17. *Sovetskaya Sibir'*. (1939).

18. *Sibirskiy gudok*. (1932).

19. *Sovetskaya Sibir'*. (1929).

20. *Sovetskaya Sibir'*. (1936).

21. *Sovetskaya Sibir'*. (1941).

22. *Bol'shevik*. (1924).

23. The Russian State Archives of Social and Political History (RGASPI). Fund 17. List 60. File 9. (In Russian).

24. The Russian State Archives of Social and Political History (RGASPI). Fund 17. List 60. File 10. (In Russian).

25. The Russian State Archives of Social and Political History (RGASPI). Fund 17. List 60. File 32. (In Russian).

26. *Sibirskiy detskiy zhurnal*. (1928).

27. *Sputnik politruka*. (1924).

28. *Tomskaya rabotnitsa*. (1920).

29. Patrina, O.V. & Dmitrienko, N.M. (2004) *Tomsk. Istoriya goroda v illyustratsiyakh. 1604–2004* [Tomsk. History of the city in illustrations. 1604–2004]. Tomsk: Tomsk State University.

30. *Krasnoe znamya*. (1933).

31. *Bol'shevistskaya stal'*. (1934).

32. *Zaboy*. (1935).

33. Batashov, N.V. (1972) *Sovetskiy dzhaz* [Soviet jazz]. Moscow: Muzyka.

34. *Bol'shevistskaya stal'*. (1937).

35. *Udarnik Kuzbassa*. (1936).

36. *Udarnik Kuzbassa*. (1937).

37. *Sibirskiy detskiy zhurnal*. (1929).

УДК 7.026.2
DOI: 10.17223/22220836/26/3

А.Н. Балаш

«ГОЛОСА БЕЗМОЛВИЯ» АНДРЕ МАЛЬРО И ПРОБЛЕМА ПОДЛИННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Вопрос о роли подлинников произведений искусства в концепции «Воображаемого музея» Андре Мальро становится все более актуальным в связи с развитием медиатехнологий представления культурного наследия. Показав перспективность методов технического репродуцирования при выявлении и представлении обществу объектов культурного наследия, Мальро интегрировал эти задачи в развернутую концепцию развития мирового искусства, представленную в его работе «Голоса безмолвия» (1951). Выразительные возможности репродукционной фотографии, ее способность стать медиатором в личностно ориентированном восприятии культурного наследия определяют ее значение в современной культуре. Динамичные взаимоотношения репродукционной фотографии и подлиного произведения искусства имеют культурообразующее значение в наше время.

Ключевые слова: *Андре Мальро, «воображаемый музей», «Голоса безмолвия», произведение искусства, подлинник, подделка, аутентичность, репродукция, фотография.*

Наследие французского писателя и общественного деятеля Андре Мальро (1901–1976) подробно изучено, в том числе и в России [1–5]. Благодаря усилиям русских переводчиков вслед за литературными и публицистическими работами писателя [6] стали доступны его оригинальные и влиятельные исследования в области интерпретации изобразительного искусства: основополагающая работа «Воображаемый музей» (1947, 1965) [7], а затем и четыре книги «Голосов безмолвия» (1951) [8]. Благодаря недавнему переводу интеллектуальной биографии, написанной французским философом Ж.-Ф. Лиотаром (1996) [9], ярко обозначился резюмирующий взгляд на деятельность и концептуальное наследие Мальро, который позволяет понять значение его идей в контексте проблем актуальной культуры.

Все разнообразные сферы деятельности Мальро неизменно отличало одно – вера в культуру, отмеченный внутренним трагизмом экзистенциальный гуманизм. В речи, произнесенной в 1936 г. в Лондоне на заседании Международной ассоциации писателей в защиту культуры, он высказал свое понимание сущности искусства, которое, судя по его насыщенной биографии и многочисленным текстам, сохранял до конца жизни: «Искусство существует потому, что помогает людям избежать их удела, но не уклоняясь от него, а овладевая им. Искусство – средство овладения судьбой. И культурное наследие – не сумма произведений, требующих поклонения, а сила, помогающая выжить» [6. С. 148] .

Как говорил сам Мальро, современность вольна выбирать из прошлого важные для себя ценности и достижения, осваивая их как часть своей культуры [Там же. С. 153–154]. С этих позиций сегодня можно рассматривать наследие самого писателя. В его целостных, талантливых и полифонических

текстах есть еще много вопросов, которые открыты для будущих исследователей, обретают новый смысл и значение в контексте меняющегося времени. Среди них одним из важнейших для развития современной культуры является вопрос о возможности и смысле сохранения аутентичности мира искусства при его тотальном репродуцировании, вопрос о роли подлинности, намеченный А. Мальро в первой редакции «Воображаемого музея» и затем получивший развитие в корпусе из четырех книг «Голосов безмолвия».

В текстах Мальро концепция «воображаемого музея» развивается на нескольких уровнях. Прежде всего, это метапространство искусства, созданное в диалоге со своей судьбой, в поисках своего предназначения в мире многими поколениями художников. По мнению Ж.-Ф. Лиотара, «воображаемый музей» – «единственная онтология, позволенная нашей сомневающейся мысли, […] ведь в него входит только то, что вопрошает. Он бесконечно шире любых музейных коллекций» [9. С. 462].

В то же время «воображаемый музей» может рассматриваться как постоянно пополняющийся континуум образов, воспроизведенных средствами технического репродуцирования (фотография, кино), который в прикладной терминологии середины XX в. мог быть определен как «альбом», в наше время – как «цифровая коллекция», в последующем может быть ограничен иными институциональными рамками.

Одновременно «воображаемым музеем» являются книги самого Андре Мальро, особенно тетралогия «Голоса безмолвия», в которой текст необычайно тесно связан с сопровождающими его иллюстрациями, представляет своеобразный эксперимент по созданию интенсивного диалога между вербальными и визуальными образами [10]. Разорвав эту связь, пренебрегая текстом, логику сопоставления произведений или их фрагментов понять подчас необычайно сложно, местами почти невозможно: «…этот музей требует беспорядка, непрерывной перевески экспонатов, добавления шедевров, рождающихся в наши дни по всему миру… в непредсказуемом и рваном ритме…» [9. С. 464].

Еще одна возможная интерпретация «воображаемого музея» позволяет рассматривать его не столько с позиций творцов и созданных ими произведений, их фотографических или оцифрованных репродукций, сколько с точки зрения каждого конкретного зрителя. В таком случае это «умозрительный […] портативный музей, живущий внутри нас» [Там же. С. 390], образы которого «формируются каждым согласно его собственным предпочтениям» [Там же]. Такой музей может иметь идеальный характер индивидуальной зрительной памяти или же воплощаться в конкретные формы персонального альбома или виртуальной коллекции.

В «воображаемом музее» репродуцированные образы лишаются своей материальности, что ставит вопрос о возможности сохранения подлинности в представлении произведения искусства средствами фотографии (сегодня можно было бы добавить – и технологиями оцифровки образов). Здесь произведения заменяются фотографиями, ряды которых могут не только пополняться, но и постоянно варьироваться. Здесь фотография может рассматриваться не столько как стилистически нейтральная фотофиксация с прикладной целью документирования памятника (т.е. в том качестве, в каком

она обычно используется в каталогах музейных фондов), сколько как форма креативного представления произведения в широком культурном пространстве. Такая презентация достигается средствами выявления и интерпретации уникальных черт произведения благодаря поиску выразительного ракурса при фотографировании трехмерных объектов, фрагментированию (отбор выразительных деталей), кадрированию, использованию крупного плана и выразительного освещения.

Показательно и характерно, что Мальро и его современники рассматривали фотографию как средство проявления подлинной сущности репродуцируемого художественного объекта, подчас описывая его в категориях хайдеггеровской философии: «…фотография чтит немоту произведений, их вопрошание, непостижимое вот-бытие» [Там же. С. 463]. В связи с чем она не может рассматриваться как его двойник или подмена, посягающие на эту «непостижимую немоту», но только как медиатор, указывающий на ее присутствие, и в этом смысле она аутентична.

Еще в своей лондонской речи 1936 г. Мальро продемонстрировал понимание роли фотографии в отношении культурного наследия, благодаря которой его сущность способна динамически «меняться в процессе самого восприятия» [6. С. 151]. Анализ используемого в «Воображаемом музее» и дальнейших публикациях Мальро фотографического материала позволяет проследить изменение интерпретации памятников, которое само создает своеобразную «ауру» воздействия и восприятия произведения искусства. В этом понимание возможностей репродукционной фотографии у Мальро коренным образом отличается от мнения В. Беньямина, который, собственно, и перенес понятие «ауры» из мистической практики в философский и историко-культурный контекст, применяя его по отношению к оригинальному произведению искусства и предполагая разрушение ауратического эффекта при техническом воспроизведении [11. С. 79; 3. С. 180].

Показательно, что для создания фотографий с произведений из своей собственной коллекции или же экспонатов Азиатских выставок в Галерее NRF (галерея журнала «La Nouvelle Revue Francaise»), с которой сотрудничал Мальро, он приглашал фотографа Ину Банди (Иду Гуревич) [10. С. 747; 12], эмигрировавшую из Советской России и с 1930 г. работавшую в Париже, присоединившись к фотографам французской гуманистической школы. Ина Банди снимала для парижских журналов по искусству, выполняла работы для афиш и каталогов Лувра. В сотрудничестве Мальро и Ины Банди их объединила способность увидеть и показать уникальность и выразительность каждого произведения искусства, что особенно ярко проявилось в фотографиях скульптуры, ставшей основным объектом фотосъемки.

«История искусства вот уже столетие [...] является историей того, что можно сфотографировать» [8. С. 25] – этот парадоксальный тезис Мальро формулирует на первых страницах «Голосов безмолвия» и далее подробно раскрывает свою мысль. Как профессиональный издатель, он подробно анализирует специфику размещения репродукционных фотографий в иллюстрированных изданиях: «…черно-белая фотография “сближает” репродуцируемые вещи, сколь бы мало в них ни было сходства […] в альбоме, в книге по искусству вещи чаще всего воспроизводятся в одном и том же формате […].

Произведения теряют свой масштаб. Тогда-то миниатюра и становится похожей на гобелен, картину, витраж» [Там же. С. 18].

Результатом таких трансформаций репродукции становится появление «вымышленных искусств»: «…оттиски древневосточных печатей и монет она уравнивает в размерах с рельефами колонн, амулеты – со статуями; незавершенность исполнения, связанная с малыми размерами предмета, при увеличении становится свободным, отмеченным современным стилем» [Там же. С. 19]. Все эти неуловимые на первый взгляд изменения, все «сдвиги» и «трансформации», раскрывающиеся при длительном сосредоточенном созерцании, позволяют выявить «незамирающую жизнь форм» [Там же], которая определяет внутреннюю целостность мирового искусства, являясь неизмеримо более глубоким явлением, чем все институциональные формы и функции художественной деятельности.

Мальро определяет эту целостность в искусстве, используя понятие «стиль», применяя его как приоритетную ценностную категорию, которая обеспечивает преемственность и одновременно индивидуальные проявления творческого начала в культуре [13. С. 58]. Для него стиль – это «мирочувствование, […] соизмерение с человеком вечного мира, увлекающего нас своим таинственным ритмом. […] Каждый стиль творит свою вселенную, сопрягая отдельные элементы мира так, что он устремляется к одной из сторон человеческого естества» [8. С. 364, 367]. В «воображаемом музее» это внутреннее единство стиля культуры становится очевидным благодаря выделению и фотофиксации выразительных фрагментов и поисков их аналогий среди других памятников искусства: «…с помощью фрагмента фотограф […] вводит те или иные вещи в избранный круг сегодняшнего дня, подобно тому как родство с Италией вводило их в музеи прошлого» [Там же. С. 23].

В этом контексте фотофиксация фрагментов произведений приравнивается к практике восприятия обломков античных памятников, выразительная ценность которых была подмечена еще в «Описании Бельведерского торса» Винкельмана. Мальро также явственно отдает себе отчет в том, что современная практика репродуцирования определяется интеллектуальным уровнем и стилистикой современного искусства: «Подобно тому, как наше сильное впечатление от многих античных статуй объясняется их увечьями, оттеняющими властное стремление к гармонии, сфотографированные скульптуры приобретают благодаря освещению, кадрировке, выделению деталей не свойственный им ранее […] и необычайно явственный модернизм» [Там же].

Примером создания «вымышленного искусства» может стать известная фотография со страниц «Воображаемого музея», сделанная с прекрасного, почти классического лица, обрамленного массивными височными кольцами, запечатлевшая выдающийся памятник древней иберийской скульптуры – Даму из Эльче (IV в. до н.э., Национальный археологический музей, Мадрид) [14], в то время, когда этот памятник находился в коллекции Лувра. Мягкое освещение придает особую выразительность и медитативную концентрацию этому образу. В книге также размещен второй, погрудный снимок, сделанный в другом ракурсе и с использованием более резкого и динамичного света, на котором видны шея и тяжелые объемные ожерелья, украшающие грудь

статуи. Но ни разу не воспроизведен весь памятник с его массивным и нерасчлененным силуэтом, глубокими отверстиями в спине, имевшими ритуальное значение. Выделенный из своего исторического контекста, утративший свои сакральные функции, он сопоставляется на одном книжном развороте с золотой бляхой, выполненной в скифском зверином стиле (VI в. до н.э.), и романским рельефом «Искушение Евы» (XII в.) с северного портала собора Сен-Лазар в Отене [8. С. 20–21].

Монтируя фотографии памятников и их фрагментов по принципу коллажа, руководствуясь при этом идеей поиска целостности и внутреннего единства, Мальро утверждает, что, обладая новыми средствами выразительности, «фотография оказалась в плену изолированной реальности, обязанной изоляции своим смыслом» [Там же. С. 340]. На этом представлении основана его уверенность в позитивной и даже стилеобразующей роли репродукционной фотографии для современной культуры и для исследования истории искусства.

Традиционно историки искусства и эксперты испытывали настороженность по отношению к фотографиям с произведений искусства. Однако уже Бернард Бернсон, один из крупнейших экспертов первой половины XX в., на своей вилле Татти во Фьезоле, недалеко от Флоренции, собрал обширную коллекцию фотографий с картин и рисунков мастеров итальянского Ренессанса [15. С. 49]. Другой крупный знаток – Макс Фридлендер – полагал, что «самый факт владения фотографическим снимком – или уже уверенность в том, что ты можешь его получить, – значительно снижают интерес к оригиналу» [16. С. 144], притупляют остроту восприятия при непосредственной встрече с произведением искусства. Однако он вполне допускал возможность применения фотографии при экспертизе в качестве «подручного средства» [Там же], которое никоим образом не должно «вытеснять собою оригинал» [Там же]. При этом Фридлендер выражал особое недоверие факсимильным печатным репродукциям и цветным фотографиям как серьезно искажающим оригинал из-за вмешательства ретушера или несовершенства техники цветопередачи. Он считал предпочтительной и более точной «простую фотограмму, фиксирующую то, что попадает в камеру», определяя ее как достоверный источник сведений о произведении [Там же. С. 145].

Представители новых университетских направлений искусствоведения также акивно использовали возможности фотографии в научной и лекционной работе. В связи с чем уникальным феноменом является атлас «Мнемозина» Аби Варбурга [17]: большие деревянные рамы высотой 1,4 м, обтянутые черной тканью, на которые прикреплены репродукции с произведений скульптуры, живописи, графики, фотографии с архитектурой и декоративными фрагментами, репортажные фотографии из газет, реклама и даже марки, – все эти материалы собраны с целью раскрыть определенные исследовательские темы, которые могут быть убедительно представлены в лекционной аудитории, а также использованы для осмысления истоков и тенденций современного искусства [Там же. С. 184]. Стенды «Мнемозины» были представлены Варбургом во время его лекций 1925–1929 гг. и на специально подготовленных к ним выставках; планировалось отдельно снять и издать их в форме целостного атласа с комментариями ученого. В настоящее время

комплекс включает 65 сохранившихся таблиц, которые стали неотъемлемой частью библиотеки Варбурга в Лондоне [18].

Атлас «Мнемозина» производил большое впечатление на видевших его специалистов, которые затем использовали идею визуального сопроводительного ряда. В частности, влияние атласа А. Варбурга можно проследить в издании «Сто деталей картин из Национальной галереи», предпринятом известным английским историком искусства Кеннетом Кларком [19. С. 9] в 1938 г. в Лондоне. Так возник один из распространенных сегодня типов художественного альбома. Все эти факты показывают определенный культурный контекст, сложившийся в 1930–1940-е гг., на фоне которого возникала и занимала свое место своеобразная концепция визуализации, воплощенная Мальро в идее «воображаемого музея» и на страницах книги «Голоса безмолвия».

Однако, в отличие от названных «объективных» и потому эмоционально отстраненных рядов изображений, Андре Мальро каждый раз создает субъективный и экспрессивный визуальный ряд, сопоставляя фрагментированные изображения, снимки в выразительных ракурсах и освещении, уравненные по масштабу изображения фрагментов монументально-декоративного и прикладного искусства, репродукции эскизов, набросков, незавершенных произведений. На первый взгляд, это беспорядок, но интеллектуальный отбор и выверенный монтаж организуют его в четкую и ясную логическую структуру, а также в выверенные полиграфические макеты «воображаемого музея» [20]. В этом отличие артистизма Мальро от известной и более поздней креативной практики Френсиса Бэкона, одним из источников вдохновения которого был хаос вырванных, смятых или разорванных альбомных репродукций и фотографий, хранившихся в мастерской [21. С. 15], созвучный диссонансам его собственной живописи.

В иконографии Мальро широкую известность приобрел цикл из пяти фотографий Мориса Жарну «Андре Мальро работает в своем доме в Булонь-сюр-Сен над вторым томом “Воображаемого музея”», выполненных для журнала Пари Матч 1 января 1953 г. [22]. Просторный белый зал с высоким потолком и большими окнами, изысканный минимализм обстановки: большой концертный рояль и белый ковер на полу; на одном из снимков виднеется альков, в котором устроен кабинет писателя [9. С. 403]. Мальро раскладывает фотографии фрагментов памятников скульптуры на ковре, рассматривает их, его действия полны внутреннего напряжения и драматизма. На самой известной из них, снятой сверху, в сильном ракурсе, Мальро стоит перед одинаковыми по формату снимками, занимающими все пространство пола. На других, снятых с приближением к модели, он стоит, сидит и даже лежит на ковре, окруженный то несколькими крупными фотографими, то множеством меньших по формату изображений, пристально вглядывается, отбирает, компонует. Стиль этой фотосессии М. Жарну подчеркнуто, почти что вызывающе артистичен, он очевидным образом противоречит идее демократизации, которая, по мнению исследователей, была отработана Мальро в публикациях «воображаемого музя» и интегрирована им в культурную политику V Республики [2] во время его деятельности на посту министра культуры Франции. Фотосессия Жарну демонстрирует эксцентричный и интеллектуальный ис-

точник идеи «воображаемого музея», являясь одним из ярких свидетельств интеллектуальной и художественной жизни эпохи, которая стремилась включить всю совокупность мирового культурного наследия в свой уникальный личностный опыт.

Именно этот артистический, богемный источник «воображаемого музея» стал предметом творческой рефлексии современного американского художника Денниса Адамса, представившего в 2012 г. в нью-йоркской галерее Kent Fine Art провокационную видеоинсталляцию «Башмаки Мальро» [23]. Кадры этого видео необычайно близки фотографиям М. Жарну, но имеют множество едва уловимых на первый взгляд и нарастающих во время просмотра видео отличий, которые содержат очевидный бунт против гуманистической концепции Мальро. В целом видеоряд похож на фальсификацию, что используется его автором как сознательный художественный прием. В комментариях к проекту Д. Адамс выстраивает альтернативную интерпретацию «Воображаемого музея», предлагая видеть текст Мальро в перспективе поп-артистской творческой стратегии Энди Уорхолла [24], связанной с деконструкцией оригинального художественного образа и тотальным сомнением в возможностях его элитарной интеллектуальной интерпретации. Инсталляция Адамса может рассматриваться как исследование, фиксирующее провокативный путь от элитарной идеи «воображаемого музея» к таким явлениям демократичной и массовой современной культуры, как цифровые коллекции Google's Art Project, как персональный изобразительный контент социальных сетей Tumblr или Instagram.

Размышляя об аутентичности репродукционной фотографии в восприятии Мальро, следует задать себе вопрос о гарантиях этой аутентичности, о подлинном произведении искусства, к которому она отсылает и в котором черпает свое право на существование в культуре. Проблема подлинности первоисточника усиливается благодаря насыщенности визуальных рядов «воображаемого музея». Она же обретает значение в контексте более общих проблем развития культуры, развернуто представленных на страницах четырех книг «Голосов безмолвия». Здесь само произведение, к которому отсылает нас репродукционная фотография, оказывается не стабильной данностью, но временной формой, возникающей в нескончаемом потоке метаморфоз искусства, которые определяют его глубинный смысл и которым, в сущности, посвящена книга Мальро.

Метаморфоза в искусстве предполагает изменчивость пластических форм, открытие нового при сохранении внутреннего постоянства, утверждает силу творческого жеста: «…метаморфоза – не случайность, наоборот, она – закон, руководящий жизнью произведения искусства» [8. С. 71]. Можно предположить, что источником этой идеи для Мальро является не столько античность и классическая традиция, сколько современная французская культура, интеллектуальная и творческая обстановка 1920–1930-х гг., метаморфозы визуальных образов, понятий и самого человеческого сознания, отразившиеся в концептуальных поисках Марселя Дюшана, Макса Эрнста, Андре Бретона и других художников-экспериментаторов, стремившихся к обновлению искусства XX в.

Уходя корнями в мифическую архаику, идея метаморфозы указывает на возможность духовной трансформации и может рассматриваться как эффективный способ восполнения той «жажды мифа» [25. С. 118], которая свойственна современному человеку и культуре в целом. Эти настроения французской художественной богемы ярче всего проявились в истории создания тайного общества «Ацефал» (1936–1939), организованного Ж. Батаем вместе с небольшой группой единомышленников, эмблемой которого стала фигура безголового человека, составленная Андре Массоном в результате сюрреалистической трансформации «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи [Там же. С. 121–122]. Сам же Мальро никогда не оставался в стороне от мистических увлечений своего времени [9. С. 128], которые могли питать его стойкую приверженность идее метаморфозы.

Отличие понимания феномена метаморфозы у Мальро определяется тем, что процесс трансформации творческого потенциала человечества в его глазах носит не обезличенный, но персональный характер, в каждом произведении обретая статус уникального «голоса», перекличка которых и образует ткань мировой культуры: «…смерть бессильна заставить гения замолчать […] потому, что он пускает в оборот язык, который без конца меняется, отзывающемуся в веках разными голосами» [8. С. 71]. Современная культура, соединяющая в единый стилистический поток эти индивидуальные «голоса», которые восходят к разным, подчас необычайно древним эпохам, неизбежно утрачивает представление об их изначальном культурном контексте, воспринимая в них только то, что созвучно потребностям своего общества и искусства. «Любое выжившее произведение искусства увечно» [Там же. С. 66], – утверждает в связи с этим Мальро, – и «мы вновь обретаем только то, что понимаем» [Там же. С. 71]. Но тот изначальный стержень, та неизменная основа, которая сохраняет свой смысл и значение при метаморфозах художественной формы, и составляет подлинность и уникальность произведения искусства.

Показательный опыт постижения глубинных истоков метаморфоз искусства для гуманитарной культуры послевоенной Франции был связан с осмыслением открытия фресок пещеры Ласко. «В пещере Ласко больше чудес, чем в платоновской» [9. С. 440] – эти слова Ж.-Ф. Лиотара более всего относятся к тексту Ж. Батая «Смерть на дне колодца» (1961, Слезы Эроса), в котором в качестве базового архетипа современной культуры описано первое известное в истории искусства изображение смерти человека [26]. Упоминанием «художников пещер» заканчивается и последняя книга «Голосов безмолвия» – «Размен абсолюта» [8. С. 744]. В качестве своеобразного документального подтверждения эпохи можно рассматривать также фотографии, выполненные зимой 1953–1954 гг. Х. Хинцем и К. Эммером при посещении пещеры Ж. Батаем и издателем А. Шкира во время их совместной работы над книгой «Ласко, или Рождение искусства» (1955) с целью фотофиксации фресок для репродуцирования в цвете [27. С. 203; 28], а также фотографии Мальро, приехавшего в Ласко в качестве министра культуры перед ее официальным закрытием для публичного посещения в 1963 г.

Прослеживая логику метаморфоз искусства, рассматривая фотографию как один из способов трансформации, доступный нашему времени, Мальро

неизбежно должен был определиться и со статусом неподлинных, фальсифицированных произведений, ответить на вопрос об их месте в культуре: «…мы восхищаемся архаической скульптурой, кхмерской головой, статуей-колонной, только если убеждены в их подлинности… мы позволяем картинам менять своих авторов… но не позволяем менять эпоху» [8. С. 420].

Закономерно и одновременно показательно, что для своего анализа в 1951 г. Мальро выбирает события разоблачения конца 1940-х гг. Хана Ван Меегерена (1889–1947) – фальсификатора произведений Вермеера Делфтского и других голландских художников XVII в. Расследование и судебный процесс Ван Меегерена выявили сложный комплекс психологических, творческих, социокультурных мотиваций и обстоятельств, который стал причиной деятельности фальсификатора, интегрированность ряда структур художественного рынка в процесс создания и легализации подделок, решающую роль трагического заблуждения авторитетного эксперта Альфреда Брёдиуса, после положительной экспертизы которого «Трапеза в Эммаусе» (1937) была признана работой Вермеера и оказалась в музее Бойменса-ван-Беннингена (Роттердам). Фальсификации Ван Меегерена были интегрированы в трагическую историю своего времени: продажа картины «Христос и судьи» (1943) в коллекцию Г. Геринга стала причиной обвинения в коллаборационизме и саморазоблачения, последовавших в 1945 г. Резонансным и по-своему амбициозным был показательный судебный процесс над фальсификатором, во время которого перед специально созданной комиссией он создал свою последнюю картину «Христос среди книжников» (1945). «Смелый и смехотворный шаг, – так комментирует Мальро эту работу Ван Меегерена, – попытался соперничать с Вермеером, вновь сделавшись самим собой» [8. С. 423].

Чем были и чем стали после разоблачения фальсификации Ван Меегерена? Отвечая на этот вопрос, Мальро анализирует процесс создания наиболее известной из них – «Трапезы в Эммаусе», замечая что «она была бы пророческой – не будь фальшивой» [Там же]. Подбирая источники, на которые опирался фальсификатор, и сопровождая свой анализ соответствующим визуальным рядом, он убедительно показывает не только способы компиляции колористических принципов и иконографических мотивов произведений Вермеера [Там же. С. 421–422], но также рассматривает в качестве ее композиционной основы картину Караваджо «Трапеза в Эммаусе» (1606, пинакотека Брера, Милан). Анализ Мальро показывает, насколько неслучаен выбор Караваджо, творческие эксперименты которого по-новому раскрылись в эпоху фотографии и кинематографа [29]. Он подробно анализирует логику трансформации композиционной структуры «Трапезы» Караваджо, «которую Ван Меегерен, говоря в терминах кино, взял крупным планом, то есть обрезал края. Новый кадр вплотную прижимается к персонажам, не оставляя воздуха…» [8. С. 422]. Этот привычный современному человеку художественный прием, невозможный в классическом искусстве, не смутил ни зрителей, ни экспертов, которые не смогли критически осмыслить его происхождение и оказались в стилистической ловушке, подготовленной для них фальсификатором.

Современный способ видеть, опирающийся на технические достижения времени, влияет на восприятие манеры конкретного автора и художественного наследия в целом. Вот почему подделка, стилизуя эти ожидания зрителя,

кажется ему естественной и адекватной: «…современность вкрадывается в эту подделку – потому-то она и снискала успех, какого Вермеер никогда не знал: триумф над Рембрандтом на выставке «400 лет живописи», репродукции в календарях» [Там же]. В эпоху развития массовой культуры фальсификатор неизбежно ориентирован на ее вкусы, которые исподволь проникают и в просвещенные круги экспертов, знатоков и коллекционеров. Поэтому неудивительно, что в последней фальсификации Ван Меегерена в облике молодого Христа обнаруживаются портретные черты Греты Гарбо как иконы стиля своего времени.

«Нельзя рисовать так, как рисует Вермеер, спустя много веков существования другой живописи, когда сам вопрос о живописи изменил свой смысл» [30. С. 68], – проницательно замечал Мерло-Понти. Возможно ли поэтому назвать работу Ван Меегерена «свободной копией», основывающейся на компиляции и современной интерпретации классических образов? Мальро подробно анализирует практику свободного копирования, определяя ее как один из ведущих методов современного искусства [8. С. 668–669, 670–671], диалогичный по отношению к классике, включенный в поток творческих метаморфоз. Однако вовсе не склонный причислять к таким копиям «Трапезу в Эммаусе», он называет ее «мертвой картиной» [Там же. С. 424], задавая себе трудный вопрос: «Но если она восхитительна, то почему, когда Ван Меегерен признал ее своей работой, ей стали восхищаться меньше, чем когда она приписывалась Вермееру? А если нет – то почему ею вообще восхищались?» [Там же]. Собственно, весь разбор работы Ван Меегерена снимает первый вопрос и акцентирует второй, имеющий очевидный социокультурный аспект.

Компилятивность фальсификатора, подробно проанализированная Мальро на примере «Трапезы в Эммаусе», не имеет ничего общего с подражанием предшественникам, которое присутствует в работах художников в период их творческого становления, в период формирования художественных школ («А случалось ли Вам видеть, чтобы кто-нибудь рождался в полном одиночестве?», – цитирует в связи с этим Мальро вопрос Дега [Там же. С. 355]); она отлична и от напряженного диалога гениальных художников с выдающимися мастерами прошлого [Там же. С. 356–357]. И в подражании учеников, и в диалогах зрелых мастеров присутствует живая логика развития искусства, антиподом которой являются все заимствования и ретроспекции фальсификатора: «“Трапезу в Эммаусе” Ван Меегерена обрекает на смерть, каким бы ни был успех этой картины, то, что в ее формах нет никакого завоевания» [Там же. С. 430]. Все амбиции ее создателя Мальро называет «выражением призрака» [Там же. С. 426], при обнаружении которого мы чувствуем неловкость, обманутые ожидания и внутреннее беспокойство.

В чем его причина? В том, что фальсификатор, следуя ожиданиям зрителей и общества, их вкусам и предпочтениям, их способу видеть и понимать современное искусство и искусство прошлого, создает фантом, соответствующий им и оттого признаваемый за реальность, превращая тем самым зрителей, экспертов и институты искусства в невольных соучастников подделки? Вряд ли этот факт имел существенное значение для Мальро, всегда более заинтересованного универсальными, сущностными аспектами художественной деятельности. Ведь его неприятие подделок основано на его уверенности

в созидающей миссии искусства как антисудьбы, на его убежденности в креативной роли метаморфоз искусства и диалога «голосов безмолвия» в пространстве культуры. По отношению к ним подделка становится иллюзией события или поступка, иллюзией самоопределения и стремления выстроить собственную судьбу, она порождает ложную аутентичность. В эпоху бурного развития фотографии и цифровых коммуникаций, все разрастающаяся система которых основывается на легитимности и достоверности источника интерпретации, этот вопрос обретает особый смысл и актуальность, обозначая символические границы новым техническим сферам, преодоление которых ведет к сущностным трансформациям культуры.

Интерпретируя подлинность произведения в сопоставлении с фотографической репродукцией или подделкой, Мальро трансформирует и сопрягает понятия, восходящие к классической эстетике (стиль), к философии жизни (метаморфоза) и ее интерпретации французской гуманитарной мыслью середины XX в. (судьба) , вводя их в круг актуальных проблем художественной культуры и наследия, делает их рабочим инструментарием новой эстетики и новой истории искусства.

Он один из первых преодолевает предубеждение относительно возможностей фотографии и других технических методов в репродуцировании искусства, наделяет репродукции культурным статусом, значимостью и выразительностью интерпретации, не утрачивая представления о медиальности, вторичности фотографии по отношению к произведению искусства, но усматривая в этом определенную созидающую ценность. Осознание возможностей технического репродуцирования, глубинная рефлексия над его методами и формами ведет также к пониманию его границ, необходимости его сознательного и продуманного использования во избежание негативных последствий в отношении возможности и потребности восприятия оригинала.

Время показало правоту Мальро, открывшего стилеобразующую роль фотографии и технического репродуцирования в целом для современной культуры как в области внедрения новых технологий, так и в сфере освоения культурного наследия. Все более очевидным становится глобальная метаморфоза образов, трансформация восприятия классических произведений. Все более независимой и разноплановой становится новая медийная судьба их выразительных и характерных фрагментов, которые приобретают самостоятельную жизнь в современной визуальной культуре и дизайне. В этом контексте все более значимой становится роль оригиналов, подлинных произведений, аутентичность художественных процессов, которую Мальро со свойственной ему последовательностью вводит необходимым гарантом в основание концепции «воображаемого музея».

Литература

1. *Захарченко И.Н.* Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.

2. *Захарченко И.Н.* Теоретические аспекты формирования кульурной политики Франции в первые годы V Республики // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. С. 35–39.

3. *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 170–175, 181–184.

4. *Куклинова И.А.* «Воображаемый музей» А. Мальро: антипод или прообраз современного музея? // В поисках музейного образа. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 198–206.

5. *Куклинова И.А.* А. Мальро и Б. Делош : взгляд на природу художественного музея // Труды СПбГИК. СПб. : СПбГИК, 2015. С. 56–66.

6. *Мальро А.* Зеркало лимба. Художественная публицистика. М. : Прогресс, 1998. 520 с.

7. *Мальро А.* Воображаемый музей / пер. К.С. Володиной. М. : КРУК-Престиж, 2005. 254 с.

8. *Мальро А.* Голоса безмолвия / пер. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. 851 с.

9. *Лиотар Ж.-Ф.* За подписью Мальро / пер. А.В. Шестакова. СПб.: В. Даль, 2015. 479 с.

10. *Шестаков А.В.* Примечания // Мальро А. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. С. 745–851.

11. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: АдМаргинем Пресс, 2015. С. 70–139.

12. *Ina Bandy.* Photographe. 1903–1973. Exposition. 2013. Galerie de l'Alliance française de Bruxelles-Europe. URL: http://www.inabandy.org/index.html (дата обращения: 10.08.2016).

13. *Устюгова Е.Н.* Стиль и культура. СПб.: СПбГУ, 2003. 260 с.

14. *Vives Boix F.* La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artístico. URL: http://dama.esy.es/Dama2000/Ficha.html (дата обращения: 10.08.2016).

15. *Лазарев В.Н.* О знаточестве и методике атрибуции // Искусствознание. 1998. № 1. С. 43–59.

16. *Фридлендер М.* Об использовании фотографии // Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб. : Андрей Наследников, 2001. С. 143–145.

17. *Торопыгина М.Ю.* Атлас и ориентация // Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М. : Прогресс-Традиция, 2015. С. 181–195.

18. *Проект* «Мнемозина» на официальном сайте Библиотеки Аби Варбурга [Электронный ресурс]. URL: http://warburg.library.cornell.edu (дата обращения: 15.07.2016).

19. *Арас Д.* Деталь в живописи. СПб. : Азбука-классика, 2010. 463 с.

20. *Georges Didi-Huberman*. L'Album de l'art a l'epoque du «Musee imaginaire» (cycle de conferences, 16–30.09.2013, Louvre). URL: http://www.louvre.fr/l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire-par-georges-didi-huberman (дата обращения: 6.07.2016).

21. *Морель Т.* Фрэнсис Бэкон и искусство прошлого // Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого: кат. выст. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. С. 15–20.

22. *Writer* Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book Le Musee Imaginaire or Imaginary Museum 2nd volume Du bas relief aux Grottes Sacrees, in 1953. Photo by Maurice Jarnoux. Paris Match via Getty Images. URL: http://www.gettyimages.in/license/162909845 (дата обращения: 11.07.2016).

23. *Adams D.* Malraux's Shoes. 2012. Kent Fine Art. New York. URL: http://www.kentfineart.net/artists/dennis-adams (дата обращения: 11.07.2016).

24. *Micchelli T.* Crime, Culture and Black Leather Shoes: A Talk with Dennis Adams. 29.09.2012. URL: http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/ (дата обращения: 13.07.2016).

25. *Зенкин С.Н.* Конструирование пустоты: миф об Ацефале // Предельный Батай: сб. статей / отв. ред. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 118–131.

26. *Батай Ж.* Слезы Эроса [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/e/Eros_Bataille.html (дата обращения: 13.08.2016).

27. *Voisenat C.* Imaginaires archeologiques. «Cahiers d'ethnologie de la France », n°22, Paris: Fondation de la Maison des sciences de l'homme éditions, 2008. 274 p.

28. *Bataille G.* Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art. Photos by Hans Hinz, Claudio Emmer. Switzerland : Skira International Corporation, 1955. 151 p.

29. *Свидерская М.И.* Караваджо: Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 240 с.

30. *Мерло-Понти М.* Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки. М.: Искусство, 2001. С. 44–94.

Balash Alexandra N. Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 19–32.

DOI: 10.17223/22220836/26/3

«THE VOICES OF SILENCE» OF ANDRE´ MALRAUX AND THE PROBLEM OF AUTHENTICITY OF A WORK OF ART

Key words: André Malraux, «the Imaginary museum» («the museum without walls»), «The Voices of Silence», a work of art, the original, a fake, authenticity, a reproduction, the photo.

The question about the role of original works of art in the concept of André Malraux's «The Imaginary Museum» becomes more and more pertinent due to the development of media technologies in their application in the representation of cultural heritage. Having shown the prospects of the application of methods of technical reproduction in identification and public representation of objects of cultural heritage, Malro integrated these tasks into the concept of the development of world art in his work «The Voices of Silence» (1951). Expressive opportunities of reproductive photography, its ability to become a mediator in personally focused perception of cultural heritage, define its value in modern culture. These days, the dynamic relationship of reproductive photography and an original work of art have special value.

André Malraux's concept of reproduction is considered in the historical context: as a continuation to the discussion about the opportunities of technical reproduction, initiated by Walter Benjamin, as a response to overcoming prejudice against photography in the professional circle of art historians and experts (B. Berenson, M. Friedlander, A. Warburg, K. Clark), and as an experience of development of reproduction by the representatives of the mid 20th century School of Humanistic Photography. Value of the original art work in the process of reproduction is analyzed in the context of the idea of metamorphosis, developed in philosophy and art practices in the first half up to mid 20th century. André Malraux showed axiological aspects of falsification when analyzing the creation of Jan Vermeer's van Delft H. false works by van Meegeren, as discovered in 1945.

André Malraux was among the first who overcame prejudice against the application of photography and other technical methods used in the reproduction of works of art. He allocates reproductions with cultural status, significance and expressiveness of interpretation. According to André Malraux's concept, the photo retains its secondary status in relation to the work of art. However, the understanding of this fact can also be considered as a cultural value.

References

1. Zakharchenko, I.N. (2008) Voobrazhaemyy muzey: A. Mal'ro o sud'bakh iskusstva v sovremennoy kul'ture [The imaginary museum: A. Malraux on the fates of art in contemporary culture]. *Voprosy kul'turologii*. 10. pp. 59–62.

2. Zakharchenko, I.N. (2008) Theoretical aspects of cultural policy formation of France during the first years of the Fifth Republic. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 4. pp. 35–39. (In Russian).

3. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The art museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis. pp. 170–175, 181–184.

4. Kuklinova, I.A. (2007) "Voobrazhaemyy muzey" A. Mal'ro: antipod ili proobraz sovremennogo muzeya? ["An Imaginary Museum" by A. Malraux: An antipode or prototype of a modern museum?]. In: Nikonova, A.A. (ed.) *V poiskakh muzeynogo obraza* [In search of a museum image]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 198–206.

5. Kuklinova, I.A. (2015) A. Malraux and B. Deloche: Viewpoint on the genesis of art museum. *Trudy SPbGIK*. St. Petersburg: SPbGIK. pp. 56–66. (In Russian).

6. Malraux, A. (1998) *Zerkalo limba. Khudozhestvennaya publitsistika* [The Mirror of Limbs. Artistic publicism]. Translated from French by I. Kuznetsova, A. Bondarev, L. Tokarev, T. Lyubimova. Moscow: Progress.

7. Malraux, A. (2005) *Voobrazhaemyy muzey* [An Imagined Museum]. Translated from French by K.S. Volodina. Moscow: KRUK-Prestizh.

8. Malraux, A. (2012) *Golosa bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka.

9. Lyotard, J.-F. (2015) *Za podpis'yu Mal'ro* [Signed, Malraux]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: V. Dal'.

10. Shestakov, A.V. (2012) Primechaniya [Notes]. In: Malraux, A. (2012) *Golosa bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka. pp. 745–851.

11. Benjamin, V. (2015) *Kratkaya istoriya fotografii* [A Brief History of Photography]. Translated from English by S. Romashko. Moscow: AdMarginem Press. pp. 70–139.

12. Bandy, I. (2013) *Photographe. 1903–1973. Exposition. Galerie de l'Alliance française de Bruxelles-Europe* [Photographer. 1903–1973. Exposure. 2013. Gallery of the Alliance française de Bruxelles-Europe]. [Online] Available from: http://www.inabandy.org/index.html. (Accessed: 10th August 2016).

13. Ustyugova, E.N. (2003) *Stil' i kul'tura* [Style and Culture]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.

14. Vives Boix, F. (2000) *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artistic* [The Lady of Elche in 2000. Technological and artistic analysis]. [Online] Available from: http://dama.esy.es/Dama2000/Ficha.html. (Accessed: 10th August 2016).

15. Lazarev, V.N. (1998) O znatochestve i metodike atributsii [On connoseurship and the method of attribution]. *Iskusstvoznanie – Art Studies*. 1. pp. 43–59.

16. Fridlender, M. (2001) *Ob iskusstve i znatochestve* [About art and connoseurship]. St. Petersburg: Andrey Naslednikov. pp. 143–145.

17. Toropygina, M.Yu. (2015) *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. The beginning. The symbol of Abi Warburg and the iconology of his circle]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 181–195.

18. Abi Warburg Library. (n.d.) *Proekt "Mnemozina" na ofitsial'nom sayte Biblioteki Abi Varburga* [The project "Mnemosyne" on the official website of the Abi Warburg Library]. [Online] Available from: http://warburg.library.cornell.edu. (Accessed: 15th July 2016).

19. Arasse, D. (2010) *Detal' v zhivopisi* [A Detail in the Painting]. Translated from French. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

20. Didi-Huberman, G. (2013) *L'Album de l'art a l'epoque du "Musee imaginaire" (cycle de conferences, 16–30.09.2013, Louvre)* [The album of art at the time of the "Musee imaginaire" (Lecture cycle, September 16–30, 2013, Louvre)]. [Online] Available from: http://www.louvre.fr/l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire-par-georges-didi-huberman. (Accessed: 6th July 2016).

21. Morel, T. (2014) Frensis Bekon i iskusstvo proshlogo [Francis Bacon and the art of the past]. In: Morel, T. (ed.) *Frensis Bekon i nasledie proshlogo* [Francis Bacon and the legacy of the past]. St. Petersburg: Gos. Ermitazh. pp. 15–20.

22. Jarnoux, M. (1953) *Writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book Le Musee Imaginaire or Imaginary Museum 2nd volume Du bas relief aux Grottes Sacrees, in 1953*. Photo by Maurice Jarnoux. Paris Match via Getty Images. [Online] Available from: http://www.gettyimages.in/license/162909845. (Accessed: 11th July 2016).

23. Adams, D. (2012) *Malraux's Shoes*. New York: Kent Fine Art. [Online] Available from: http://www.kentfineart.net/artists/dennis-adams. (Accessed: 11th July 2016).

24. Micchelli, T. (2012) *Crime, Culture and Black Leather Shoes: A Talk with Dennis Adams. September 29, 2012*. [Online] Available from: http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/. (Accessed: 13th July 2016).

25. Zenkin, S.N. (2006) Konstruirovanie pustoty: mif ob Atsefale [The construction of emptiness: The myth of Acephalus]. In: Dorofeev, D.Yu. (ed.) *Predel'nyy Batay* [The Ultimate Bataille]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 118–131.

26. Bataille, J. (n.d.) *Slezy Erosa* [Tears of Eros]. Translated from French. [Online] Available from: http://ec-dejavu.ru/e/Eros_Bataille.html. (Accessed: 13th August 2016).

27. Voisenat, C. (2008) Imaginaires archeologiques [Imaginary Archaeologicy]. *Cahiers d'ethnologie de la France*. 22.

28. Bataille, G. (1955) *Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art*. Photos by Hans Hinz, Claudio Emmer. Switzerland: Skira International Corporation.

29. Sviderskaya, M.I. (2001) *Karavadzho: Pervyy sovremennyy khudozhnik. Problemnyy ocherk* [Caravaggio: The first modern artist. An essay]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.

30. Merlo-Ponti, M. (2001) *Znaki* [Signs]. Translated from French by I.S. Vdovin. Moscow: Iskusstvo. pp. 44–94.

УДК 008
DOI: 10.17223/22220836/26/4

О.А. Бойко

СИМВОЛЫ ИНДИВИДУАЦИИ В ИСКУССТВЕ XX В. НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА П. ПИКАССО

В данной статье автор предлагает применение архетипического подхода швейцарского психолога и мыслителя К.Г. Юнга к рассмотрению развития творчества П. Пикассо. В ходе исследования раскрываются общие черты и понятия процесса индивидуации. Рассматривая этапы личностной трансформации испанского гения, автор анализирует проявляющиеся в его искусстве образы архетипов «персоны», «тени», «анимы» и «самости». Проведённое исследование позволяет через призму индивидуации П. Пикассо рассмотреть особенности культуры XX в.
Ключевые слова: *архетипический анализ, архетипический символ, индивидуация, самость, Пабло Пикассо.*

Важными ценностями современной культуры являются индивидуализм и самоуглубление личности. Эти установки заметно отразились в таких направлениях культуры прошлого века, как авангардизм, модернизм и психоанализ. В данной статье мы обратимся к творчеству П. Пикассо, которое, на наш взгляд, является собирательным отражением новых ценностей XX в. В качестве метода исследования его искусства мы предлагаем архетипический подход К.Г. Юнга. Этот приём основан на выявлении в творческом наследии художника архетипического материала. В ходе статьи нас будет также интересовать, каким образом символы искусства П. Пикассо раскрывают общие черты процесса индивидуации и особенности его эпохи.

Индивидуация – это специальный термин аналитической психологии К.Г. Юнга, характеризующий процесс развития внутреннего потенциала личности, обретения человеком смысла жизни и душевной гармонии. Именно понятие индивидуации сам автор теории коллективного бессознательного считал центральным в своей концепции. Мыслитель определяет индивидуацию как «самостановление» или «самоосуществление» (см. [1. С. 200]). Характерно в представлении автора об индивидуации то, что это, главным образом, не внешнее развитие личности, а её внутренняя глубинная трансформация и самораскрытие (см. [2. С. 86]). Согласно основателю аналитической психологии, индивидуация – это процесс, цель которого состоит в том, чтобы «стать собственной самостью» [1. С. 200]. Таким образом, мы можем заключить, что индивидуация – это процесс движения личности к достижению «самости».

Внутреннее развитие человека непроизвольно отражается в символах бессознательного (образах сновидений, фантазий, художественных произведений). Особенно ярко это видно на примерах свободного творчества людей, которые, подобно П. Пикассо, создают свои произведения не на заданную тему, а руководствуясь собственным вдохновением (бессознательным импульсом). Проживая определённые этапы индивидуации, разные люди бес-

сознательно продуцируют близкие по своему характеру образы (архетипические символы индивидуации), которые были систематизированы К.Г. Юнгом и его последователями. Схематически Юнг выделяет несколько связанных этапов индивидуации.

Первым этапом этого процесса является «встреча с персоной». Архетип «персоны» обозначает отождествление индивида с определёнными социальными ролями в его жизни. Проработка архетипа «персоны» осуществляется в молодом возрасте, когда личность развивается «вовне», занимая определённое место в обществе. «Внешнее» (социальное, профессиональное, гендерное, семейное) развитие личности является необходимым условием для последующей «внутренней» трансформации (индивидуации в полном смысле слова), что при благоприятном развитии в основном происходит в зрелом и пожилом возрасте.

Вторым этапом индивидуации является «встреча с тенью». Понятие «тени» в концепции Юнга обозначает социально неприемлемые качества психики, которые человек не замечает в себе и обычно бессознательно переносит на других людей. Этот этап предполагает болезненное столкновение с пугающими образами. При благоприятном внутреннем развитии личности психика принимает собственные негативные черты, происходит трансформация их энергии в конструктивное русло.

На третьем этапе индивидуации происходит «встреча с анимой или анимусом». Эти парные архетипы, согласно юнгианству, обозначают присущие каждому человеку, как правило, скрытые черты противоположного пола. Соответственно «анима» воплощает женственную сторону души мужчины, а «анимус» – мужественные черты в психике женщины. На этом этапе личностного роста индивид прорабатывает присущие его психике черты противоположного пола, что активно проявляется в образах его бессознательной жизни.

Последний этап индивидуации обозначается как «встреча с самостью» – обретение всей полноты своего истинного «Я», которое возможно лишь при условии интеграции всех подструктур психики, связанных как с личным, так и с коллективным бессознательным.

Понятие самости – одно из наиболее многозначных в концепции Юнга. На наш взгляд, все значения, которые автор вкладывает в него, можно свести к следующим: во-первых, самость как координирующий центр личности; во-вторых, самость как сама личность, т.е. конкретный результат внутренней координации и интеграции на данный момент; в-третьих, самость как главенствующий фактор в человеческой психике; в-четвёртых, самость как предназначение человека; в-пятых, самость как неповторимая индивидуальность; в-шестых, самость как архетип, воплощающий максимальную самореализацию человека (см. [3. С. 114–121; 4. С. 182–186]).

В последнем значении самость является прообразом совершенной гармоничной личности, к которому человек, не осознавая того, изначально стремится. Частными, но самыми яркими символами самости как идеала личности являются возникающие в психике человека образы Божества, обретающие в разных культурах вариативные воплощения. Так, для западного человека, духовной почвой для которого, по мнению Юнга, являются ар-

хетипы христианской религии, главным воплощением архетипа самости является образ Христа (см.: [5. С. 59–60]).

Поскольку объём нашего исследования ограничен, а символика самости в последнем значении достаточно типична, обратимся более детально к образам архетипа самости, воплощающим не столько идеал человека, сколько его уникальность и реализацию заложенного в нём потенциала. Следует помнить, что и в этом контексте самость имеет не только индивидуальный, но и коллективный характер, поскольку особенности саморазвития конкретной личности напрямую связаны со спецификой эпохи и культуры.

Значительную возможность для исследования проявлений индивидуации и соответственно архетипа самости в искусстве предоставляет анализ автопортретов художников разных периодов творчества. Нужно заметить, что наследие П. Пикассо сохранило немалое число автопортретов, хронологическое рассмотрение которых позволяет наглядно проследить этапы внутренней трансформации его личности. Облегчает нашу задачу и тот факт, что сам Юнг и его последователи не оставили без внимания в своих трудах феномен творчества испанского гения (см. [6. Т. 15. С. 194–201; 7. С. 153–196]). Как справедливо отмечает юнгаинский автор Мюррей Стайн, «Пикассо был трансформирующей фигурой на коллективном уровне. <...> дар Пикассо заключался в том, чтобы быть глубоко настроенным на современность и выработать и усовершенствовать стиль, который чётко отражал бы её. Искусство изменилось потому, что изменилась культура, и Пикассо был одним из главных новаторов, который выразил эту перемену» [7. С. 173].

Катастрофические процессы XX в. привели к тому, что образ мира в сознании людей стал распадаться на части. Кубизм стал одним из художественных феноменов, отразивших кризис нового мировоззрения. На наш взгляд, это направление искусства, с одной стороны, отражает ломку некогда устойчивого мировоззрения человечества; с другой стороны, выказывает его стремление к универсальным основам, первоформам, которые должны даровать по крайней мере иллюзию стабильности.

Важно, что будучи одним из признанных «гуру» кубизма, П. Пикассо никогда не останавливался в своём творческом развитии, поэтому его нельзя причислить к какому-то одному стилю или направлению. Испанский гений был новатором на протяжении всей своей жизни, что делает его фигуру многогранной в своей революционности. Отметим, что сама по себе революционность стала глобальной чертой социальной и политической жизни начала и середины XX в., посему она не могла не отразиться в культуре и искусстве.

Далее мы обратимся к конкретным работам автора и покажем проявление в них трансформации его внутреннего мира. Уже первые автопортреты мастера являются сложными и многоплановыми. Начиная с пятнадцатилетнего возраста художника, в них прослеживается постимпрессионистское стремление к обобщённости и выделению наиболее существенных сторон объекта. В то же время эти произведения проникнуты романтическим символизмом. В духе декадентства в них усматриваются творческая меланхолия и отстранённость автора. При этом автопортреты 1896–1900 гг. являются наиболее реалистичными в сравнении с последующими, отражая узнаваемые черты внешности модели.

Одним из самых проникновенных автопортретов художника, на наш взгляд, является графическая работа 1900 г. Это произведение являет зрителю красивого девятнадцатилетнего юношу с тонкими, аристократичными чертами лица и огромными глазами, всматривающегося куда-то в непостижимую зрителю глубину. Грубый, нарочито незаконченный фон из угольно-чёрных линий усиливает тревожное драматическое ощущение. Уже тогда молодой мастер требовательно всматривается в глубины своего внутреннего мира, будто готовый встретиться лицом к лицу со всеми его нелицеприятными сторонами. И в последующих автопортретах зритель действительно обнаружит самые разные его грани.

Похожим по композиции является нашумевший автопортрет двадцатилетнего мастера «Я, Пикассо» (1901). Эту картину отличают яркие национальные испанские черты, подчёркнутые колоритным оранжевым галстуком и высвечивающимся из чёрного фона жёлтым лицом с сильным уверенным взглядом. Здесь мастер напоминает скорее матадора, чем художника. Тенденция поиска своего «Я» в профессии, что выражает изображение палитры с красками на портрете, и национальной идентичности (испанский костюм) типична для развития молодого человека, когда он ищет прежде всего свою «персону» – внешнюю роль. В то же время этнические элементы в этом портрете косвенно отражают пробуждающийся национализм общества XX в.

Совсем иным духом проникнут другой автопортрет этого же года, знаменующий начало меланхолического «голубого периода» в творчестве мастера. На этом полотне представлен бледный молодой человек, по горло закутанный в синий плащ, с болезненными грустными глазами. Подчёркнутый чёрный контур его фигуры будто спасает её от растворения в неестественном голубом фоне. Как известно, «голубой период» в творчестве Пикассо был ознаменован самоубийством его лучшего друга К. Касагемаса.

Возможно, под влиянием личной трагедии именно в этот период (1901–1904 гг.) начинает складываться неповторимый художественный стиль мастера. В то же время непрекращающаяся трансформация его личности интенсивно выражается в автопортретах и портретах. Начиная с этого времени можно рассматривать все изображения художником разных людей как автопортретные. Мы угадываем душевные страдания Пикассо за личиной грустного «Склонившегося Арлекина» (1901), в одинокой закрытой позе «Любительницы абсента» (1901), в образах нищих и обездоленных страдальцев «Свидания» (1902), «Нищего старика с мальчиком» (1903) и «Трагедии» (1903). По мнению мастера этого периода, «кто грустен, тот искренен», посему только скорбные персонажи выражают нечто настоящее (см. [8. С. 5]). Как известно, душевные переживания – неотъемлемый элемент саморазвития и индивидуации. Они заставляют человека искать смысл жизни, следовательно, искать самого себя. На наш взгляд, на этом этапе творческой эволюции П. Пикассо через принятие негативных эмоций происходит его первичное соприкосновение с архетипом «тени», что впоследствии получит более глубокую проработку.

Наступивший под влиянием любви к новой музе В. Бато-Лавуар «розовый период» творчества мастера (1904–1906) добавил в его палитру более жизнерадостные цвета. В работах этого этапа появились глубина и простран-

ство. На место безысходного драматизма пришёл романтический лиризм, навеянный жизнью цирка. Излюбленные герои произведений Пикассо этого периода – акробаты, гимнасты и арлекины – будто ожидают своего восторженного зрителя. Центральное произведение этого периода «Девочка на шаре» (1905) показывает сложный баланс между статичностью и неустойчивостью, меланхоличностью и волевой решительностью. На данной картине противопоставлены две фигуры: хрупкая гимнастка, удерживающая равновесие на шаре, и брутальный силач, сидящий на кубе. Вся картина выражает контраст и единство противоположностей, стремление к интеграции которых есть важнейшее условие процесса индивидуации.

В 1907–1909 гг. разочарованный в ценностях современного западного общества Пикассо стал искать новые источники для своего искусства. Этот период ознаменован двумя крупными творческими влияниями: во-первых, посещением выставки П. Сезанна (1906); во-вторых, изучением африканского искусства. Особенно Пикассо привлекали мотивы африканских масок, которые нашли непосредственное отражение в его собственных живописных и скульптурных произведениях. Интерес к маскам, на наш взгляд, связан, во-первых, с проявлением в развитии всё ещё молодого мастера внутренней работы над собственной «персоной»; во-вторых, с направленностью его психической энергии к древним магическим ритуалам. В ходе соприкосновения с экзотическим материалом африканской культуры раскрытие «персоны» мастера обрело архетипическую глубину.

Общеизвестно, что ритуальные маски использовались в самых разных культурах прошлого. Маска, как отмечает исследователь В.В. Иванов, в какой-то степени всегда присутствует в культуре, приобретая различные вариации: от прямого наложения на лицо некоего макета до таких форм, как косметика, татуировка и даже пластическая операция. Роль маски в культуре многообразна. Важнейшими её аспектами являются отчуждённое от человека лицо и связь с миром мёртвых (см. [9. С. 333–334]).

Начиная с этого творческого периода, лица моделей на портретах Пикассо напоминают типичные и обобщённые маски. Одной из первых работ такого типа стал портрет американской писательницы Гертруды Стайн (1906). В этом же году появился «Автопортрет с палитрой», на котором мастер изображает как застывшую маску собственное лицо. В течение последующих двух лет мастер пишет несколько типичных автопортретов-масок. Особенно интересно собственное понимание Пикассо значения африканских масок как магических защитников. Биограф Пикассо Й. Ричардсон приводит слова мастера о том, что, по его мнению, негритянские маски «были против всего – против неизвестного, защитой от угрожающих духов». «Я понял, – утверждал Пикассо, – Я тоже против всего. Я тоже считаю, что всё вокруг неизвестно, что всё вокруг – враг!» (цит. по [7. С. 177]). Эти слова говорят о том, что Пикассо – ярчайший пример, иллюстрирующий проявление указанных выше уровней индивидуации. Пережив интеграцию архетипа «персоны», мастер на данном этапе своего развития пытается неосознанно защититься от того, что юнгианцы называют архетипом «тени». Однако последний достаточно ярко проявляется в его работах этого периода. Так, в глазах художника на автопортрете 1907 г. проявлен страх, который в поздний период его творчества

вырастёт до ужасающего безумия, что особенно видно на автопортретах 1972 г. Думается, что «встречей с тенью» ознаменован переход мастера на новый революционный кубистский этап творчества (1909–1917). Смелость кубизма позволяет принять раскалывающуюся на куски, нелицеприятную, пугающую «теневую» реальность.

Следующий этап индивидуации – «встреча с анимой» – в творчестве Пикассо прослеживается в женских портретах. С одной стороны, можно было бы сказать, что художник писал не «аниму», а просто отображал впечатления от своих разных спутниц жизни. Однако с точки зрения аналитической психологии возлюбленные притягиваются человеком в соответствии с качествами собственных «анимы» или «анимуса». Если это характерно для обычного человека, то для художника – в особенности. Его возлюбленные – музы, индуцирующие творческий импульс либидо мастера, следовательно, проекции его души.

Своеобразные женские портреты появляются в творчестве Пикассо начиная примерно с 1917 г., с «портрета Ольги в кресле». Русская супруга мастера, изображенная в лучших традициях неоклассицизма, печальна и задумчива. Её самоуглублённые глаза напоминают взгляд на ранних автопортретах художника. К тому же периоду отсылают характерные для ранних работ Пикассо несколько грубых тёмно-коричневых штрихов на заднем плане, свидетельствующие о противопоставлении модели окружению. На этой картине представлена изящно аристократичная и высокомерная сторона «анимы» художника. Этот же аспект его «анимы» проявится и в кубистских портретах более поздней подруги жизни мастера, юной Жаклин Рок («Жаклин с цветами», 1954).

В портретах другой спутницы гения – Марии-Терезы Уолтер 1932 г. «Сон» и «Девушка перед зеркалом», написанных в сюрреалистическом ключе, усматриваются неприкрытая чувственность, поглощающая пассивность и податливость «анимы». Третий фокус проявления «анимы» Пикассо выражен в портретах очередной его возлюбленной – Доры Маар. Будучи сама творческой личностью (авангардистским фотографом и художником), Дора стала для мастера собеседницей, с которой он мог говорить на равных на интересующие его темы. Она была не просто музой, но и в некотором роде партнёром, соавтором мастера, подарив миру первый фоторепортаж создания произведения искусства, запечатлев творение знаменитой «Герники» (1937). Именно портреты Доры отражают наиболее неприглядные стороны «анимы» мастера. Её образ предстаёт перед нами в искажённых пропорциях, неестественно выпученными глазами, в нескольких ракурсах сразу. Она похожа не столько на целостный образ, сколько на несовместимые куски мозаики из глаз, ртов и рук из разных наборов. Пожалуй, самым известным из её изображений в истории искусства стала картина «Плачущая женщина» (1937). Её отчаянное рыдание отсылает к «Гернике», выражая всю полноту трагедии мировой жестокости. Не имеющую ничего общего с внешностью реальной женщины, эту картину допустимо рассматривать как автопортрет, отражающий состояние «внутренней истерики» самого автора. Характерно, что в этот период мастер уже не прячет свою ранимую душу, свою испуганную истеричную «аниму» за маской. Депрессивность, всегда свойственная его творче-

ству, здесь выступила во всей своей уродливой неприглядности. С точки зрения аналитической психологии Юнга это был очень важный момент в личностном развитии нашего героя, поскольку для душевного здоровья человека крайне опасно подавлять (прятать за маску) свои негативные состояния. В то же время именно эта «уродливая женственность» души Пикассо позволила гению сотворить «Гернику», выразившую ёмко и без прикрас ужас бытия XX в.

С углублением в свой внутренний мир Пикассо раскрывает в искусстве борьбу и единство своих «анимы» и «анимуса» через инстинктивные образы животных, которые предстают как по отдельности, так и во взаимодействии. При этом мужская и женская энергии мастера отождествляются соответственно с фигурами быка и лошади. Показательными в этом отношении являются работы «Лошадь» (1917), «Лошадь и бык» (1934), «Женщина со свечой и бой быка с лошадью» (1934), «Герника» (1937), «Лошади и персонаж» (1939), «Голова лошади» (1962), «Представление лошади (Обнаженная, лошадь и персонажи)» (1967). Излюбленный мастером образ быка, выдающий его принадлежность к национальной испанской традиции корриды, показывает внутреннюю мужественность автора как страдающую, сильную и агрессивную в своей безысходности. Образ лошади («анимы») в работах художника несёт тот же смысловой посыл, что и воплощение «анимы» на женских портретах (грусть, отчаяние, подавленность и стремление вырваться на свободу).

Интенсификация внутренней работы с архетипами «анимы» и «анимуса» приводят психику Пикассо к более полной целостности, что позволяет перейти на этап «встречи с самостью». Как указано выше, этом архетип, как правило, выражается в религиозных образах. Свободный от христианской традиции, Пикассо искал образ полноты и целостности личности не в библейских мотивах, а в сюжетах греческой мифологии. Особенно явным является самоидентификация автора с образом Минотавра, который займёт ведущие позиции в его зрелом и позднем творчестве. Примерами этого являются работы «Минотавр» (1933), «Девушка, смотрящая на спящего Минотавра» (1933), «Вакхический сюжет с Минотавром» (1933), «Минотавр с копьём и заложницы» (1934), «Слепой минотавр, ведомый девочкой» (1934), «Минотавромахия» (1935), «Раненый Минотавр, лошадь и персонажи» (1936), «Минотавр и мертвая лошадь» (1953), «Король Минотавров» (1958). Характерно, что раскрытие образа Минотавра в творчестве Пикассо начинается именно в зрелом возрасте (около 47–52 лет), что вполне соответствует теории об индивидуации.

Минотавр, олицетворяющий синтез инстинктивно-животного и разумно-человеческого, есть архетипический образ целостности. Интересно, что в греческой мифологии Минотавр является не просто чудовищем, но имеет божественное происхождение. Согласно мифу Минотавр был сыном бога моря Посейдона и царицы Кносского дворца, супруги Миноса Пасифаи. Таким образом, мы видим, что архетипический образ Минотавра объединяет три главных составляющих: животное, человеческое и божественное. В то же время он олицетворяет подавляемое «теневое» начало психики. Как мы помним, Минотавр был заперт царём Миносом в лабиринте. «Запертый», подавляемый архетип играет репрессивную в психической жизни роль. Минотавр с

завидной регулярностью требовал человеческих жертв, которых можно было бы избежать, освободив чудовище, найдя пригодную для него пищу и признав его право на существование. Обнаружить в себе Минотавра – значит объединить в своём бессознательном все эти составляющие.

Это знаменует собой осуществлённость процесса индивидуации и, следовательно, достижение самости. Как мы видим, поздние автопортреты мастера показывают полное принятие в себе всего инстинктивного, теневого и пугающего, примером чему служат работы: «Голова и птица» (1968), автопортрет от 30 июня 1972, автопортрет от 28 июня 1972, автопортрет от 3 июля 1972, автопортрет от 2 июля 1972 и «Голова» (1972). Образ Минотавра как проявление самости отдельно анализируется М. Стайном (см. [7. С. 181–187]).

Произведённый анализ символов процесса индивидуации в искусстве П. Пикассо, на наш взгляд, отражает общие тенденции эпохи XX в. Прежде всего нужно отметить, что широко образованное западное общество в XX в. породило большое количество стремящихся к самопознанию и саморазвитию личностей, что привело к индивидуации в массовом масштабе со всеми трудностями этого процесса.

Обращаясь к аналогиям этого развития с индивидуацией Пикассо, можно сказать, что каждая грань его творчества схватывает определённую особенность культуры своего времени. Во-первых, новаторство искусства, стремление к самовыражению в созданию новых, авангардных форм, отражает такие ценности своего времени, как индивидуализм, креативность и революционность.

Во-вторых, многообразие автопортретов, долгий поиск образа своего «Я» выявляют такую черту своего времени, как непостоянство самоидентификации личности. Не случайно именно в эту эпоху появляется психоанализ, который раскрывает в человеке новые структуры душевного бытия. Актуальная для этого времени теория глубинной психологии усматривает в человеческой личности много различных центров, ни один из которых не занимает ведущего положения постоянно. Суть этой концепции состоит в том, что человеческая личность представляется как нечто изменчивое. В частности, на этой позиции стоят сторонники направления «психосинтеза», разработанного в начале прошлого века Р. Ассаджиоли.

В-третьих, творчество Пикассо отражает разочарование западной культуры его времени в своих традиционных ценностях. Не случайно ведущую роль в произведениях мастера занимают образы, позаимствованные из внехристианских традиций античности и африканских племён. Внимание к истокам иных культур свидетельствует о насущной потребности эпохи в духовном обновлении и восстановлении позиций травмированной западноевропейской аполлонической рациональностью психики. К сожалению, как мы знаем, это стремление не было удовлетворено цивилизованным путём, вырвав на поверхность социального бытия древние инстинкты этноцентризма и нацизма.

В-четвёртых, творчество Пикассо наглядно показывает болезненный процесс активизации в социально-культурной жизни XX в. архетипа «тени». Если в случае индивидуации сосредоточенного на своём новаторстве Пикассо этот процесс в конечном итоге привел к интеграции различных компонентов его психики и принятию «тени», то привыкшая к христианскому подавлению

своего «теневого начала» западная цивилизация переусердствовала в вытеснении «тени» за «персоной» внешней благопристойности. Поскольку архетипы коллективного бессознательного невозможно искоренить, такая попытка вытеснения привела только к резкому прорыву архетипа «тени» на социальную поверхность со всеми его разрушительными последствиями.

В-пятых, феминистские движения XX в. на коллективном уровне выразили восстановление позиций «анимы», подавленное состояние которой мы видим на примере произведений Пикассо. Чрезмерная феминизация современного западного общества есть обратная сторона этого процесса восстановления «анимой» долгое время утраченных позиций.

В-шестых, творчество Пикассо показывает неудовлетворённость западного общества односторонне христианским образом «самости» и отражает специфику поиска его обновления в тотальной интеграции образов разных культур. Этот процесс выражает глобализирующее стремление коллективного бессознательного XX в. к взаимообогащению архетипических символов разных культур и формированию общечеловеческого образа индивидуации, следовательно, образа самости.

Литература

1. *Юнг К.Г.* Отношения между «Я» и бессознательным // Юнг К.Г. Очерки по аналитической психологии. Минск : ООО «Харвест», 2003. 528 с.
2. *Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. М.: «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. 480 с.
3. *Бойко О.А.* Идея самости в работах К.Г. Юнга и Б.П. Вышеславцева / Взаимоотношения религии и нравственности: история и современность (колл. монография). Орёл: ПФ «Картуш», 2012.
4. *Бойко О.А.* Роль индивидуации в процессе личностного совершенствования в концепции К.Г. Юнга // Вестник Тамбовского университета. Серия : Гуманитарные науки. 2010. Вып. 4 (84). С. 182–186.
5. *Юнг К.Г.* Эон. М.: АСТ, 2009. 411 с.
6. *Юнг К.Г.* Собрание сочинений: в 19 т. М.: Ренессан, 1992.
7. *Стайн М.* Трансформация: проявление самости. М.: Когито-Центр, 2007. 224 с.
8. *Великие* художники. Альбом 42. Пикассо. М.: Директ-Медиа, Изд. дом «Комсомольская правда», 2010. 52 с.
9. *Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М.: Языки славянских культур, 2007. 562 с.

Boiko 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, 2017, № 26, pp. 33–42.
DOI: 10.17223/22220836/26/4

INDIVIDUATION SYMBOLS IN XXth CENTUTY ART: PICASSO CASE-STUDY

Key words: archetypal analysis, the archetypal symbol, individuation, Self, Pablo Picasso.

In the beginning the author gives a definition of the concept of individuation. Individuation is defined as the process of development of the internal potential of the person. In the process of individuation man finds the meaning of life and spiritual harmony. Then, the author gives a stricter definition of CG Jung's "Persona", "Shadow", "Anima", "Animus" and "Self" and the way the archetypes manifest itself in the art. More options values self concepts discussed in detail in Jungian concept. For the purposes of this study "Self" is considered more like the uniqueness of each Persona and its self- realization.

Then, the author comes to Picasso's self-portraits, considering each as a stage in his life-story. The understanding of his life-story through the process of individuation is even more surprising. Early

self-portraits' symbolism appears to be in full compliance with different stages of individuation, the archetype of "Persona". The artist's "blue period" stands closer to the archetype of "Shadows." Ever since appr. 1907, the "Shadows" appear to dominate and disclose in full in his Cubist masterpieces. According to the author, the archetype of the "shadows" came out under the influence of African ritual masks.

"Anima" is better seen in his female portraits, in his post- 1917 period. The "Anima" in Picasso's masterpieces appears either as (1) the aristocratic and haughty "anima"; or (2) passive, sensual and supple "anima"; or (3) hysterical ugly "anima".

It is exactly when the "Anima" acquires the image of horse and greater masculinity ("Animus") in the image of bull. Bull then becomes Minotaur, to mark ever since 1933, a final stage of the process of individuation, or the "Self." Monster Minotaur is at the same time an animal, a human being and a deity, the article maintains. It is important that the symbols of the self appear in the Mature period of the artist. This corresponds to the theory of individuation by C. G. Jung.

In conclusion, the author shows how Picasso's art goes in line with its era of individuation, including first, such values of individualism as creativity and innovation; second, the volatility of self-identification; third, disappointment in traditional values; fourth, a painful exit to the social level of the archetype "Shadows"; fifth, release of the "Anima", an archetype long suppressed by patriarchal Western culture; sixth, interpenetration of the archetypal symbols of different cultures as part of the process of globalization.

References

1. Jung, K.G. (2003) *Ocherki po analiticheskoy psikhologii* [Essays on Analytical Psychology]. Translated from German. Minsk: Kharvest.

2. Jung, K.G. (1998) *Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya* [Memories, Dreams, Reflections]. Translated from German by V. Polikarpov. Moscow: AST-LTD.

3. Boyko, O.A. (2012) Ideya samosti v rabotakh K.G. Yunga i B.P. Vysheslavtseva [The idea of self in the works by K.G. Jung and B.P. Vysheslavtsev]. In: *Vzaimootnosheniya religii i nravstvennosti: istoriya i sovremennost'* [Mutual relations of religion and morality: History and modernity]. Orel: Kartush.

4. Boyko, O.A. (2010) Rol' individuatsii v protsesse lichnostnogo sovershenstvovaniya v kontseptsii K.G. Yunga []. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya : Gumanitarnye nauki – Tambov University Reports. Humanities*. 4(84). pp. 182–186.

5. Jung, K.G. (2009) *Eon* [Aion]. Translated from German by M. Sobutsky. Moscow: AST.

6. Jung, K.G. (1992) *Sobranie sochineniy v 19 t.* [Collected Works in 19 vols]. Moscow: Renessans.

7. Stein, M. (2007) *Transformatsiya: proyavlenie samosti* [Transformation: Manifestation of the self]. Translated from English by K. Melik-Akhnazarova, V. Kalinenko Moscow: Kogito-Tsentr.

8. Baragamyan, A. (ed.) (2010) *Velikie khudozhniki. Pikasso* [Great artists. Picasso]. Moscow: Direkt-Media.

9. Ivanov, V.V. (2007) *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected Works on Semiotics and History of Culture]. Vol. 4. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

УДК 7.017.9, 711.25.03, 72.502.7
DOI: 10.17223/22220836/26/5

Т.Ю. Захарченко, Е.К. Захарченко

ВЛИЯНИЕ ТЕХНИЦИЗМА НА ОБРАЗНОСТЬ ГОРОДА И ПУТИ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

В данной статье предпринята попытка исследования архитектурно-экологических проблем современного города. Распространение гомогенности и конструктивной усложненности, высокая этажность городских построек отразились на образности города, что привело к засилью так называемого техницизма. Проявление техницизма рассмотрено на примере города Магнитогорска. Выявлены положительные и отрицательные факторы техницизма. Определены пути его преодоления средствами экологизации, эстетизации и натурализации.
Ключевые слова: *техницизм, образность, экологизация, эстетизация, натурализация.*

Новые достижения в области науки и техники позволили изменить образ города от естественности и природности к гомогенности (обширные плоскости из стекла и бетона) и конструктивной усложненности. Скорость возведения архитектурных построек, а в связи с этим частая смена визуального образа явились ухудшающим фактором психологического равновесия горожан. Безликие фасады многоэтажных панельных зданий, самовольная застройка общественных территорий, низкое качество строительных и дорожных работ, несоблюдение элементарных противопожарных и экологических норм, стихийное уничтожение садов и парков порождают экологический и психологический дискомфорт в городской среде и в душах людей.

Подтверждением тому является выражение: «…окружающая среда влияет на становление личности и формирование отношений в социуме, накладывая на них свой отпечаток; а отношение к окружению определяет связанные с ним ценности» [1. С. 36].

Немаловажным моментом проявления техницизма в городе является уплотнение городского пространства и как следствие уничтожение природных ландшафтов, первоначально отведенных для нормализации необходимого баланса процессов жизнедеятельности. Под строительство новых домов, а то и микрорайонов зачастую отводятся благоустроенные парки, набережные, стадионы, внутриквартальные пространства, что никак не может не отразиться на экологическом благосостоянии.

Вместе с тем происходящая деградация градостроительной деятельности в нашей стране, повсеместное сокращение числа проектных организаций и научно-исследовательских институтов, занимающихся проблемами городского строительства, благоустройства и транспорта, неизбежно привели к засилью так называемого техницизма. Все это порождает раздражение, перерастающее в акты уличного вандализма.

Целью данной статьи является определение влияния техницизма на образность современного города и поиск путей его преодоления.

Техницизм представляет собой процесс, в котором преобладает усиление роли архитектурно-строительных объектов, инженерных конструкций, вытесняющих полноценную среду обитания человека, природное окружение. Следует отметить, что в последнее время, ввиду их активного строительства, стало нормой разрушение природного баланса: выкорчевывание многолетних древесных пород, реконструкция ландшафтного массива, ведущие к потере гармоничного единства с природой, естественности ее восприятия. В другом случае техницизм становится следствием упрощенных взглядов на архитектуру и прилегающую к ней территорию, недооценки социальных и идейно-художественных сторон.

Вопрос техницизма в облике города является предметом многих исследователей-урбанистов: Л.Н. Авдотьина, Г.А. Малояна, Ю.А. Михалева, Т.Ф. Саваренской, М.И. Тосуновой. И каждый из них решает эту проблему по-своему уникально. При разработке и утверждении концепции застройки градостроители и архитекторы опираются на стратегию развития города. Учитываются контент города, наличие исторических и современных архитектурных построек, характер композиционной планировки, способы благоустройства и качество заполнения рекреационного и ландшафтного пространства, геопластические особенности.

В масштабах архитектурно-градостроительной деятельности последствия строительного вторжения в природные ландшафты обнаруживаются неизбежно. Например, «…при строительстве ряда новых городов в Сибири по генеральному плану в структуре города сохранялись участки естественного лесного массива в расчете на то, что они станут озелененными территориями города. Однако по прошествии нескольких лет сохраненные в период строительства массивы постепенно погибли, так как в процессе преобразования окружающих земель изменился подход к градостроительству» [2. С. 8]. Такие же явления в меньшем масштабе можно наблюдать в повседневной архитектурно-строительной практике.

Рассмотрим подобную ситуацию на примере промышленного города Магнитогорска.

Американский ученый Стивен Коткин, работавший здесь в годы перестройки, в своей книге «Город стали» называет Магнитогорск «мавзолеем Сталина» [3. С. 17]. Город поистине является уникальным архитектурным идеологическим образцом эпохи тоталитаризма. К разработке проектов застройки были привлечены не только советские, но и зарубежные ведущие архитекторы и проектировщики: С.Е. Чернышов, Н.А. Милютин, Э. Май и др. Именно в Магнитогорске была впервые полностью реализована градостроительная концепция социалистического города. На многие годы в ведущих архитектурных трудах он представлялся образцовым с точки зрения формирования городской среды.

Постепенно, с развитием новых технологий и применением их на практике градостроения, облик города все более обезличивался. Состояние городской среды имеет большое значение и должно создавать ощущение уюта, предоставлять условия комфортного проживания горожан, формировать предпосылки для привлечения в процесс развития города материальных, финансовых, интеллектуальных и духовных ресурсов. В последние несколько

лет в градостроительной политике города можно проследить попытки к решению этой проблемы. Появились новые микрорайоны, в которых можно наблюдать стремление придать облику города почти утраченную индивидуальность. Однако тенденции, не соответствующие спектру требований к качеству, доказывают обратное. Фасады исторических зданий реконструируются или приобретают отличное от других цветовое решение, при отделке применяются современные отделочные материалы, появляются достройки в виде деконструктивных элементов, что меняет первоначальный облик. А в случае размещения в здании нескольких фирм, как правило, каждый собственник оформляет принадлежащую ему часть фасада или входную группу без учета существующей архитектуры здания и без общего проектного решения, что приводит при больших затратах к отрицательному результату и уничтожению архитектурного замысла объекта, к ухудшению общего восприятия архитектурного образа города.

Стоит отметить, что вопросы благоустройства открытых, рекреационных территорий города Магнитогорска зачастую не имеют стилистического решения. Отсутствуют комплексность и системность проектных решений, привязка к концептуальной составляющей, композиционная раздробленность. Как правило, озелененные территории проходят отдельную стадию развития от архитектурно-планировочного решения, в связи с этим имеют фрагментарный характер. Развивающаяся инфраструктура новых микрорайонов оторвана от комплекса жилого массива, не защищена от ветров и выбросов проезжающего транспорта, а зеленые зоны городских микропространств представлены в виде саженцев и пустых газонов. Резюмируя вышесказанное, отметим, что многоэтажные постройки в городе Магнитогорске оголены, носят выраженный техногенный характер. Отсутствует взаимосвязь между природной средой и архитектурой, нет целостности восприятия картины города.

С нашей точки зрения, основными путями преодоления влияния техницизма на образность города являются:

- экологизация;
- эстетизация;
- натурализация.

Рассмотрим каждое из них более подробно.

Экологизация понимается нами как процесс сохранения экологического баланса путем увеличения площади зеленого массива в рамках города и его окрестностей. Решение задач по экологическому совершенствованию окружающей среды и выбору рациональных архитектурно-планировочных решений по его застройке, архитектурных объектов разного уровня, комплексного благоустройства и озеленения территорий способствуют созданию гармоничного пространства для жителей.

Не будет лишним вновь упомянуть о значимости благотворного влияния растительности на состояние окружающей среды. Растения обогащают воздух кислородом, полезными для здоровья человека фитонцидами и легкими ионами, поглощают пыль, токсичные газы, углекислый газ, смягчают климат, усваивают солнечную энергию и создают из минеральных веществ почвы и воды в процессе фотосинтеза углеводы и другие органические вещества.

В зависимости от величины города, профильности, плотности его застройки, природно-климатических особенностей целесообразно использовать разнообразный породный состав насаждений. При этом желательно оставлять предпочтение цветущим деревьям, кустарникам и растениям, что привносит декоративность и художественно-эстетическую привлекательность в образность среды.

Для промышленных окрестностей города преимущество отдается высадке древесно-кустарниковой растительности, которая обладает способностью нейтрализовать и поглощать вредные примеси. При этом важно учитывать возраст, разновидность, характер местности, уровень ее загазованности, отдаленность от жилого массива, географические, почвенно-климатические условия и др.

Природа является фактором устойчивого развития города, а ландшафтный дизайн является средством изменения качеств городской среды. На это указывают труды ученых: С.И. Ванина, А.П. Вергунова, В.А. Горохова, Л.С. Залеской, В.И. Нефедова и др.

Полагаем, что достижение экологического равновесия возможно при наличии разнообразных ландшафтных объектов в городе. Приведем их классификацию:

- обширные ландшафтные территории (общего пользования): национальные парки, ботанические сады, дендрарии, экопарки, набережные зоны;
- локальные ландшафтные территории (ограниченного пользования): городские парки и сады, парки отдыха и развлечений, парки для спорта и отдыха, аллеи, бульвары;
- фрагментарные ландшафтные территории (специального назначения): дворовые территории, приусадебные участки, территории в карманах учреждений, колодцах домов (зимние сады), площадках.

Экологически организованные пространства, внося разнообразие в пространственную инфраструктуру города, смягчают агрессивное восприятие техногенных конструкций, способствуют сохранению экологического равновесия и развитию урбанизированных территорий.

Человек является частью природы. Создавая экологические уголки в городе, решается потребность взаимосвязи человека с окружающим миром. Несмотря на существование положительных моментов в плане развития и сохранения зеленых зон в городе, существуют противоречащие обстоятельства, упоминаемые нами выше.

Доминирующим фактором художественного преобразования ландшафтных территорий и элементов благоустройства городской среды можно назвать ***эстетизацию.*** Составляющими ее звеньями являются приемы достижения гармоничного взаимодействия природного ландшафта (рельефа местности, водных источников, лесных массивов) с городской застройкой, такие как:

- организованное взаимопроникновение;
- художественная декоративность;
- новизна восприятия и запоминаемость.

Организованное взаимопроникновение в градостроительстве понимается нами как композиционная ясность, последовательность расстановки ланд-

шафтных и архитектурных частей целого, степень их согласованности и уровень взаимодействия. В этом смысле мы имеем в виду рациональное и грамотно спланированное средовое пространство, где историческое уживается с современностью, природное – с искусственно созданным, образуя при этом единый композиционный каркас.

Территории, отведенные под зеленые «полосы» и «пятна», являются важной и неотъемлемой частью планировки города. Обращая внимание на неблагоустроенные районы города, мы сталкиваемся с тем, что инфраструктура ландшафта разорвана и не сформирована в единый композиционный каркас. Зеленым «пятнам» и «полосам» в городах с многоэтажной застройкой не удается обеспечить комфортную среду горожан. Для достижения плавного перехода требуется восстановление существующих зеленых зон и ландшафтов, создание новых, выполняющих функции связующих звеньев, экологических коридоров и буферных зон. В этом случае мы добиваемся организованного взаимопроникновения.

Такой подход в градостроительстве несет отражение эстетической образности города и комфортность пребывания человека в микросреде. Близость человека к природе, соразмерность величины его окружения, теплые цветовые оттенки, красота созерцания вызывают гармонию и спокойствие. И напротив, находясь на огромных просторах городского пространства, ограниченного искусственно созданными несоразмерными человеку формами, свойственно ощущение тревожности и беспокойства. Таким образом, композиционный каркас города, представляющий собой переплетение упорядоченных зеленых «пятен» и «полос» с архитектурой, способно вызывать положительные эмоции и дискомфорт.

Словосочетание «*художественная декоративность*» означает «промежуточные» рекреационные участки ландшафта, привносящие в окружающую среду привлекательность, не столько сами по себе, сколько в сочетании с декоративными формами, монументальными произведениями искусства и средовым наполнением.

К таковым мы относим:

- малые архитектурные формы;
- геопластические ландшафтные решения;
- декоративные свойства зеленых насаждений.

Малые архитектурные формы (МАФы) в городской среде в силу своей распространенности и разнообразия являются отражением эпохи, национальности, стилеобразования. Внедряясь в урбанизированную среду, они отождествляют техногенный мир, сближая его с природой.

МАФы имеют свою квалификацию и подразделяются на универсальные, досуговые и декоративные.

Фонтаны, партеры, куртины, инсталляции, ландшафтные конструкции, габионы, боскеты, арбоскульптура, перголы, арки, топиарное искусство, различные типы вертикального озеленения относятся к декоративным малым архитектурным формам.

Габионовые конструкции в интерьере города – явление неожиданное, но оригинальное. Используя сетчатую конструкцию из проволоки (георешетку), можно создавать различные по форме инсталляции: в виде вертикальных-

коробчатых, горизонтальных-матрасных, цилиндрических, фигурных, скульптурных инсталляций, преобразовывая с их помощью пространства. Характер заполнения коробов может быть разнообразным. Это может быть крупная галька, битый кирпич, щепа, декоративное стекло, спилы или обрезки из дерева, торф, мох, грунт, в который высаживается трава, лиановые растения. Георешетки широко используются в топиарном искусстве.

В качестве примеров, способных наглядно продемонстрировать принципы использования габионов в благоустройстве города, можно привести следующие: фигурный тип габионов «Слоны», расположенных на улице Копылова, и горизонтальный тип габионов у торгового центра «Июнь» в городе Красноярске (рис. 1, 2).

Рис. 1. Габионы. Торговый центр «Июнь». Красноярск

Рис. 2. «Слоны», ул. Копылова, Красноярск

Самым оригинальным методом преобразования городского пространства с помощью габионовых конструкций можно назвать живые стены – ширмы (рис. 3, *а*, *б*). Возможность их применения позволяет разбить территорию на несколько функциональных, буферных зон, придать цветные очертания, внести экологические островки в среду обитания горожан. Создание живых

стен – дело затратное и кропотливое, этим объясняется их отсутствие в благоустройстве города.

а

б

Рис. 3. «Зеленые стены» Блан Патрика в Париже. Франция

Геопластические решения (реально существующие или искусственно созданные, насыпные формы, образующие многоуровневый ландшафт) в городской среде чаще всего используются в виде пешеходного пространства, мест отдыха, спортивных или смотровых площадок (рис. 4, 5).

Рис. 4. «Спирали времени». Parco Portello, арх. Чарльз Дженксон (Charles Jencks). Милан, Италия

Рис. 5. Природный ландшафт. Район Ветлужанки. Красноярск

Преобразовать городское пространство, придать ему декоративные качества можно с помощью внешней формы растений. Подразумевается целый комплекс их характерных особенностей: строение ствола и ветвей, плотность кроны, мозаика лиственного покрова, цветение, плодоношение, окраска листьев, ствола, цветов и плодов. Цветовые сочетания, композиционные вариации позволят изменить картину города, сделать её более оригинальной.

Новизну восприятия и запоминаемость художественно-эстетической образности современного города мы соотносим с проекционными технологиями (3D-видеомэппинг). Изучением вопросов световой архитектуры в городской среде занимались такие ученые, как И.А. Азизян, Н.М. Гусев, В. Келер, В. Лукхардт, В.Г. Макаревич, Н.В. Оболенский, Н.И. Щепеткова и др. Стоит отметить, что на современном этапе развития города проекционные технологии у многих лишь на слуху. Несмотря на новизну данного направления, оно с каждым годом становится все более популярным и востребованным. Кроме того, этот вид деятельности воспринимается жителями города с большим интересом. Технология 3D-видеомэппинга далека от естественности и является в большей степени флагманом техницизма, нежели природосообразности. Однако в своей статье мы интерпретируем это иначе. Совершенно ясно то, что архитектурные сооружения, инженерные конструкции и природные ландшафты за счет спецэффектов приобретают иной характер, преображаются. В этом вопросе мы предлагаем ориентироваться не на индивидуальный характер, а прежде всего рассматривать данное явление как комплексное решение.

Многочисленные исследования указывают на то, что 3D-видеомэппинг вывел на новый уровень искусство в целом, в том числе архитектурный, ландшафтный, аквадизайн, и заставил переосмыслить его суть в системе традиционных методов проектирования.

Использование интерактивности позволяет привлечь к объектам жизнедеятельности неограниченное количество пользователей в любое время суток, в том числе и ночью, что является большой редкостью. Архитектурный

видеомэппинг позволяет избежать загруженности фасадов зданий рекламой, вывесками, но подчеркнуть лишь его красоту и оригинальность, простоту и легкость. Примеры архитектурного видеомэппинга представлены на рис. 6, 7.

Рис. 6. «Рождество в Нью-Тайбэе», Эдриан Го. Великобритания. 2016

Рис. 7. Ночной г. Мальмё, Johan Moritz. Швеция

Ландшафтный видеомэппинг применим в качестве инструмента по реализации проектных идей в оформлении ландшафтных территорий. Интерактивные технологии позволяют работать как с отдельными изображениями, так и по разработанному сценарию, создавая клоны разгуливающих людей, сказочных персонажей по парку, улице (рис. 8, *а*, *б*).

а

б

Рис. 8. «Камбоджийские деревья» в Париже, Клемент Бринд. Франция

Применение проекционных технологий позволит избежать загромождения ландшафта малыми архитектурными формами. При этом выразительными становятся лишь тропы, дорожки и зелёные зоны. Акцент на естественном ландшафте днем, дополненный проекциями живой и неживой природы, видеоперсонажами и героями разворачивающего сценария в вечернее время суток, возможно, позволит облегчить психологическое напряжение жителей города, изменить подходы к организации досуга горожан.

Мы предлагаем не ставить малые архитектурные формы в виде стел, скульптур, инсталляций, которые со временем устаревают, требуют ухода, утрачивают эстетический вид, а лишь дополнить существующие средовые пространства новым смыслом.

Следующим приемом создания новизны восприятия действительности является аквамэппинг. Аквамэппинг в городе относится к ряду феноменов, креативных и неизвестных многим жителям. Однако с помощью 3D-визуализации возможна трансляция самых неожиданных сюжетов (рис. 9, 10). «Проекционное шоу представляет собой «интеграцию видеоискусства и 3D-технологий, заключающуюся в создании 3D-проекции на физический

объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве, при художественной модификации которой с помощью аудиовизуальных средств у зрителя возникает аудиовизуальная иллюзия» [4. С. 21].

Рис. 9. Световое шоу «Odaiba water illumination». Токио

Рис.10. Фонтан, сквозь который можно пройти, рядом ЦДХ. Москва. Концепция бюро Wowhaus и «архитекторы асс»

Под ***натурализацией*** в контексте данной статьи мы понимаем экологичность материала, используемого в строительстве зданий и благоустройстве города.

Здесь в первую очередь хотелось бы предложить интеграцию открытых «полуприродных» территорий и имеющихся зданий и сооружений. Под открытыми «полуприродными» территориями подразумеваются зимние сады, расположенные под стеклянным куполом в колодцах зданий и между ними, оранжерейные переходы и велодорожки в теплых остекленных переходах, представляющих систему перетекающих пространств, ведущих к открытым

рекреационным пространствам и экологическим уголкам города. Это своего рода переплетение функционально-специализированных каркасов городской ткани с ландшафтными решениями и средствами озеленения [5].

Второй момент – это натурализация застройки, под которой подразумевается создание и содержание на любых поверхностях зданий и сооружений – вертикальных, горизонтальных и наклонных – растительного покрова из специально подобранных видов растений, соответствующих местным географическим условиям, градостроительным характеристикам, а также параметрам конкретного строительного элемента [5]. Примеры натурализации застройки приведены на рис. 11, *а*, *б*.

а

б

Рис. 11. «Зеленые стены» Блан Патрика в Париже. Франция

Последние научные изыскания, проведенные в сфере зеленой урбанистики, позволяют исключить пагубное влияние растений при размещении их на фасадах и крышах зданий, благодаря новейшим разработкам строительных материалов, стойких к влиянию корневой системы размещенных на них растений.

Главным положительным аспектом натурализации является увеличение озелененной площади города в контексте прогрессирующего уплотнения его ткани как комплексной, так и точечной застройки. В конечном итоге мы преследуем цель не уничтожить, но сохранить и улучшить существующее про-

странство, не нанося большой вред архитектурному облику города. Тем самым организовать пространство, «…стимулирующее к обогащению нравственными ценностями, опыту открытия новых знаний, побуждающее к развитию потенциальных возможностей людей, способных создать в будущем идеальный город» [6. С. 3–5].

Резюмируя вышесказанное, можно констатировать, что в эпоху глобализации и высоких технологий происходит изменение городской среды зачастую в ущерб экологической составляющей. Отсутствие необходимого количества зеленых насаждений в зонах проживания и их окрестностях, уплотнение городской застройки, повышенная гомогенность, конструктивная усложненность, обезличенность фасадов многоэтажных панельных зданий, самовольная застройка явились факторами, характеризующими техницизм, ныне широко преобладающий в образности города Магнитогорска. Ввиду этого нами были рассмотрены альтернативные пути его преодоления средствами экологизации, эстетизации и натурализации. Этот фактор отчасти оказался побудительным мотивом для обращения к рассматриваемой проблеме. Предложенные же пути преодоления нарастающего влияния техницизма на образ города Магнитогорска требуют дальнейшей разработки и нуждаются в серьезной работе городских властей, общественности, градостроительных советов.

Литература

1. *Захарченко Т.Ю.* Проблема эстетической ценности средового дизайна / Т.Ю. Захарченко, Е.К. Захарченко // Вестник науки и творчества : матер. международных мероприятий Общества науки и творчества (г. Казань) за февраль 2016 г. / под общ. ред. С.В. Кузьмина. Казань, 2016. С. 35–41.

2. *Микулина Е.М.* Архитектурная экология: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Е.М. Микулина, Н.Г. Благовидова. М. : Изд. центр «Академия», 2013. 256 с.

3. *Казаринова В.И.* Магнитогорск / В.И. Казаринова, В.И. Павличенков М.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1961. 248 с.

4. *Грунчева Е.В.* Эволюция экранного искусства: от немого кино к 3D-видеомэппингу // Вестник Челябинской академии культуры и искусства. 2016. № 3. С. 20–24.

5. *Баженов А.В.* Креативное пространство городов России [Электронный ресурс] // Архитектон: Известия вузов. 2016. № 56. Декабрь. URL: http://archvuz.ru/cont/1848 (дата обращения: 27.02.2017).

6. *Плотникова Е.Б.* Воспитывающее обучение : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изд. центр «Академия», 2010. 176 с.

7. *Оболенский Н.В.* Руководство по проектированию архитектурного освещения застройки в центральной части и исторических зонах Москвы. М., 1997. 179 с.

8. *Сад* в городе: благотворительный фонд садовой терапии и создания развивающей экосреды для детей, пожилых людей и людей с ограниченными возможностями [Электронный ресурс]. URL: http://www.sadvgorode.ru (дата обращения: 27.02.2017).

9. *Филин В.А.* Экология визуальной среды города // Экология и жизнь. 2015. № 7. С. 50–54.

10. *Якубов Х.Г.* Экологический мониторинг зеленых насаждений в Москве. М.: Стагирит-Н, 2005. 264 с.

11. *Видеомаппинг.* Игры света [Электронный ресурс] // Новости архитектуры и дизайна. 2011. URL: http://www.arhinovosti.ru/2011/11/21/video-mapping (дата обращения: 27.02.2017).

12. *Brandi U.* Geissmar-Brandi C. Light for Cities // Birkhauser. Basel-Boston-Berlin. 2007.

13. *Proffesional* Lighting Design. 2000–2010.

Zakharchenko Tatyana Y., Zakharchenko Elizaveta K. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: zaharchenkoty@mail.ru, zakharchenko_e.k@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 43–57.

DOI: 10.17223/22220836/26/5

TECHNICISM IN THE CITY IMAGE. THE IMPACT AND WAYS OF OVERCOMING

Key words: technicism, imagery, greening, aesthetic quality, naturalization.

New achievements in the field of science and technology allowed to change the city image. The densification of the urban space, destruction of natural landscapes, originally reserved for the normalization of the required balance of life processes has led to environmental crisis. The topicality of this article was an attempt to study the architectural and environmental problems of the modern city. The main aim of our research is to determine the influence of technicism on the modern city image, and finding ways to overcome it.

The problem is that the spread of homogeneity and structural complexity, high-rise buildings, reflected in the city image, and led to the dominance of the so-called technicism. However, the degradation process of urban development in our country, the widespread reduction in the number of design organizations and research institutions, which deal with urban construction, landscaping and transportation, gives rise to irritation, developing into acts of street vandalism.

The novelty of this paper is that the manifestation of technicism is considered on the example of the architectural image of the Magnitogorsk town. The article discusses the ways of solving the problem, thanks to the techniques of ecologazitaion, aesthetics and naturalization. It determinates the practical significance of our research. The paper content reveals the peculiarity of the above methods urban planning practice.

Ecologazitaion involves the maintenance of the ecological balance of the city by means of landscaping. The aestheticization we are understood as organized by the interpenetration of the natural and artificial, art decorative and novelty, and memorability.

Naturalization acts as the integration between the open "semi-natural" areas and vertical, horizontal and inclined surfaces of buildings, architectural structures in the form of a cover from a specially selected species of plants and eco-friendly materials. This paper identified positive and negative influence of technicism on the perception of the image of the city of Magnitogorsk. Proposed ways to overcome it, by means of greening, aesthetics and naturalization.

References

1. 1. Zakharchenko, T.Yu. & Zakharchenko, E.K. (2016) Problema esteticheskoy tsennosti sredovogo dizayna [The problem of aesthetic value of environmental design]. In: Kuzmin, S.V. (ed.) *Vestnik nauki i tvorchestva* [Bulletin of Science and Creativity]. Kazan: [s.n.]. pp. 35–41.

2. Mikulina, E.M. & Blagovidova, N.G. (2013) *Arkhitekturnaya ekologiya* [Architectural ecology]. Moscow: Akademiya.

3. Kazarinova, V.I. & Pavlichenkov, V.I. (1961) *Magnitogorsk* [Magnitogorsk]. Moscow: Gos. izd-vo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam.

4. Gruncheva, E.V. (2016) Evolution of screen art: from silent film to 3D-videomapping. *Vestnik Chelyabinskoy akademii kul'tury i iskusstva – Culture and Arts Herald*. 3(47). pp. 20–24. (In Russian).

5. Bazhenov, A.V. (2016) The creative space of Russian cities. *Arkhitekton: Izvestiya vuzov – Architecton. Proceedings of Higher Education*. 56. [Online] Available from: http://archvuz.ru/cont/1848. (Accessed: 27th February 2017). (In Russian).

6. Plotnikova, E.B. (2010) *Vospityvayushchee obuchenie* [Educational training]. Moscow: Akademiya.

7. Obolenskiy, N.V. (1997) *Rukovodstvo po proektirovaniyu arkhitekturnogo osveshcheniya zastroyki v tsentral'noy chasti i istoricheskikh zonakh Moskvy* [A Guide to Designing Architectural Lighting for Buildings in the Central Part and Historical Areas of Moscow]. Moscow.

8. Sadvgorode.ru. (n.d.) *Sad v gorode: blagotvoritel'nyy fond sadovoy terapii i sozdaniya razvivayushchey ekosredy dlya detey, pozhilykh lyudey i lyudey s ogranichennymi vozmozhnostyami* [Garden in the city: Charity fund for garden therapy and creating an environment for children, the elderly and people with disabilities]. [Online] Available from: http://www.sadvgorode.ru. (Accessed: 27th February 2017).

9. Filin, V.A. (2015) Ekologiya vizual'noy sredy goroda [Ecology of the city visual environment]. *Ekologiya i zhizn'*. 7. pp. 50–54.

10. Yakubov, Kh.G. (2005) *Ekologicheskiy monitoring zelenykh nasazhdeniy v Moskve* [Ecological monitoring of green spaces in Moscow]. Moscow: Stagirit-N.

11. Arhinovosti.ru. (2011) *Videomapping. Igry sveta* [Video mapping. Games of light]. [Online] Available from: http://www.arhinovosti.ru/2011/11/21/video-mapping. (Accessed: 27th February 2017).

12. Brandi, U. & Geissmar-Brandi, C. (2007) *Light for Cities*. Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture.

13. Proffesional Lighting Design. 2000–2010.

УДК 303.446.2(235.222)
DOI: 10.17223/22220836/26/6

Ж.В. Посконная

ТРАДИЦИОННОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ АЛТАЙЦЕВ: КУЛЬТ ВОДЫ И ФЕНОМЕН ЖИЗНИ

Данная работа посвящена культу воды у алтайцев, рассматриваемому в культуре означенного этноса как часть совокупности представлений об одушевлённости всего окружающего мира и тесно связанному с пониманием такого феномена, как жизнь. Исследуемый в статье культ – это достаточно уникальное явление, так как он является не просто ушедшим в далёкое прошлое своеобразным культурным «артефактом», находящим логическое продолжение в литературных источниках, а представляет собой живую и успешно функционирующую в наше время традицию. Автором особо акцентируется внимание на том, что культ воды для алтайского этноса выступает не просто одним из многочисленных сакральных символов и хранителей жизни, но является важным сущностным моментом традиционного мировосприятия и мировоззрения.

Ключевые слова: *феномен жизни, культ воды, традиционное мировоззрение, алтайский этнос, мифоритуальная традиция, обрядовая символика.*

В настоящее время в сфере культуры отмечаются две противоположные тенденции: обезличивание, вытеснение массовой культурой традиционной культуры, утрата связей со своей историей и национальными традициями, с одной стороны, и проявление интереса к национальной культурной самобытности различных этносов, усиление этнических чувств, проявляющихся во всех сферах человеческой жизни, – с другой. Поэтому в большинстве регионов нашей страны отмечается процесс этнического возрождения, идущий параллельно с мировыми глобализационными процессами. В связи с этим наблюдается повышенный интерес к таким локальным проблемам этнической культуры, как различные культы в традиционном мировоззрении. Данная тематика достаточно успешно уживается с традиционными направлениями исследований, и численность работ, затрагивающих в той или иной степени проблематику культов огня, гор, деревьев и т.д. в традиционном мировоззрении различных этносов, постоянно растёт, включая в себя разные исторические периоды и новые аспекты.

Сегодня, в рамках возрождения интереса к данной теме, возвращаются имена тех, кто одним из первых стал проявлять интерес к культу воды у алтайцев, – это А.В. Анохин [1], В.И. Вербицкий [2], Л.П. Потапов [3]. Многое для понимания ритуалов и обычаев, связанных с водой, было сделано такими исследователями и собирателями народного фольклора, как Б.Я. Бедюров [4], Н.П. Дыренкова [5], В.П. Дьяконова [6], Е.Е. Ямаева [7].

По верованиям алтайцев, здоровым, а значит, наполненным жизненной силой человеком, может считаться только тот, кто живёт в гармонии и согласии со всеми окружающими мирами: Вселенной (Орчылан), Землёй (Jертелекей), родиной (Алтай), а также ведёт именно такой образ жизни, который соответствует нормам традиционной культуры.

Природа для алтайского этноса служит его мировоззрением и философией, основой нравственности и действия, критерием и оценкой его взаимоотношений с окружающей средой, внешним и внутренним миром [8. С. 17–19]. Любовью и уважением к окружающей среде проникнуто традиционное сознание в целом. Каждодневное общение человека с природой строго регламентировано. Коренное население Горного Алтая всегда относилось с уважением к природе, ценило ее. Данное почитание нашло отражение в национальной культуре, нравах и обычаях. Мифологические представления алтайцев о мире и Вселенной невольно и непосредственно отражают своеобразие ландшафта Алтайского края. Согласно религиозно-мифологическим представлениям данного этноса, каждое живое существо, растение, природная стихия или даже предмет – живые и имеют душу. Поэтому основой верований алтайцев является убеждённость в том, что природа и всё, что её составляет, – это единое живое существо. У алтайских народов испокон веков каждый предмет был одушевлён и почитаем, наделён антропоморфными чертами, и общение с ним как с представителем «мира природы» должно было соответствовать всем моральным и этическим нормам, изначально закреплённым традицией [9. С. 198–201]. Традиция антропоморфизации природы в мировосприятии алтайцев обосновывается синкретизмом традиционного сознания, основанного на взаимопроникновении «мира природы» и «мира людей». Данная идея продуцировалась у народов Алтая во все времена на разных уровнях, выражаясь лишь разными символами, но, вероятно, только такой способ упорядочения окружающего хаоса придавал мировоззрению данных этносов всеобщность и несомненную схожесть в традициях и культуре.

В данной работе мы подробнее остановимся на культе воды у алтайцев, составляющем один из важнейших аспектов самой природы и сопровождающем человека всю его сознательную жизнь, проходя все сферы производственной и духовной деятельности.

Связь культа воды как части совокупности представлений об одушевлённости всего окружающего мира с феноменом жизни в традиционном мировоззрении алтайцев нами освещена в нескольких аспектах, в которых, по нашему мнению, особо акцентируется внимание на том, что культ воды для алтайского этноса выступает не просто одним из многочисленных сакральных символов и хранителей жизни, но является важным, сущностным моментом традиционного мировосприятия и мировоззрения.

Женский образ духа воды. У алтайцев каждые река, родник, озеро имеют свою хозяйку «Суу-ээзи» («Дух воды»), которая представляется в виде девицы, женщины или старушки. По мнению Н.Ф. Катанова и многих других исследователей, часто этот дух выступает в образе девицы с рыжими волосами, которая, сидя на берегу реки, расчёсывает их гребнем. Она притягивает к реке мужчин, и увидевшие её мужчины неудержимо будут тянуться к воде [10. С. 29–31]. Самые большие реки Катунь, Бия, Чулышман, Чуя, Башкаус, Чарыш имеют хозяек ханского происхождения. Кроме того, часто у алтайцев таким крупным рекам, как Катунь, даются особые сакральные имена, связанные с образом Вселенской матери – «Эне-Кадын киндикту» (Мать-Катунь, имеющая пуповину). Именно через эту пуповину реки, по традиционному мировоззрению алтайцев, питают водой, а значит самой жизнью, землю.

Женский образ, тем более образ матери, всегда олицетворял духа воды в традиционном сознании алтайцев не случайно, так как только женщина и мать могут принести в этот мир новую жизнь, поддерживать эту жизнь с помощью своего материнского молока (в данном случае воды), не дать жизни угаснуть и содействовать её благополучию.

Дух Суу-ээзи управляет всеми водами. Чтобы не разгневать его, алтайцы приносят этому духу жертвы, не загрязняют водоёмы, относятся к хозяину уважительно и с почтением. Суу-ээзи может как помочь, даровать удачу, здоровье, долголетие, так и наказать людей за пренебрежительное отношение – наслать наводнение или даже отнять жизнь. У алтайцев о реке говорят как о живой: начало реки – это «голова», река «выходит из-под земли», «вода держит землю» (реки и озёра под землёй связаны между собой). Кроме того, начало реки у алтайцев связано с образом «пупа земли», «мировой горы». Например, главная река Алтая Катунь зарождается у самой значимой вершины Сибири – Белухи. Алтайцы называют эту мировую гору «Кадын-Бажы Уч-Сумер» (Исток Катуни Трёхвершинный), а мировую реку с уважением величают как «Эне-Кадын киндикту» (Мать-Катунь, имеющая пуповину, т.е. вершину). В семантике этих названий прослеживается сакральная связь горы и реки как небесного мира и земной жизни.

Вода как первооснова Вселенной. При рассмотрении культа воды и такого феномена, как жизнь, заслуживает особого внимания алтайская легенда о сотворении Вселенной. В алтайской версии представлений о Вселенной её первичным материалом являлось огромное водное пространство – мировое озеро, где находилась «священная мать» Умай-эне – символ животворящего женского начала, прародительница всего живого на земле, принимавшая непосредственное участие в сотворении сначала земли, а затем и неба. «На третьем слое неба белеет молочное озеро – Сут-кöль – чистый и первозданный источник всей жизни. В озере беззаботно и беспечно плескаются будущие жизни, которые охраняют хозяин озера – синий бык, сидящая на Сурунгоре золотоволосая богиня-мать Умай-эне и рыба Кер-балык…» [11. С. 157–159]. Молочное озеро, как и само молоко, всегда являлось символом душевной чистоты и святости у кочевников Центральной Азии, и, по мировоззрению алтайцев, именно с этим небесным озером связана жизнь на земле. Поэтому алтайцы-шаманисты всегда возлагали все свои самые сокровенные чаяния и надежды на всеобщую мать-прародительницу Умай-эне и рыбу Кер-балык. Кроме того, с помощью этого священного озера алтайские камы (шаманы) могли получать информацию о зародышах (кут) на скот, зародышах (јула) на детей. Данное легендарное озеро Сут-кöль, по представлениям алтайцев, одаривает землю особой животворящей силой, способной к зачатию и рождению любых земных существ. Кроме того, по представлению коренных народов Алтая, ещё до сотворения Вселенной именно из воды бог верхнего мира Ульгень вытащил кусок глины, из которой впоследствии слепил человека. Следовательно, вода, по мнению алтайцев, при создании Вселенной первична, она является источником Вселенной, а значит, источником и первоосновой самой жизни. Именно такой вывод помогают сделать алтайские мифы о сотворении Вселенной, которые в разных вариантах развивают

идею живительной силы влаги (воды, слёз, молока) и отражают жизнеприносящую функцию воды.

Вода в жизненном цикле. В мифах Алтая вода, как и сама жизнь, может рассматриваться в двух ипостасях: во-первых, вода – это аналог первобытному хаосу, который существовал ещё до начала мироздания, а во-вторых, – это стихия, связанная с рождением, созиданием и смертью. Исходя из теории А.М. Сагалаева, который на основе этнографических исследований реконструировал картину мира урало-алтайских народов, трактовка «жизни» у алтайцев является движением во времени и пространстве, а жизнь человека – движением, имеющим протяженность [12. С. 153–154]. По миропониманию алтайцев, это движение совершается не по прямой линии, а по замкнутому кругу земного бытия, где человек последовательно проходит несколько стадий своего развития: от младенца до глубокого старика.

Таким образом, прошлое не может быть отделено от будущего, а тем более настоящего; умершие – от живых, новорожденные – от стариков и т.д. Именно так представлена вышеописанная мифологическая ритуальная схема, которая свойственна бытию алтайцев. В данной концепции смерть сравнима с зачатием жизни, т.е. инобытием. Подобный круговорот жизни и смерти можно проследить в алтайских мифах о реках, где реки выступают своеобразной дорогой, связывающей воедино «верх» и «низ», т.е. жизнь и смерть [Там же. С. 157–160]. Следовательно, согласно мифологии алтайцев, жизнь на земле, двигаясь по замкнутому кругу и соприкоснувшись в своём движении со смертью, не прекращается, а, наоборот, между данными противоположными гранями бытия существует тесная сакральная взаимосвязь.

В мифоритуальной традиции алтайского этноса, связанной с культом воды и таким феноменом, как жизнь, самыми значимыми в жизни человека являются первые дни, недели и месяцы после рождения. Данное положение связано с тем, что ребенок некоторое время после своего появления на свет, по вере алтайцев, является ещё не полноправным представителем их общества, инаковым существом, как бы не принадлежащим в полной мере миру живых. По этой причине в период «кабай бала», или как его ещё принято называть на Алтае колыбельный период, ребёнку покровительствует сама Умай-эне – «священная мировая мать», непосредственно связанная с первозданным водным источником всей жизни на земле. Именно ей посвящены многочисленные «алкыш сöс» (благопожелания), служившие важными оберегами для младенца в этот сложный период жизни.

Спустись, покрой и будь матерью!
Смывшая грязь в озёрной воде,
Обрезавшая пуповину белой щепкой,
Имеющая питьё в озере,
Имеющая игрища на Сурун-горе,
С гребневидными волосами Умай-эне,
Среди сорока девиц,
Чистая дева Умай-эне! [13. С. 18].

Кроме того, известен ритуал приобщения младенца к покровителям рода – «Ак-Сумер» и «Агын-суу», дающий, по представлениям алтайцев, гарантию сохранения и благополучия ребёнка на жизненном пути. Олицетворение

«Ак-Сумер адан болзын, Агын-суу энен болзын» («Пусть гора Ак-Сумер будет отцом, Река будет матерью»), применяемое в данном ритуале, оживляет и одухотворяет неживой мир, придавая тем самым «алкыш сöс» – большую поэтичность. Гора Ак-Сумер здесь олицетворяет отца, река Агын суу – мать как символ женского начала, дарующий жизнь всему сущему.

Обрядовая символика, связанная с водой. В многочисленных литературных источниках достаточно показательно излагаются данные об обычаях и обрядах саяно-алтайских народностей в весенний период времени, связанных с культом рек и приуроченных прежде всего к моменту прохождения льда, оживления природы после зимы [10. С. 32–33]. В этот момент важно было вступить во взаимоотношения с речными и озёрными духами, просить их о плодородии и проводить обряды жертвоприношения, ведь именно в весенний период жизнь в природе начинает набирать полную силу.

Часто в ритуальных благопожеланиях неодушевленные предметы и природные явления сравниваются алтайцами с существами из живого мира. Так, принимая за основу полевые материалы В.И. Вербицкого, учёные отмечают, что у алтайских народов имело место такое понятие, как «кут» – некая сверхъестественная сила, дающая жизнь всему сущему на земле. В весенних молениях, например, старший в роду или кам (шаман) обращались к Јер-Суу (Земля-Вода) и к Тöс-Туу (гора-покровитель) для того, чтобы получить «кут» (т.е. саму жизнь) для людей и животных как залог благополучия и процветания роду. В мифологическом мировоззрении «Тöс-Туу» (родовая гора) воспринимался как старейший основатель рода, созидающее мужское начало, а «суу» – река (вода) – как женское, потому как только этим двум началам уготована роль зачинателей новой жизни на земле. Анализируя подобные обряды, такие исследователи, как А.В. Анохин, В.И. Вербицкий, отмечали, что практически всегда традиционное сознание алтайцев-шаманистов помещает источник жизни как бы за пределами общества, а зачатие новой жизни, по мировоззрению данного этноса, осуществимо только после обращения человека к силам природы [2. С. 65–67]. Созидательную, животворящую силу духа воды и духа горы, тесно связанных между собой самой жизнью, характеризует один из примеров эпического сказания «Маадай-Кара». В данном случае дух горы рождает героя, а дух воды – богатырского коня:

Карыш-Кулак тёмно-гнедой –
Его создатель – дух воды.
Маадай-Кара алып седой –
Его создатель – дух горы [14. С. 17].

Именно потому, что воде на Алтае приписывалась способность соединять прошлое, настоящее и будущее, мир живых и мир мёртвых, она всегда занимала существенное место в погребальных обрядах данного этноса. В связи с этим сформировался довольно развитый культ мёртвых, жертвоприношения и моления которого напрямую зависели от реки или других видов гидросистем.

С водой и всеми видами водоёмов у алтайского народа связаны также представления об устройстве мира мёртвых, где у большей части водоёмов нет собственных имён и названий. Однако все они обладают цветовыми

и цифровыми маркерами, несомненно, очень важными для понимания представлений алтайцев о таких феноменах, как жизнь и смерть. В нижнем мире, находящемся под властью бога Эрлика, все водоёмы являются поглотителями душ людей. В этом же мире на реке Тойбойдым, по представлениям алтайцев, живут водяные чудовища – Абра и Тутпалар, охраняющие дворец самого Эрлика и души умерших. Души, как полагали шаманы, срывались в реку Тойбойдым с волосяного моста, и возврат их обратно в мир живых был уже невозможен.

По поводу названия водоёма Тойбойдым у учёных имеется несколько расхожих мнений. Дословно данное название означает «не насытилась», так как, по представлениям алтайских шаманов, эта мифическая река вбирает в себя всё негативное и отрицательное, т.е. противное жизни [15. С. 152–153]. Миссионер В. Вербицкий этим термином пользовался просто при обозначении Мирового океана и реки Обь. Согласно мифологии алтайцев – это очень большое, не имеющее дна море. Река Тойбойдым, по мифоритуальной традиции алтайцев, наполнена слезами и кровью живых и мёртвых людей. В отношении слёз установлена связь данной мифической реки с погребальным обрядом многих тюркских народов (тувинцев, телеутов, теленгитов, алтай-кижи), у которых оплакивание умерших носило древнюю традицию [1. С. 121]. Слёзы живых и мёртвых, по религиозным представлениям алтайцев, в реке Тойбойдым смешиваются, и только так почивший слышит добрые слова своих живых родственников, что приносит ему утешение и радость в мире мёртвых. Из этого можно сделать вывод, что слёзы в реке Тойбойдым – знак, кодирующий связь живых и мёртвых, разрываемую затем временным фактором через определённые ритуалы, условно называемые поминальными циклами.

Кроме того, у алтайцев известен ритуал, когда после гибели на воде ребёнка его отец весной отправлял на плоту по течению реки в нижний мир одежду для него и жертвенные дары для хозяина нижнего мира. По-видимому, именно так в общетюркской картине мира представлялась ощутимая граница реальной земной жизни, за которой мог оказаться вход в подземный мир, куда отправлялись все жертвенные подношения.

Таким образом, река (вода) в данных случаях выступает в роли медиатора между миром живых и миром мёртвых, а следовательно, между самой жизнью и смертью.

Лечебная функция воды. Вода воспринималась алтайцами как единство, основанное на многообразии, которое питать могла только природа. Поэтому именно на природу была возложена «ответственность» за бытие и именно к ней обращались алтайцы в трудные моменты жизни и при болезнях.

До сих пор у современных алтайцев большое значение придаётся почитанию целебных источников-аржанов. Известно, что алтайцами почитается даже не сам источник как таковой, а дух-хозяин каждого конкретного источника. Поэтому лечебное действие приписывается именно духу источника (Сууэзи), который обладает известной целительной силой, а не просто воде в самом источнике. По одной алтайской легенде все аржаны появились из ран великолепного богатырского коня, убитого людьми. От этой воды, которая полилась из ран вместо крови, у людей стали затягиваться раны и исчезать

болезни. Так, по представлениям алтайцев, и возникли целебные аржаны, которые народ стал почитать как священные источники, дарующие энергию, молодость и чудодейственную силу жизни [16. С. 112–114].

Сегодня известно, что целебные источники Алтая различны по составу, содержат серебро, радон, сероводород и другие химические элементы. Но ещё задолго до появления современной науки с её возможностями в проведении химического анализа воды местное население Алтая всегда знало, в каком именно источнике можно излечиться от той или иной болезни [17. С. 274].

Период, наиболее подходящий для посещения аржана, как считают алтайцы, начинается с начала лета, когда распускаются листья на деревьях (јажыл бурде – «зелёный лист»), и заканчивается в середине осени, когда листва становится жёлтой (сары бурде – «жёлтый лист»). Благоприятными для этого обряда часами традиционно считается время от двенадцати до двух часов дня, т.е. когда солнце достигло своего зенита и может проявить наибольшую активность. Данный период и время для посещения целебного источника, по нашему мнению, были выбраны алтайцами не случайно, так как именно тогда природа достигает наивысшего пика своего расцвета и полна жизненной силы, которую потом сможет через целительный источник передать человеку.

При посещении аржанов алтайцами до сегодняшнего дня совершается особый обряд привязывания ритуальных ленточек (кыйра) разных цветов. Каждый цвет кыйра имеет своё предназначение. Белый (цвет самих Аржан-суу) – цвет молока, вскормившего весь человеческий род, а значит, давший человеческому роду саму жизнь. Жёлтый – цвет солнца и луны, розовый цвет символизирует огонь, голубой – небо и звёзды. Зелёный цвет – это цвет листьев, трав, священных растений можжевельника (арчына) и кедра [18. С. 128]. Как видим, все эти цвета у алтайцев теснейшим образом связаны с природой, т.е. с самой жизнью.

На заключительном этапе, после обряда поклонения и завершения всех лечебных процедур, люди в алкышах-благопожеланиях выражают свою благодарность природе, Алтаю как обладателям целебных горных источников, дарующих любому доброму человеку в отдельности и всему народу в целом мир, благополучие, здоровье и саму жизнь.

Родники твои с перекатами,
Бог ты мой Алтай,
Травы твои лекарственные,
Бог ты мой Алтай,
Растянулся как плоть, мой Алтай,
Ты был мне колыбелью, мой Алтай.
Дайте добро на жизнь,
Чтоб дети мои были счастливыми,
Кайракоон! Благодарю тебя! [13. С. 27].

Интересен ещё тот факт, что, по традиционным верованиям алтайцев, вода или снег могут одарить не только крепким здоровьем, но и служат для скорого возрождения убитого животного или пойманной рыбы. Поэтому останки убитых животных алтайцы зачастую закапывали в снег или ледники,

а рыбные потроха и чешую бросали в проточные реки, надеясь на их скорое возрождение, от которого зависела сытная и благополучная жизнь самого охотника, его семьи и рода в целом.

Запреты, связанные с водой. Несмотря на рациональный характер многих запретов, связанных, в частности, с водой (например, не кричать рядом с водоёмом, не загрязнять его), необходимых в быту для успешной рыбалки и охоты, данные запреты изначально всё же предназначались для того, чтобы оберегать покой и благополучие духов-хозяев. Человека, нарушившего эти запреты, духи воды, по мнению алтайцев, могли подвергнуть различным наказаниям: лишить добычи, помешать охотнику хорошо прицелиться, наслать плохую погоду и вообще сделать невозможным пребывание в тайге и горах. Однако следование исстари сложившемуся комплексу морально-нравственных рациональных и иррациональных правил и установок на практике позволяло алтайцам сохранять экологический баланс в природе. К этому можно добавить, что весь комплекс данных правил-запретов является не столько экологической культурой, сколько народной природоохранной традицией, нацеленной на сохранение мест обитания человека, т.е. на продление жизни как отдельного человека, так и всего рода в целом.

Как правило, определённые нормы поведения всегда являлись непоколебимой основой любого тематического комплекса примет и поверий, от соблюдения или несоблюдения которых зависела и зависит жизнь человека традиционного общества и той природной среды, с которой он соприкасается. Данная установка формирует немало особых законов и предписаний, касающихся одухотворённой, т.е. наполненной жизненной силой реки. Наиболее значимыми, по мнению исследовательницы Н.А. Тадиной, являются два из них: во-первых, ни при каких жизненных обстоятельствах нельзя ругать реку, а во-вторых, пренебрегать даже самой мелководной рекой не следует [19. С. 147–148].

Кроме того, существуют строгие табу на попытки испражнения вблизи источников или в воды священного озера, реки или ручья. Около водоёма или в тайге во время охоты нельзя ссориться, сквернословить или ругаться. Также строго запрещено плевать в воду, думать о плохом у реки, осквернять культовые сооружения, возведённые в честь священных источников, и т.д. По мировоззрению алтайцев, река может наказать преступившего эти запреты, отняв здоровье, удачу на охоте и рыбалке, а порой и саму жизнь.

Кроме того, по мировоззрению алтайцев, начало реки соприкасается с неким сакральным центром, недоступным и непостижимым для обычного человека. Сама же река ассоциируется с «дорогой в заданном направлении», по берегам которой неспешно течёт земная жизнь, по дну же пролегает запретный для живых путь в иной мир. Водная стихия у алтайцев – это особый противоположный мир, поэтому вода может кардинально менять состояние человека в зависимости от его самочувствия: сделать больного здоровым и наоборот.

Ко всему прочему, река для алтайского этноса – это ещё и своеобразная «граница миров», где полярные по своей сущности миры, находящиеся на разных берегах, разделяются самой рекой. Так, например, если какую-либо семью или целый род преследуют несчастья и неудачи, то нужно всего лишь

переселиться на другой берег реки, и река в скором времени непременно вернёт удачу и благополучие всем, кто переправился через неё [19. С. 149–151].

Экологические традиции, состоящие из вышеперечисленных запретов и предписаний, связанных с водой, как и все элементы традиционной культуры, отражают идеалы, стереотипы поведения, ценностные ориентации народа, передающиеся из поколения в поколение. Ведь именно от сохранности и благополучия природы зависит благополучие и здоровье человека, а значит, и его жизнь.

Итак, религиозные и мифологические представления алтайского народа подтверждают их тесную взаимосвязь с природой. Алтайцы с древних времён и до наших дней почитают природу как человека, и, по их представлениям, природа и всё, что связано с ней, живое и, подобно живому существу, рождается, существует и умирает. Она служит для алтайского народа источником энергии, гарантом жизни, поддержания здоровья и благополучия. Поэтому обожествление природы своего края, конкретных рек, озёр, гор и даже отдельных деревьев является для алтайцев столь же естественным, как и сама жизнь.

Литература

1. *Анохин А.В.* Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Горно-Алтайск : Ак-Чечек, 1994. 248 с.

2. *Вербицкий В.И.* Алтайские инородцы: Сборник этнографических статей и исследований. Новосибирск: Смысл, 1992. 267 с.

3. *Потапов Л.П.* Традиционная народная культура алтайцев – наследница древней цивилизации кочевников Центральной Азии // Народы Сибири: история и культура. Новосибирск : Институт археологии и этнографии СО РАН, 1997. С. 22–30.

4. *Бедюров Б.Я.* Слово об Алтае. Ч. II: История, фольклор и культура. Горно-Алтайск: ГУ книжное издательство «Юч-Сумер – Белуха» Республики Алтай, 2003. 527 с.

5. *Дыренкова Н.П.* Материалы по шаманству у телеутов // Сб. МАЭ. М.; Л., 1949. Т. X. С. 108–190.

6. *Дьяконова В.П.* Алтайцы (материалы по этнографии теленгитов Горного Алтая). Горно-Алтайск : Горно-Алтайское республиканское книжное изд-во «Юч-Сюмер», 2008. 223 с.

7. *Ямаева Е.Е.* Алтай сокровенный : традиционная и новая модель // Межкультурный диалог на евразийском пространстве. Древности Сибири и Центральной Азии. Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2013. № 6 (18). С. 126–129.

8. *Алёнышева И.Н.* Экологический аспект в мировоззрении алтайцев // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации. Томск : ТГУ, 2006. № 117: Вопросы изучения экологии и биоразнообразия Горного Алтая. С. 15–21.

9. *Никишенков А.А.* Традиционный этикет народов России XIX–XX вв. М., 1999. С. 197–206.

10. *Наследие* Н.Ф. Катанова : история и культура тюркских народов Евразии : Доклады и сообщения Международного научного семинара, 30 июня – 1 июля 2005 г. / ред. коллегия : Р.М. Валеев, М.З. Закиев, Д.Г. Зайнуллин. Казань: Алма Лит, 2006. С. 28–39.

11. *Радлов В.В.* Мифология и миросозерцание жителей Алтая. М.: Наука, 1989. 175 с.

12. *Сагалаев А.М.* Алтай в зеркале мифа. Новосибирск : ЮКЭА, 1992. 176 с.

13. *Кандаракова Е.Н.* Алтайские благопожелания и обряды их исполнения. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1993. 205 с.

14. *Маадай-Кара*. Алтайский героический эпос / запись текста, перевод на русский язык и прил. С.С. Суразакова. М. : Главная ред. восточной литературы изд-ва «Наука», 1973. 272 с.

15. *Тадина Н.А.* Река как образ родины у алтайцев // Реки и народы Сибири: сб. науч. статей / отв. ред. Л.Р. Павлинская. СПб. : Наука, 2007. С. 151–159.

16. *Мифы* Алтайских гор. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1994. 416 с.

17. *Наева А.И.* Обряды, посвящённые целебным источникам аржан-суу / А.И. Наева // Наука, культура, образование. Горно-Алтайск, 2002. № Ю/11. С. 273–275.

18. *Тюхтенева С.П.* Архаические элементы в современном мировоззрении алтайцев: дис. … канд. ист. наук. М.: Наука, 1996. 141 с.

19. *Тадина Н.А.* Картина мира как основа коммуникативной культуры алтайцев // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2011. № 1 (14). С. 146–153.

Poskonnaya Jeanna V. Municipal state-financed educational institution «Gymnasium № 25» (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: pgv9@bk.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 58–67.

DOI: 10.17223/22220836/26/6

TRADITIONAL IDEOLOGY OF THE ALTAIANS: CULT OF WATER AND PHENOMENON OF LIFE

Key words: phenomenon of life, cult of water, traditional ideology, Altai ethnos, myth and ritual tradition, ritual symbols.

The work is devoted to the cult of water in Altai, considered in the culture of aforesaid ethnos as part of a set of ideas about the animation of the whole surrounding world and closely associated with the understanding of such phenomena as life. The cult researched in the article - a quite unique phenomenon, since it is not just peculiar cultural "artifact" which had become a thing of the past and finding its logical continuation in the literature sources, but a lively and successfully functioning tradition these days. The author particularly focuses on the fact that for Altai ethnos the cult of water serves not just one of the many sacral symbols and life savers, but it is an important, essential point of traditional ideology and world outlook. In the article the author analysis of various aspects of the issue is introduced, where a connection between life phenomenon and cult of water is revealed, involving various phenomena of the material and spiritual culture of The Altaians: "Female image of a water spirit", "Water as a fundamental principle of the Universe", "Water in a life cycle," "Ritual symbols associated with water", "Healing properties of water"," Prohibitions related to water". In the first aspect special attention is given to an image of "water spirit" (Suu-Eezi) and feminine side associated with vital force of water and characterized by ambivalent properties as a source of life itself as well as its destroyer. In the second aspect it is noted that in universal system of notions about the origin of the Universe a primary material for its creation in the Altaic version it was a water element, from which the progenitress of all life on Earth appeared - Umai-Ene ("Holy Mother"). In the third aspect the emphasis is on the fact that in the myth and ritual conception of the Altaians' existence the water as life itself is dual: not only it is an equivalent of the primeval chaos existed long before creation of the Universe, but also the element associated with birth, creation and death. In the fourth aspect water is regarded as one of the mediators connecting the world of the living with the world of the dead determining all the basic living conditions of the Gorny Altai population. And in that capacity this element is analyzed as part of a series of ritual actions connected with birth, awakening of nature in spring, and also with an ancient Funerary Culture of the Altaians. The fifth aspect highlights the healing properties of water combining real medical effects with the magical ones. In the sixth aspect the taboos and restrictions of various kinds associated with water are recorded. The article is based on both the attracting a wide range of academic research materials among which the works of A.V. Anokhin, V. I. Verbitsky, E.N. Kondarakovoy are notable and the examples of the Altai folk sources.

References

1. Anokhin, A.V. (1994) *Materialy po shamanstvu u altaytsev, sobrannye vo vremya puteshestviy po Altayu v 1910–1912 gg. po porucheniyu Russkogo komiteta dlya izucheniya Sredney i Vostochnoy Azii* [Materials on shamanism among the Altaians, collected during travels in Altai in 1910–1912. On behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia]. Gorno-Altaysk: Ak-Chechek.

2. Verbitskiy, V.I. (1992) *Altayskie inorodtsy: Sbornik etnograficheskikh statey i issledovaniy* [Altaic Non-Russians: Collection of ethnographic articles and studies]. Novosibirsk: Smysl.

3. Potapov, L.P. (1997) Traditsionnaya narodnaya kul'tura altaytsev – naslednitsa drevney tsivilizatsii kochevnikov Tsentral'noy Azii [Traditional folk culture of Altaians is the heir of the ancient nomadic civilization of Central Asia]. In: Derevyanko, A.P. (ed.) *Narody Sibiri: istoriya i kul'tura*

[Peoples of Siberia: History and culture]. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography, SB RAS. pp. 22–30.

4. Bedyurov, B.Ya. (2003) *Slovo ob Altae. Ch. II: Istoriya, fol'klor i kul'tura* [A word about Altai. Part II: History, folklore and culture]. Gorno-Altaysk: Yuch-Sumer – Belukha.

5. Dyrenkova, N.P. (1949) Materialy po shamanstvu u teleutov [Materials on shamanism in the Teleuts]. In: Tolstov, S.P. MAE [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Vol. 10. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 108–190.

6. Dyakonova, V.P. (2008) *Altaytsy (materialy po etnografii telengitov Gornogo Altaya*) [Altaians (On ethnography of Telengits of Gorny Altai)]. Gorno-Altaysk: Yuch-Syumer.

7. Yamaeva, E.E. (2013) Altay sokrovennyy : traditsionnaya i novaya model' [Altai: The traditional and the new model]. *Drevnosti Sibiri i Tsentral'noy Azii*. 6(18). pp. 126–129.

8. Alenysheva, I.N. (2006) Ekologicheskiy aspekt v mirovozzrenii altaytsev [The ecological aspect in Altaian worldview]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Byulleten' operativnoy nauchnoy informatsii*. 117. pp. 15–21.

9. Nikishenkov, A.A. (1999) *Traditsionnyy etiket narodov Rossii XIX–XX vv.* [Traditional etiquette of the peoples of Russia in the 19th – 20th centuries]. Moscow: Staryi Sad. pp. 197–206.

10. Valeev, R.M., Zakiev, M.Z. & Zaynullin, D.G. (eds) *Nasledie N.F. Katanova: istoriya i kul'tura tyurkskikh narodov Evrazii* [N.F. Katanov's Heritage: History and culture of Turkic peoples in Eurasia]. Kazan: Alma Lit. pp. 28–39.

11. Radlov, V.V. (1989) *Mifologiya i mirosozertsanie zhiteley Altaya* [Mythology and world outlook of Altai people]. Moscow: Nauka.

12. Sagalaev, A.M. (1992) *Altay v zerkale mifa* [Altai in the mirror of myth]. Novosibirsk: Yu-KEA.

13. Kandarakova, E.N. (1993) *Altayskie blagopozhelaniya i obryady ikh ispolneniya* [Altai wishful thinking and their rites]. Gorno-Altaysk: Ak-Chechek.

14. Maaday-Kara. (1973) *Altayskiy geroicheskiy epos* [Altai heroic epic]. Translated into Russian by S.S. Surazakov. Moscow: Nauka.

15. Tadina, N.A. (2007) Reka kak obraz rodiny u altaytsev [The river as an image of the native land with the Altaians]. In: Pavlinskaya, L.R. (ed.) *Reki i narody Sibiri* [Rivers and peoples of Siberia]. St. Petersburg: Nauka. pp. 151–159.

16. Anon. (1994) *Mify Altayskikh gor* [Myths of the Altai Mountains]. Gorno-Altaysk: Ak-Chechek.

17. Naeva, A.I. (2002) Obryady, posvyashchennye tselebnym istochnikam arzhan-suu [Rituals dedicated to curative springs Arzhan-Suu]. *Nauka, kul'tura, obrazovanie*. 10/11. pp. 273–275.

18. Tyukhteneva, S.P. (1996) *Arkhaicheskie elementy v sovremennom mirovozzrenii altaytsev* [Archaic elements in the modern worldview of the Altaians]. History Cand. Diss. Moscow.

19. Tadina, N.A. (2011) Picture of the world as the basis of communicative culture with the Altai peoples. *Vestnik arkheologii, antropologii i etnografii – Bulletin of Archeology, Anthropology and Ethnography*. 1(14). pp. 146–153. (In Russian).

УДК 791.632 (470) + 791.633-051
DOI: 10.17223/22220836/26/7

А.В. Трухина

ТРАНСФОРМАЦИИ КОНЦЕПЦИИ ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

В статье рассмотрены современные тенденции трансформаций прежней, существовавшей в советское время концепции героя в российском документальном кино. Выделены три оппозиции, основанные на презумпции положительности и отклонениях от нормы. Первая – герои и негерои по своим моральным или физическим качествам. Вторая – традиционный социум и «окраинные» люди по образу жизни или месту проживания. Третья – кумиры и «чудики» по направленности или результатам творческой деятельности.

Ключевые слова: *документальное кино, оппозиции документальных героев, презумпция положительности, отклонения от нормы.*

В советский период в отечественном документальном кино сложилась некая единая концепция героя, соответствовавшая общему представлению о советском человеке как герое, труженике, борце за светлые идеалы человечества. На каждом этапе развития советского кино эта концепция претерпевала определенные трансформации. Герой обрастал чертами своего времени. А автор то приближался к нему, то отдалялся на определенное расстояние, рассматривая его на фоне человеческой массы и истории. Сейчас героем может стать каждый, попадающий в поле зрения видеокамеры или даже простого iphona. Разнообразие героев в современном документальном кино весьма велико. И это связано не только с переменами в жизни постперестроечной России, высветившими новые типы людей, обремененных совсем иными по сравнению с советской эпохой чаяниями и заботами, но и с изменением угла зрения самих кинематографистов, взглянувших на окружающую действительность иначе, чем прежде. В данной статье выделены лишь некоторые типы героев, присутствующие сегодня на нашем документальном экране. Цель исследования – выявить, как трансформировалась в последние десятилетия прежняя, советская, концепция героя; какие документальные персонажи оказались на авансцене, а какие ушли в тень.

Традиция воплощения документального героя

«Образ героя – базовая компонента советского документального фильма, имеющая большую и многоплановую традицию воплощения» [1. С. 21], – писала Л. Джулай, анализируя механику конструирования этого образа, имевшую место в советский период. Исследовательница выявляла трансформацию документального героя на разных этапах нашей истории, выделяя три фазы его нарастающей индивидуализации в процессе развития документального кино. Сначала героем была «масса – надындивидуальный персонаж Истории <…> Эстетика массовых съёмок взращена не только государственно-

политическими доктринами времени. Как особый масштаб, адекватный монументальному стилю, пронизавшему и быт, и все искусства, она всегда была творчески интересна и хроникёрам, работающим в пространственно-временном измерении» [2. С. 10]. В 30-х гг. прошлого века на смену первой фазе приходит фаза вторая, самая долгоживущая. Герой данного периода – «ОДИН ИЗ НАС – эта социально-типажная интерпретация образа человека <…>. Герой уже выделен из толпы, выведен на авансцену, но масса зримо или незримо маячит у него за спиной. Он образ и образец одновременно, он индивидно осуществляется в общественной роли, но не сам по себе и не сам для себя» [Там же. С. 11]. Человек воспринимался тогда как винтик в большом общественном механизме. И типическое понималось как наиболее распространенное, количественно преобладающее в жизни. Винтики притирались друг к другу и были схожи между собой как близнецы-братья. Личностное начало в человеке ощущалось слабо. Третья фаза трансформации советского документального героя наступила тогда, когда стала осознаваться самоценность индивидуума, и экран приступил к освоению крупного плана личности.

В 1960-е гг. началась частичная деидеологизация кино, расширился круг тем и возник новый тип героя. Это был тип «простых, хороших, незаметных “маленьких людей”, спокойно, хоть и трудно живущих в своем настоящем времени и нисколько не торопящихся перепрыгнуть в необыкновенное будущее» [1. С. 26], хотя именно в это время были объявлены сроки построения коммунизма в нашей стране. Но тогда действительно пришло иное, чем прежде, понимание типического не как наиболее распространенного, а как выражающего характерное, существенное в жизни, которое лучше всего проявляется именно в конкретном, индивидуальном. Интерес к внутреннему миру человека – огромное завоевание документального кино середины прошлого века, периода так называемой «оттепели».

Однако в 1970–1980-е гг. критики заговорили о недостатке ощущения современного человека как человека исторического. Важными стали казаться не только приметы бытового времени, сиюминутные ситуации, проблемы частного человека, но и нечто более значительное. Ведь отражение в произведении времени как такового еще не означает отражения хода истории. Герой 1980-х смотрел уже и внутрь самого себя, и как бы со стороны, на фоне эпохи. Кинематограф познавал человека и человечество в их историческом единстве. Создателей игровых и неигровых лент все чаще интересовали «универсальные истины», всеобщие основы бытия. Началось экстенсивное постижение действительности. Была разработана концепция, объемлющая человека и мир.

А в середине 1980-х началась идеологическая подготовка Перестройки. «”Новое мышление”, обернувшееся драматической ломкой всей социальной структуры, сменой вектора движения и ценностных понятий, торопливо провозглашало своих героев: “архангельского мужика”-фермера, отечественного бизнесмена, рок-певца на баррикадах, политика-демократа и политика-либерала…» [Там же. С. 28]. Наряду с этим авторы увидели людей и в мире асоциальном. Героями экрана стали «персонажи *межклеточного* пространства, которые ранее находились на периферии кинематографических интересов,

так как не отвечали общественному идеалу. В объектив кинокамеры попадают преимущественно представители “дна” социума, его обуза или изгои: больные старики и заброшенные дети, “новые тунеядцы” – бомжи и попрошайки, преступники и экзотические молодёжные группы. Новый лексикон кинематографа дополнили лимитчики, “афганцы”, беженцы, жертвы экологических катастроф, наркоманы, сексуальные меньшинства…» [Там же. С. 29]. В «тематический словарь» отечественного кинодокумента 1990-х и нулевых годов вошли такие тяжелые жизненные явления, как георaспад, маргинальность, обнищание и люмпенизация, проституция, наркомания и алкоголизм, бесхозяйственность и коррупция, конфликты на национальной и религиозной почве, преступность и судебный произвол. В это время не только художественный, но и документальный экран заполнила «чернуха».

Оппозиции документальных героев

Анализируя *современные* тенденции трансформаций концепции документального героя, мы, в свою очередь, условно выделили три наиболее заметные оппозиции. Первая – это оппозиция так называемых *подлинных героев* (в духе прежнего понимания термина героя как труженика, борца и созидателя) и *негероев* или *антигероев* по поведению и факту своего существования. А именно: слабых, несчастных, обездоленных, а порой и морально ущербных людей. Вторая оппозиция – это, с одной стороны, традиционная семья, коллектив, народ, *социум*, с другой – так называемые *«окраинные» люди*: одинокие, маргиналы, изгои, сознательно или вынужденно покинувшие традиционное общество либо оторванные от него по воле судьбы. Сюда, таким образом, входят и представители малочисленных народов, проживающих «на краю земли», вдали от цивилизации. Наконец, третья оппозиция – *кумиры, «звезды», творцы* и так называемые *«чудики»*, *умельцы, мечтатели, изобретатели.* Первая оппозиция строится на различении *физических* или *моральных качеств.* Здесь противопоставляются люди, физически полноценные и неполноценные, высокоморальные и аморальные. Вторая оппозиция строится, в основном, на противопоставлении *образа жизни,* способа жизнедеятельности, места проживания. Это представители больших, традиционных сообществ и люди, оказавшиеся на обочине социума либо на обочине самой жизни. Одним словом, персонажи, принадлежащие социуму и не принадлежащие ему, герои социальные и асоциальные. В основе же третьей оппозиции лежат *творческие самопроявления* людей. Отметим, что в своем анализе мы двигаемся от рассмотрения бытовых проявлений человека до высоких, духовных сфер.

Как видим, на одном полюсе оказываются документальные герои, сохраняющие так называемую презумпцию положительности, а на другом – те, кто, по определенным причинам, то ли по своей вине, то ли нет, отклоняется от нормы, кого принято не замечать в жизни, но кого особенно любят снимать кинематографисты, стремящиеся обратить внимание общества на резко контрастирующие норме явления социальной жизни. Однако сегодня образ документального героя перестал казаться однотонным. Рамки положительности или отрицательности расширились. Потому-то мы и вводим в наш анализ

термин «презумпция», который обозначает «предположение, признаваемое истинным, пока не доказано обратное» [3. С. 619]. Таким способом мы подчеркиваем, что документальных героев вообще нельзя поделить на положительных и отрицательных, как это делалось прежде в практике вульгарно-социологической советской критики. Ведь в жизни люди сложны, неоднозначны, не до конца понятны, непредсказуемы. Тем они нам и интересны. Как пишет режиссер и теоретик документального кино Игорь Беляев, «образ – всегда контраст, всегда борьба света и тени. Он рождается из внутренних противоречий документа. Соединение противодействующих сил. Синтез противоречий!» [4. С. 141]. Образ всегда должен быть основан на конфликте, потому что конфликт (внешний или внутренний) – это движение. А образу необходимо развиваться.

Оппозиция 1: герои – негерои

Для нас герои – это те люди, которые без лишних слов делают свое дело, важное не столько для себя, сколько для окружающих, стремятся преодолеть жизненные трудности и действительно справляются с ними. Сегодня такие герои есть. Жаль только, что их редко показывают по телевизору. Так, картина Андрея Титова «Чрезвычайные будни» (2012 г.) рассказывает о врачеанестезиологе центра «Медицина катастроф», герое, к которому вполне приложимы знаменитые слова Ф.М. Достоевского о «положительно прекрасном человеке». Он делает свое дело как истинный профессионал. Но это не плакатный персонаж, лишенный каких-либо индивидуальных черт. К «настоящим» людям можно отнести и персонажей фильмов Вадима Цаликова: «Граждане Беслана» (2005), «Отставной учитель» (2006), «Беслан. Надежда» (2009), «Беслан. Память» (2014). Это ленты о захвате школы в Беслане 1 сентября 2004 г., о тех, кто, жертвуя собой, спасал детей, беря на себя ответственность за их судьбы. Таких людей показывать особенно сложно. Ведь герой без изъяна кажется плоским, плакатным, надуманным.

Куда чаще сегодня появляются на экране персонажи несчастные, слабые, брошенные, в которых нет ничего героического. Вспомним картины: «В темноте» (реж. С. Дворцевой, 2004), «Тихий океан» (реж. А. Шишова, 2010), «Антон тут рядом» (реж. Л. Аркус, 2012), «Никита и Никита» (реж. М. Тюляева, 2006). Однако крайности сходятся, когда несчастный, обездоленный человек нередко становится героем, всем своим существованием демонстрируя окружающим пример самообладания и жизнестойкости. Таких людей мы видим в картинах: «Части тела» (реж. М. Кравченко, 2009), «Они ушли танцевать» (реж. М. Махиева, 2015), «Извините, что живу» (реж. А. Погребной, 2002). Героиня последней Вера Казакова, несмотря на свою инвалидность, нашла в себе силы обрести полноценную жизнь – получить образование, счастливо выйти замуж, родить сына и даже побороться за возрождение своей малой родины. Героиня не вызывает чувства жалости, как обычно бывает в фильмах об инвалидах, а только восхищение. Похожи на описанную героиню и персонажи картины Е. Тимошенко «Чемпион и балерина» (2016). Федор Меркульев и Ольга Ориничева сами борются со своей немощью и, несмотря на случившиеся с ними несчастья (она оказалась в инвалидном кресле, пере-

жив автокатастрофу, а он работал на железной дороге и, попав под поезд, потерял ногу), ведут нормальный образ жизни. Ольга занимается танцами и даже взбирается на гору. Федор увлекается скалолазанием и водит машину. Оба продолжают полноценно жить. О таких же мужественных людях рассказывает и картина «Дух в движении» (2015) – официальный фильм XI зимних Паралимпийских игр в Сочи. А лента «Широкие объятия» (2012) Юлии Киселевой повествует об отношении здоровых, молодых людей к несчастным, брошенным старикам. Автор старается отойти от стереотипа, «что хороший человек – это тот, который помогает больным, а все те, кто не помогает, обязательно плохие. Они не плохие, просто они не помогают. В этом они честны перед собой» [5]. Так считает режиссер. А мы бы добавили: просто они – не герои. Вот и все. Что же касается ярко выраженных антигероев, то здесь можно вспомнить довольно острые картины: «Последний срок» (реж. В. Эйснер, 2002), «Банный день» (реж. А. Федорченко, 2005), «На пороге страха» (реж. М. Кравченко и Г. Франк, 2015).

Оппозиция 2: обитатели социума – «окраинные» люди

В самых разных картинах – и в маленьких, коротких кинозарисовках, и в огромных документальных полотнах – идет изучение современного социума. Накапливается жизненный материал, налаживается общественный диалог. Собирательный портрет горожан, прохожих, обитателей старых петербургских домов, дорожных рабочих, выполняющих нудную и, по сути, пустую работу, рисует в своей молчаливой камерной ленте «Тише» (2003) Виктор Косаковский, а продолжает в гигантской кинофреске «Да здравствуют антиподы!» (2012), изображающей глобальный мир в его тесных, порой странных взаимосвязях. Герои, включенные во вторую оппозицию, связаны между собой либо *семейными* узами, либо общими интересами и общей судьбой. Они могут работать в одном профессиональном *коллективе*, ехать в одной электричке, представлять одно и то же *поколение,* один *народ.* Они существуют в привычном и знакомом нам социуме. Среди них встречаются и странные, удивительные, уникальные человеческие экземпляры. Но, как правило, эти герои узнаваемы, обыденны, понятны и похожи на нас. В них нет ничего сверхординарного.

Так, в центре документальной саги Алексея Погребного «Лёшкин луг» – семья российских фермеров: отец, мать и трое детей – Алексей, Надя и Таня. В 2010 г. вышла заключительная, двенадцатая серия огромного киноромана, снимавшегося с 1990 г. Иная семья с некоторой «червоточиной» предстает перед нами в картине Е. Григорьева «Леха on-line» (2001).

А вот в ленте Елены Ласкари «Валенки» (2012) мы видим уже целый трудовой коллектив как семью. Герои – рабочие Елецкой фабрики, выпускающей валенки, – настоящие фанаты своего дела. В киноленте показан всего один день. Однако мы понимаем, что живут эти простые труженики плохо. «Никому не нужна наша фабрика», – говорит ее директор. Если здесь герои персонифицированы, то в картине Сергея Лозницы «Фабрика» (2004) нет индивидуального подхода к людям. Режиссёр показывает процессы производства стали, обработки глины, метафорически осмысляя жизнь. А герои пред-

стают как люди-механизмы, люди-функции, совершенно обезличенные, лишенные ощущения свободы и жизненной перспективы.

В фильме-зарисовке Сергея Литовца «Диалоги в электричке» (2004) тоже нет главного героя. Электричка здесь – своеобразный «Ноев ковчег», где собраны в одном пространстве и фермер, и священник, и забавляющий публику весёлой игрой на аккордеоне дядя Гриша, и слепой учитель, и пенсионеры-дачники, и дети, и просто люди, едущие в город на работу. Все они коротают время за дорожными разговорами, делятся своими проблемами со случайными попутчиками, рассказывают о жизни, празднуют свадьбу, поют песни или просто мирно спят. Перед нами собирательный образ народа со своей презумпцией положительности.

Горизонтальные линии, соединяющие землян в пространстве, дополняются на документальном экране линиями вертикальными, пролегающими во времени, между разными поколениями людей. Кино как «запечатленное время» всегда стремилось осмыслить прошлое, зафиксировать разные временные пласты жизни планеты, проследить судьбы целых поколений, отразить биографию страны и мира, показать переломные моменты в истории России и в сознании людей. В ряде документальных лент последнего времени даётся нравственный урок и звучит завет следующим поколениям – «чтобы помнили». Таковы картины Виктора Лисаковича «Анастасия» (2008) и Игоря Григорьева «Партизанские дети» (2011).

На другом полюсе в этой группе – ленты, в центре которых люди, то ли сознательно вышедшие из социума, то ли отторгнутые им. Так, персонажи фильма Армана Ерицяна «Под открытым небом» (2005) – изгои. Это бомжи, опустившиеся на самое дно жизни, бывшие журналистка и пианист. Картина Ерицяна представляет собой «семейный портрет в интерьере» продуваемой насквозь полиэтиленовой палатки. Несмотря на то, что эти двое живут на улице, они по-своему счастливы и не теряют надежды на лучшее. Хотя лучшее так и не наступило. Ведь они умерли почти в один день. И могилы с белыми безликими номерами на чёрных табличках стали им пристанищем. Примерно о том же рассказывал фильм Равшаны Махмудовой «Юля» (2001), героиня которого умирала на глазах у снимавших ее кинематографистов. И во всех случаях возникала одна и та же сложная этическая проблема взаимоотношений авторов и их героев, оказавшихся на краю жизни. Ведь первые не спешили прийти на помощь вторым, предпочитая просто снимать их страдания, а порой и их гибель.

На краю не жизни, а цивилизации обитают самые любимые еще со времен Р. Флаэрти объекты отражения в документальном кино – «окраинные» люди. Так мы назвали героев этнографических антропологических картин, рассказывающих о судьбах разных народов, живущих своей, изолированной от цивилизации, но отнюдь не пустой и не праздной жизнью. Среди подобных персонажей – и обаятельная героиня фильма Ивана Головнёва «Маленькая Катерина» (2004). 24-минутный фильм вмещает в себя два года жизни крошечного ребенка, наполненных неповторимыми моментами взросления и познания природы. Катерина живёт со своей семьёй в юрте, её мама готовит еду на костре, а дочка помогает ей – собирает ветки и ходит с маленьким ведёрком за водой. Её соседи – лесные олени с оленятами и белки. Но еще и нефтяная вышка – корень всех проблем.

Оппозиция 3: кумиры – «чудики»

Еще одна пара – кумиры и «чудики». Одни считают героя фильма «Петр Мамонов. Черным по белому» (2011) гением, другие – сумасшедшим, кто-то – юродивым, кто-то – шаманом, а кто-то – и великим актером. Режиссер Константин Смилга показывает, что Мамонов весь соткан из противоречий. Продюсер Брайан Ино называет его типичным русским героем, сошедшим со страниц гоголевских произведений. Звучит также мысль о том, что своим юродством он, похоже, защищается от мира. Настоящие кумиры публики и истинные творцы представлены в картинах: «Пол Маккартни. 73 часа в России» (реж. Д. Завильгельский, А. Шипулин, 2003), «Елена Камбурова. Роман со временем» (реж. Е. Емельянова, Е. Дюрич, А. Черепанов, 2012), «Кто такой этот Кустурица?» (реж. Н. Гугуева, 2013), «Евтушенко. Комментарии» (реж. В. Мелетин, 2013), «Я – Катя Голубева» (реж. Н.Ю., 2016) и др.

А на противоположном полюсе данной оппозиции существуют не традиционные творцы, а «чудики». В фильме Марины Добровольской «Мироносицы» (2005) героини – нетипичные и «невыигрышные». Это две деревенские бабушки, которые сами восстанавливают храм. В фильме же Павла Стрельникова «Дивьи люди» (2003) представлен древний, народный, уходящий в прошлое мир «атипичных» лекарей, живущих в Тверской области и владеющих тайнами народной медицины. Режиссер не склонен осуждать своих «чудиков», которые ему чрезвычайно интересны. Для него они – не сказочное, былинное прошлое, а яркое, цветное настоящее.

Заключение

Мы попытались проследить динамику предпочтений, которые отдает современное документальное кино тем или иным типам героев. Рассмотрев фильмы конкурсных программ Открытого фестиваля «Россия» в 2011 и 2016 гг., мы обнаружили там присутствие всех трех описанных нами оппозиций, однако в разных соотношениях. Оказалось, что сегодня интерес к *героям* выше, чем к *негероям* и *антигероям*, как это было пятью годами раньше, когда последние преобладали. Нынешнее документальное кино несколько более внимательно изучает наш традиционный неспокойный *социум*, нежели жизнь изгоев и *«окраинных»* людей. Современные документальные герои становятся все более разнообразными, объемными, сложными. Удивительно, что и сами оппозиции перестают быть столь жесткими и даже враждебными друг другу, как прежде. Переходы между ними и их составляющими оказываются менее заметными. Негерои неожиданно становятся героями, творцы – чудиками и наоборот, а социум обнаруживает так называемых «окраинных» людей внутри самого себя.

Литература

1. *Джулай Л.* «Когда страна прикажет быть героем…» // Документальное кино эпохи реформаторства. М. : Материк, 2001. С. 18–42.

2. *Джулай Л.* Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М. : Материк, 2001. 243 с.

3. *Крысин Л.П.* Толковый словарь иноязычных слов. М. : Эксмо, 2008. 944 с.

4. *Беляев И.К.* Спектакль документов : Откровения телевидения. М. : ЗАО «Изд. дом Гелеос», 2005. 352 с.

5. *Шутько И.* Широкие объятия для землячки / И. Шутько, К. Кайнер // Пресс-релиз фестиваля «Россия». Екатеринбург, 2012. 4 окт.

Trukhina Alexandra V., VGIK named after S.A. Gerasimov (Moscow, Russian Federation).

E-mail: alexiz89@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 68–75.
DOI: 10.17223/22220836/26/7

TRANSFORMATIONS OF THE HERO CONCEPT IN THE MODERN RUSSIAN DOCUMENTARY FILM

Key words: documentary film, oppositions of documentary heroes, presumption of positivity, deviations from the norm.

Studying current trends of *transformations of the documentary hero concept*, we tentatively identified three most notable oppositions. The first opposition – heroes – not heroes or antiheroes. Namely, strong, courageous – and weak, poor, disadvantaged, and sometimes morally flawed people. The second opposition – a traditional society – and "marginal" people: outcasts, consciously or forced to leave the traditional society or torn from it by the will of fate. Thus, “marginal people” include representatives of indigenous peoples living "on the edge of the world", far away from civilization. Finally, the third opposition – idols and "cranks". The first opposition is based on the distinction between the moral and physical qualities. Here people are opposed to physically complete and defective, moral and immoral ones. The second opposition is based on the contrast of lifestyles, ways of life, place of residence. They are – the representatives of the big, traditional communities and the people who find themselves on the margins of society, or on the sidelines of life itself. In a word, the characters belonging to the society, and not belonging to it, the social and asocial heroes. The basis of the third opposition is the direction and the results of creative activity. In our analysis, we move from the consideration of the human household displays to high spiritual realms.

On the one side there are documentary characters, preserving the so-called presumption of positivity, and on the other, we see those who, for some reason, whether through their own fault or not, are deviating from the norm, who are not noticed, but filmmakers are particularly fond of shooting them seeking to draw public attention to the sharply contrasting "normal" phenomenon of social life. Today, however, the image of documentary hero has become less monotonous. After all, in life, people are complex, ambiguous, are not well understood, unpredictable. That’s why they are interesting for us.

We attempted to trace the dynamics of preferences towards some types of heroes in modern documentaries. It turns out that today the interest to the real heroes stronger than to antiheroes. The present documentaries carefully study our traditional turbulent society, what happens with us than with outcasts and "marginal" people. Exotics today is no surprise. Oppositions cease to be too rigid, as they had been before. Transitions between them and their constituents are less noticeable.

References

1. Julay, L. (2001) “Kogda strana prikazhet byt' geroem . . . ” [“When the country orders to be a hero . . .”]. In: Dolmatovskaya, G. et al. *Dokumental'noe kino epokhi reformatorstva* [Documentary cinema of the era of reform]. Moscow: Materik. pp. 18–42.

2. Julay, L. (2001) *Dokumental'nyy illyuzion. Otechestvennyy kinodokumentalizm – opyty sotsial'nogo tvorchestva* [Documentary illusion. Russian documentary filmmaking is the experience of social creativity]. Moscow: Materik.

3. Krysin. L.P. (2008) *Tolkovyy slovar' inoyazychnykh slov* [Explanatory dictionary of foreign words]. Moscow: Eksmo.

4. Belyaev, I.K. (2005) *Spektakl' dokumentov: Otkroveniya televideniya* [Performance of documents: Revelations of television]. Moscow: Geleos.

5. Shutko, I. & Kayner, K. (2012) Shirokie ob"yatiya dlya zemlyachki [Wide embraces for countrywoman]. *Press-reliz festivalya “Rossiya”*. Ekaterinburg, 2012. 4th October.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7; 78; 788; 7.01
DOI: 10.17223/22220836/26/8

К.А. Квашнин

ЭПОХА БАРОККО – ВАЖНЕЙШИЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В статье раскрываются особенности активного развития музыкально-исполнительского интонирования в эпоху барокко. Подчёркивается особая роль теории аффектов, возрастающего значения тональности, а также приобретения самостоятельности инструментальной музыки. Выявляется амбивалентный характер музыкального искусства, который проявляется в активном обогащении риторическими формулами, освобождением от культовой направленности. Одновременно церковная музыка обновляется светскими чертами инструментальных и танцевальных жанров, что в целом обусловливает расширение средств выразительности интонирования.
Ключевые слова: *этос, аффект, риторика, эмпатия, гомофония, интонирование.*

Завершение эпохи Возрождения (период Высокого Ренессанса) ознаменовало собой утверждение нового направления в искусстве барокко, значительно расширившего не только рамки жанров в европейской классической музыке, но и сильно изменившего содержание и характер выразительности музыкально-исполнительских средств интонирования (виртуозность, эмоциональная насыщенность, обилие музыкальных украшений, свободные импровизации, метрические особенности notes inegales, исполнительский стиль seconda pratica (вторая форма) и многие другие), которые в свою очередь оказали большое влияние на развитие и усложнение способов игры на инструментах. Особое значение в барочной музыке принадлежит теории аффектов и возрастающей роли тональности, получивших в исполнительском искусстве этого времени значительное научное обоснование и распространение. Одним из важнейших утверждений эпохи барокко явилось фактическое обособление инструментальной музыки. Мадригалы, мотеты, арии, канцоны и другие вокальные по своей природе жанры реализовались, главным образом, в форме инструментального исполнительства, а не вокального, поскольку указанные сочинения весьма часто создавались без опоры на поэтичес-кий текст. А произведения Джованни Габриели вообще предусматривали инструментальную специфику, поскольку с конца XVI в., времени утверждения гомофонии, этот жанр музыкального искусства окончательно приобретает самостоятельность. Прежде всего инструментальная музыка, активно обогащаясь риторическими формулами, освобождается от культовой, как собственно и последняя вбирает в себя светские черты инструментальной и танцевальной. И данные обстоятельства неизбежно актуализируют вопросы исполнительского интонирования.

Учитывая изложенные исторические аспекты, мы намерены в данной статье рассмотреть следующие вопросы:

– природа и функционал теории аффектов в музыке барокко;

– возрастание роли тональности как составляющей части теории аффектов;

– внедрение закономерностей музыкальной риторики в исполнительское искусство.

Кроме этого, важное значение в нашей работе имеет исследование эстетических основ всех нововведений, произошедших в эпоху барокко.

Существенным итогом развития европейского музыкального искусства в период эпохи барокко (1600–1750 гг.) можно с полным основанием считать возрождение и широкое распространение теории аффектов. Будучи одной из форм проявления человеческих эмоций, аффект отображает психологическое состояние индивида, характеризующееся, несмотря на относительную его кратковременность, яркостью и силой, которые способны превалировать над другими чувствами. Именно это качество данного психологического феномена привлекло внимание композиторов барокко для воздействия посредством своих сочинений на человеческие эмоции и страсти. Не случайно многие авторы, не довольствуясь прежними установками создания музыкальных произведений, стремились пересмотреть свои принципы композиции и в целях воздействия средствами музыкального интонирования на мир человеческих чувств и страстей придавали своим сочинениям патетическую направленность[1]. Основная задача композиторов, таким образом, обусловливала не самовыражение, не передачу авторских чувств и мыслей, а активное воздействие на психику слушателя, способное, по мнению А. Кирхера, рождать в человеке аффекты восторга и печали, гнева и умеренности, желания и святости, отваги и величия [1. С. 45]. Многие произведения стали именоваться музыкальными аффектами.

Так укрепилась в музыкальной практике барокко теория аффектов, главной идеей которой являлось достижение посредством пафоса и аффекта активизации и движения души слушателя. Изучению этого феномена были посвящены исследования многих теоретиков и композиторов, среди которых особо выделяются труды А. Кирхера, И. Маттезона, И. Кунау, К. Монтеверди, Р. Кайзера и др.

Важно отметить, что теория аффектов имеет весьма длительную историю. Внимание древних греков, например, к музыкальным ладам обусловливалось философскими взглядами о неразрывной связи музыки с моделью мироздания и самим человеком со всем комплексом его психологических свойств. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд его важных личностных качеств, среди которых выделяются характер, эмоции, переживания и тому подобные психологические состояния, общее понятие которых в переводе с греческого языка означает слово «этос». Прямую связь музыки и характера человека принято было называть учением о музыкальном этосе, в создании которого ведущую роль играли Платон и Аристотель. От-

[1] Pathetica – в переводе на русский язык – жалкий, трогательный, умилительный, грустный, задумчивый, душераздирающий.

меченные психологические состояния, по мнению Аристотеля, свойственны человеку в различных жизненных ситуациях, особенно при страдании, поскольку оно, являя собой определённую форму процесса, временного события, способно формировать и транслировать окружающим душевные переживания, страсть и т.п. Благодаря этим психологическим интонациям, человеку передаются соответствующие качественные характеристики, отображающие реальность конкретной жизненного ситуации. По мнению современного исследователя С. Маркуса, механизмом воздействия этих и многих других элементов интонации является её способность возбуждать в сознании человека соответствующие эмоции, переживания и другие психические состояния [2. С. 44]. Они могут иметь вид эмпатии (сопереживания) или аффекта (кратковременной эмоциональной реакцией, взрывного характера). Эти воспринимаемые индивидом психологические воздействия были учтены греческими мыслителями с целью практического использования для решения трёх важных, по мнению Аристотеля, задач: «1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения» [3. С. 229].

Таким образом, признанная в ряде стран (Италия, Франция, Германия) и превратившаяся в науку теория аффектов стала использоваться в виде обязательного специфического средства интонирования, предназначенного для решения различных задач и установлений эстетического характера. Главной целью композиторов было не донесение слушателям собственных эмоциональных состояний, не творческое самовыражение, а внушение своих мыслей, идей, предусматривающих идеалистические воззрения на то, каким, по мысли Аристотеля, должен быть человек. И основными инструментами решения задачи управления слушательским восприятием стали особенности ладового разнообразия, интервалика, темпоритмика. Известный теоретик И. Маттезон в своём трактате «Новейшее исследование зингшпилей» («Die neueste Untersuchung der Singspiele», 1744) отмечал, что благодаря выразительному потенциалу аффектов возможно отображение в музыкальном исполнительстве самых разнообразных душевных переживаний: «благородство, любовь, ревность» и др. Такие авторы, как Г. Шютц, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, М.А. Шарпантье, А. Корелли, Г. Пёрселл, А. Скарлатти и многие другие, в своих сочинениях совершенно сознательно и активно использовали музыкально-выразительный потенциал теории аффектов. Для этих целей существовала особая классификация страстей, содержащая аффекты самого различного предназначения. Известно, например, что Монтеверди отдавал предпочтение в своём творчестве таким эмоциональным состояниям, как гнев, уверенность, смирение или мольба. Р. Кайзер особо выделял прочно утвердившиеся в искусстве барокко душевные переживания любви, гнева, сострадания, справедливости, которые, по его мнению, отчётливо отражаются в оперных произведениях и имеют, таким образом, большое воспитательное значение [4. С. 278–286]. В целом же спектр применяемых психологических средств музыки был весьма широк и представлял собой особую систему выразительного интонирования, инициирующего такие аффекты, как страх, ярость, радость (веселье), отчаяние, плач, негодование и многие другие. В основу подобных вызываемых психологических состояний было положено использование народных музыкальных ладов,

содержащих определённую специфику. Например, аффект радости реализовался благодаря применению трёх ладов: лидийского, миксолидийского и гипоионийского, структура которых позволяла избегать диссонансы, а также уменьшенные и увеличенные интервалы. Данному психологическому состоянию предписывалось преимущественное использование быстрого темпа, трёхдольного размера и преобладание таких интервалов, как терция, кварта, квинта. Одним из характерных примеров отражения аффекта радости является вступление к Рождественской оратории И.С. Баха, в которой указанные выше структурные элементы музыки (взволнованная подвижность, совершенная гармоническая и метрическая размеренность, равновесное изложение мелодических переходов, уравновешенность мелодического движения голосов) вызывали у слушателей неподдельную радость.

Противоположная психологическая содержательность присуща переживаниям любви, в интонировании которых композиторы широко использовали синкопы, диссонансы, придавали мелодической линии особую плавность голосоведения и при этом старались максимально исключить характерные интервалы, препятствующие созданию у слушателя впечатления печали и грусти. Интонационно родственный данному аффекту является аффект печали, которому свойственны типичные скорбные характеристики. Интонирование последних предусматривало использование таких технологических средств, как медленные темпы, резкие синкопированные ритмы, широкое применение хроматизма, секстаккордов, диссонансов. Наиболее приемлемые лады для этого аффекта были дорийский, фригийский (характеризующие скорбь) и эолийский (вызывающий слёзы).

Вообще музыкальные теоретики и композиторы (Р. Кайзер, А. Кирхер, Габриели, Г. Шютц, Дж. Дирута и др.) весьма активно отстаивали точку зрения о соответствии системы аффектов с ладами. И в своём исследовании западноевропейского барокко М. Лобанова приводит в качестве примера целую систему аффектных характеристик, относящихся к различным му-зыкальным тональностям, которую создал известный французский композитор и теоретик М.А. Шарпантье. Особенностью этой ладово-аффектной дифференциации является стремление композитора присвоить каждой музыкальной тональности то или иное значение душевных состояний человека [5. С. 98].

Известна также ладовая система, созданная неаполитанскими композиторами, в которой, например, аффекты жалобы достигались благодаря применению тональности g-moll, мести – d-moll, героика и бравурность реализовались через D-Dur, пасторальная идиллия передавалась ладом G-Dur, аффект демонизма осуществлялся в c-moll и fis-moll, сцены любви и переживаний – в A-Dur. Как видим, приведённые тональности французских и итальянских композиторов не совпадают в своих аффектных характеристиках. Причина этого, по нашему мнению, заключается, с одной стороны, в национальном характере как объективном аспекте, определяющем многие стороны искусства, как и всей жизнедеятельности представителей того или иного народа. С другой стороны, многими теоретиками и композиторами допускалась существенная свобода в трактовке аффектов (И. Кунау, И.Д. Хайнихен, И. Маттезон, И.А. Шейбе и др.). Такая неоднородность изображения страстей подчас являлась причиной модулирования одного аффекта в другой (иногда в

противоположный по своему содержанию). В дальнейшем, ко времени завершения позднего барокко, происходит изменение в практике интонирования аффектов, когда композиторы перешли от изображения страсти к показу конкретных свойств характера образа, передаче субъективных переживаний.

Однако важно подчеркнуть то, что в эпоху барокко интонационной дифференциации тональностей придерживались многие композиторы Западной Европы. Это можно видеть и в творчестве И.С. Баха, когда аффекты печали, сострадания и скорби возникают при исполнительстве его Хроматической фантазии, где указанные характеристики интонирования передаются посредством обилия хроматического движения музыки. Аналогичные примеры передачи интонаций печали и патетики можно наблюдать и в творчестве А. Вивальди, Г. Пёрселла и многих других авторов.

Нельзя не отметить вклад немецкого теоретика и композитора, одного из основоположников национальной школы игры на флейте И. Кванца, который в своём трактате «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», Берлин, 1752) весьма последовательно изложил эстетические основы музыкального исполнительства, связанные с господствующей в XVII–XVIII вв. теорией аффектов. Согласно её установкам музыкальное произведение должно не только отображать, но и возбуждать человеческие чувства. Автор предлагает различные рекомендации по использованию при сочинении музыки и её исполнительстве определённых музыкальных приёмов интонирования, способных воздействовать на чувства человека: музыкальные лады, ритмические обороты, стили и формы изложения музыкального материала. В частности, отмечается взаимообусловленность пунктирного ритма и выдержанных звуков в достижении патетического характера исполнительства. При сочинении интонационно возвышенной и величественной музыки предлагается использовать последовательное чередование мелких и крупных нотных длительностей [6. С. 132]. В сущности всё учение И.И. Кванца имело в своей основе теорию аффектов, а также было тесно связано с учением о музыкальной риторике (насчитывавшей к середине XVIII в. более 80 видов и приёмов). Оно обосновывало создание бытовавших в то время музыкальных произведений салонно-виртуозного характера, главной целью которых являлось возбуждение у публики определённых аффектов, преимущественно – наслаждения от восприятия музыки [7. С. 59].

Без преувеличения – это одно из редких фундаментальных методических пособий, направленных на освоение музыкального стиля барокко, и с полным правом может относиться к разряду научно-методического исследования. Данное наследие И.И. Кванца имеет огромное практическое значение и в наши дни, являясь предметом изучения не только исполнителей-флейтистов, но и исследователей духового инструментального искусства в аспекте совершенствования навыков музыкально-исполнительского интонирования.

В заключение нашего рассмотрения практики использования аффектов в эпоху барокко можно констатировать её широкое распространение в западноевропейской музыкальной культуре. Несмотря на отмеченную выше разницу в толковании композиторами характеристики того или иного аффекта,

что говорит, в первую очередь, об общем завершении применения этого средства интонирования, всё же на последующем этапе развития музыкального искусства (классицизме) сохраняются многие аспекты выразительности, имеющие корни в теории аффектов. Эмоциональное отображение художественных образов в своём содержании продолжало выражать как определённую семантику, так и соответствующую ассоциативную картину музыкального сочинения.

Выводы

1. Музыкальная культура барокко была направлена на отражение духовной жизни, внутренних переживаний отдельного человека и его общение с Богом. Эти задачи значительно расширили не только рамки жанров в европейской классической музыке, но и сильно изменили содержание и характер выразительности музыкально-исполнительских средств интонирования: виртуозность, эмоциональную насыщенность, обилие музыкальных украшений, свободные импровизации, метрические особенности notes inegales, исполнительский стиль seconda pratica (вторая форма) и многие другие.

2. Одним из важнейших утверждений эпохи барокко явилось фактическое обособление инструментальной музыки. Мадригалы, мотеты, арии, канцоны и другие вокальные по своей природе жанры реализовались преимущественным образом в форме инструментального исполнительства, а не вокального, поскольку указанные сочинения весьма часто создавались без опоры на поэтический текст. При этом инструментально-исполнительское искусство, активно обогащаясь риторическими формулами, освобождается от культового направления, как собственно и последнее вбирает в себя светские черты инструментальной и танцевальной музыки.

3. Эпоху барокко правомерно считать временем возрождения и широкого распространения в музыкальном искусстве теории аффектов. Одной из главных задач композиторов было не стремление к самовыражению, не передача авторских эмоций и мыслей, а активное воздействие на психику слушателя, направленное на рождение у человека чувств восторга и печали, гнева и умеренности, желания и святости, отваги и величия. Музыка была призвана внушать мысли, идеи, предусматривающие рождение идеалистических воззрений на то, каким, по мысли античных мыслителей, должен быть человек.

4. Основными средствами интонирования для решения задачи управления слушательским восприятием стали особенности ладового разнообразия, интервалика, темпоритмика. Этому способствовала особая классификация страстей, содержащая аффекты самого различного предназначения (М.А. Шарпантье, И. Кунау, И.Д. Хайнихен, И. Маттезон, И.А. Шейбе и др.). Ко времени завершения позднего барокко происходит изменение в практике интонирования аффектов, когда композиторы перешли от изображения страсти к показу конкретных свойств характера художественного образа, передаче субъективных переживаний.

Литература

1. *Kirher A.* Musurgia universalis, 1650.

2. *Маркус С.А.* История музыкальной эстетики. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. 316 с.

3. *Античная* музыкальная эстетика. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 137 с.

4. *Коленько С.Г.* Соната, чего ты от меня хочешь? // Альманах Studia Culturae. 2013. Вып. 16. С. 278–286.

5. *Лобанова М.* Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.

6. *Кванц И.И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте. Берлин, 1752. 392 с.

7. *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М., 1975. 94 с.

Kvashnin Konstantin A. Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation).

E-mail kka946@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 76–82.

DOI: 10.17223/22220836/26/8

THE BAROQUE EPOCH – THE MOST IMPORTANT STAGE IN THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVE INTONATION

Key words: ethos passion, rhetoric, empathy, homophony, intonation.

Article peculiarities of active development of musical performing intonation in the Baroque era. The relevance of this work stems from the need to understand the process, reflecting the momentum funds expressiveness of musical art. Implementation of tasks demanded to refer to works by famous researchers: A. Kirhera, I. Kvanca, S. Marcus, M. Lobanova, O.I. Zakharova and other authors, providing a certain level of designated subjects. The use of theoretical material these authors has solved the main objective of the work is the presentation of factual material, reflecting the intonation-expressive music.The article highlights the special role theory affects, the increasing importance of tonality, as well as the acquisition of the status of autonomy instrumental performing in the musical art of the considered cultural and historic era. This fact has resulted in a dramatic change in the nature and content of the performance, which is reflected in the increased virtuosity, emotional saturation, an abundance of musical ornaments, freedom of improvisation, metric features notes inegales, performing style secon-da pratica (second form), and many others. The primary tools for intonation decision slushatel'skim perception management tasks become especially diversity of melody, intervalika, temporitmika. This contributed to a special classification of strastei, containing a wide range of purpose affects. One of the main tasks of the co-mpozitorov this time was not the aspiration to self-expression, not the transfer of the author of human emotions and thoughts, and active impact on the psyche of the listener, which provided birth were idealistic beliefs on what must be the man. This creative aspect of sblizhal aesthetic views of Baroque composers with philosophical disciplines of ancient thinkers. In the work of the ambivalent nature of the music is identified, which manifests itself, on the one hand, in an active enrichment, thanks to the expansion of the means of psychological impact on listeners (affects) and rhetorical figures. This process inevitably led to the release of music from the cult. On the other hand, while religious music updated secular features instrumental and dance genres, which generally provides a variety of expressive tools.

References

1. Kirher, A. (1650) *Musurgia universalis*.

2. Markus, S.A. (1959) *Istoriya muzykal'noy estetiki* [The history of musical aesthetics]. Vol. 1. Moscow: Muzgiz.

3. Shestakov, V.P. (ed.) (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient musical aesthetics]. Moscow: Gos. muz. izd-vo.

4. Kolenko, S.G. (2013) Sonata, chego ty ot menya khochesh'? [Sonata, what do you want from me?]. *Al'manakh Studia Culturae*. 16. pp. 278–286.

5. Lobanova, M. (1994) *Zapadnoevropeyskoe barokko. Problemy estetiki i poetiki* [West European Baroque. Problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka.

6. Kvants, I.I. (1752) *Opyt nastavleniya po igre na poperechnoy fleyte* [Experience of instruction on playing the transverse flute]. Berlin: [s.n.].

7. Zakharova, O.I. (1975) *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII v.* [Rhetoric and West European music of the 17th – early 18th centuries]. Moscow: Muzyka.

УДК 78.01+781.1
DOI: 10.17223/22220836/26/9

О.В. Мизюркина

ЛУБОК, ЛУБОЧНОСТЬ И СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В БАЛЕТЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО «ПЕТРУШКА»

В статье рассматривается значение феномена лубка в музыке И. Стравинского в сопоставлении с его ролью в творческих поисках В. Кандинского. Устанавливается роль синестезии в организации лубочной картинки. Предлагается синестетическая интерпретация сцен массовых гуляний в балете И. Стравинского «Петрушка». Выявляются связанные со спецификой лубка межчувственные признаки сонорно-фонического и композиционного уровней музыкального текста.
Ключевые слова: *И. Стравинский, В. Кандинский, «Петрушка», лубок, лубочность, синестетичность, балаган, театр представления.*

В становлении стиля Василия Кандинского – художника, основавшего нефигуративное направление в живописи, одного из первых теоретиков синестезии, – большую роль сыграл такой жанр русской народной графики, как лубок[1]. Лубок для Кандинского – «элемент чисто и вечно художественного» [1. С. 60], общей для всех искусств глубинной невербальной сферы, в которой формируются механизмы синестезии. Кандинский обратился к лубку в поисках формулы, которая соединяет духовное, национальное и универсальные живописные формы. Характерно описание лубка художником: «Глядя издали, вы видите только пятна разных цветов, самые же предметы, изображенные на картине, открываются не прежде, как при продолжительном рассматривании, и то в самом близком расстоянии» [Там же]. Подражая лубку, он искал «средства для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [Там же].

Для Кандинского с лубком был связан поиск «тайников души русской». Как представляется, в этом плане обращение к жанру лубка Василия Кандинского можно сопоставить с поисками в области национальной специфики другого великого русского мастера – композитора Игоря Стравинского. Через лубочность оба художника находят свой национальный стиль. Следует отметить, что как Кандинский, так и Стравинский обращаются к лубку в 1910–1920 гг. Особенно ярко черты лубка воплотились именно в раннем творчестве обоих художников, что к тому же совпало с их интересом к синтезу искусств. Но еще в большей степени лубок и лубочность становятся импульсом к возникновению синестезий или межчувственных ассоциаций.

[1] Лубок – «потешные листы», как именовали этот жанр в XVII в. (чаще всего они исполнены на дереве, а с XVIII в. – на металле), или «народная гравюра» (термин чисто исследовательский, возникший в теоретических кругах) – это плоскостная, ярко раскрашенная, примитивно самобытная картинка, которая была самого разнообразного содержания: сатирического, сказочно-былинного, бытового. Лубок всегда сохранял декоративность решения и чисто народный юмор [3. С. 11]. Истоки лубка видят в смеховой культуре, в скоморошьих действах времени Ивана Грозного. В обобщении, в умении схватить самое главное, в лаконизме их очеркового изображения прослеживается старейшая традиция иконописных подлинников.

Художественное мышление И. Стравинского в музыковедческом обиходе принято считать предельно ясным, продуманным, интеллектуально организованным, что, на первый взгляд, исключает возможность трактовки его творчества в интуитивно-эмоциональном ключе, к которому, в частности, апеллирует *синестетичность*[1].

Однако, несмотря на упорядоченность и логическую обоснованность творческого процесса, анализ некоторых биографических источников показал, что наряду с ярко выраженным логическим, конструктивным началом значительное место в его творчестве занимают субъективно окрашенные ассоциации, в том числе и межчувственные. Опираясь на высказывания как самого Стравинского, так и крупных исследователей его творчества, можно обнаружить характеристики музыкальных звучаний, которые относятся к визуальной и кинестетической модальностям.

Как полагаем, межчувственные координаты в творчестве Стравинского отчасти обусловлены его обращением к жанру лубочной картинки. О связи музыки русского периода Стравинского с лубком неоднократно говорилось в работах отечественных исследователей.

Отмеченную способность «вчувствования» Стравинского в воспринимаемый ритм и интервал [2. С. 290] можно сопоставить с эмпатийным погружением в живописное пространство Кандинским. Лубок для художника являлся своего рода импульсом, погружал в определенную атмосферу национального и в то же время спонтанного, дологического, архаического творчества, что так перекликается с музыкой Стравинского русского периода.

По нашему предположению, позитивное, творческое применение архаических художественных средств в лубке соотносится с кажущейся спонтанностью, нестандартностью композиционных решений в творчестве Стравинского. А иносказательность образов на лубочной картинке аналогична аллегоричности многих произведений композитора.

Кроме того, лубок как жанр при сохранении национальной самобытности заключает в себе очень яркое проявление как живописного, так и графического начал. Яркий контраст, заключенный в самом сопоставлении живописности и графичности на одном изобразительном полотне, придает лубочной картинке особую выразительность, «вещественность» и гротескный характер, что было так близко музыке Стравинского. Тесное единство яркости звуковых красок и четкой прорисованности линий, наряду с монтажностью композиций Стравинского, как можно полагать, обнаруживает связи с лубочным искусством.

Для лубка основной задачей было стремление забавлять. Более того, по мысли Ю. Лотмана, даже само «художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителей на пространственные переживания театрального типа» [5]. Это обусловлено не только композицией внутри лубка, но и частым его обрамлением в виде декораций. В этом русле лубок близок балаганному театру как разновидности условного театра представления, к которому в ранний период часто обращается Стравинский.

---

[1] Синестетичность – качество невербального мышления, основанное на межчувственных ассоциациях – синестезиях (с греч. *соощущение*), вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия [4].

Как можно полагать, лубок можно считать *визуальной сверткой театра представления*. Ярким примером здесь является балет «Петрушка».

Балет был сочинён в 1910 г. По словам композитора, «импульсом к созданию балета послужил образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи...». В указанном высказывании композитора можно обнаружить комплекс межчувственных ассоциаций, среди которых доминируют двигательная и визуальная, что подчеркивает синестетическую природу замысла некоторых произведений Стравинского.

Как можно установить, наличие визуально-двигательно-аудиальных синестезий в балете «Петрушка» сочетается с лубочными принципами. Отметим, что был период, когда в музыковедческой литературе лубочность «Петрушки» трактовалась, в первую очередь, как ориентация композитора на недостаточную сложность техники создания лубка. «Ставилась в строку и до бедности примитивная, почти лубочная по характеру обработка материала, однообразие приемов изложения, крикливая инструментовка» [6. С. 14].

Однако более значимым в аспекте рассматриваемой проблемы является тот факт, что в анализе Б. Асафьева с лубочностью как фольклорным жанром связываются различные межчувственные ассоциации. Так, ученый акцентирует аудиально-световую синестезию в следующем высказывании: «Здесь в Петрушке Стравинский почувствовал звончатость и блеск народных инструментальных интонаций». Исследователь также оперирует визуальными и кинестетическими ассоциациями, говоря о том, что партитура «Петрушки» «театрально-импрессионистична» и «музыка насыщена ритмами – жестами» [7. С. 38]. Д. Рогаль-Левицкий отдельно выявляет связь с лубком оркестровки балета, подчеркивая графическую природу его партитуры: «Это русский лубок, остроумно задуманный и блистательно выполненный в оркестре» [6. С. 11]. Данное высказывание дает основание рассматривать графические принципы лубочной картинки на темброво-фоническом уровне музыкального текста балета.

Кроме того, театральность как качество, указанное Асафьевым, также имеет точки пересечения с лубочностью, так как лубок, как было отмечено, можно считать визуальной сверткой театра представления. В этом русле Стравинский и обращается к балаганному театру, который изначально находится в рамках театра представления. Заложенные в народном театре масочность, плакатность и народный юмор, соотносимые с лубком, создают эффект очуждения, характерный для условного театра Б. Брехта. Этот прием получил яркое претворение в театральной музыке Стравинского как способ представить явление с неожиданной стороны, а также как принцип дистанцирования, позволяющий выразить актеру отношение к своему персонажу [8. С. 156]. С позиций лубочного искусства, пронизанного синестетичностью, на наш взгляд, правомерно рассмотреть композиционное сходство балета «Петрушка» с балаганным театром.

Обратим внимание на то, что отсылки к лубку относятся не ко всем известному Петрушке, а к Петрухе Фарносу – герою лубочных картинок, по которым театроведы устанавливают возможное изначальное содержание ко-

медий Петрушки[1]. Следует отметить, что именно лубочные изображения с Петрушкой стали главными носителями информации о скоморошьем театре, так как частично содержали тексты, визуальный ряд и, благодаря яркому художественному комплексу, передавали эмоциональный тонус представления.

Опираясь на характерные черты народной картинки, считаем возможным установить проявляющиеся на композиционном уровне музыкального полотна балета Стравинского лубочные признаки. К ним относятся, во-первых, монтажность композиции, заложенная в лубочной картинке, во-вторых, арочность на уровне формы в целом и на уровне каждой из картин. Кроме того, к организации музыкального полотна «потешных сцен» косвенно можно отнести такие признаки формирования музыкальной образности, как знаковость, символичность каждого элемента на пространстве лубка; яркость и театральность образов, масочность, также заложенная в лубке. На композиционном уровне проявляются и более частные, связанные с языковыми средствами принципы воплощения образов, к которым отнесем: графичность оркестровых линий, подобную графике лубочного листа; комбинирование микроэлементов в музыкальной ткани, соотносимое с насыщением лубка мелкими деталями; пестроту и яркость оркестровых красок, изысканное тембровое плетение; в некоторых случаях – нарочитую упрощенность мелодической линии, граничащую с примитивностью (музыкальный материал Арапа). Наконец, немаловажное значение имеет и такой признак, как опора на интонации городского фольклора, также отсылающая к лубку как принадлежности в большей степени городской русской культуры и дающая основания для соотнесения лубочной картинки с ярмарочными гуляньями.

В результате закономерности народной картинки проявляются как на уровне формы посредством арочности, так и на уровне оркестровки, в виде тембровой вещественности, а также благодаря ярчайшей пародийности (третья картина).

Наиболее показательными в отношении балаганного театра являются в балете *сцены массовых гуляний*. Благодаря активному сонорному уровню материала крайних картин они могут быть рассмотрены сквозь призму связи синестетичности и монтажных принципов организации лубка.

Конструктивно первая картина содержит черты народной картинки, которые подтверждает арочность, присущая рондальности. Эпизоды «Фокус» и следующая за ним «Русская» замкнуты и автономны, что в свою очередь также отсылает нас к пространству лубка.

Одним из ярчайших маркеров «Гуляний на масляной» является активный сонорно-фонический уровень, отображающий шум толпы. Не случайно И.Д. Медриш писал о сцене гуляний: «Яркое звуковое пятно, образующееся в результате переплетения нескольких линий, создает уникальную атмосферу петербургской масленицы» [10. С. 10]. Обилие тематических образований, яркая тембровая отграниченность создают посредством визуально-графических ассоциаций ощущение звукового хаоса. Так, Д. Рогаль-

[1] Как известно, фигура Петрушки наследовала традиции скоморошества. Согласно А.П. Кулишу, именно к периоду конца XVII – середины XVIII в., когда скоморошество полностью исчерпало себя, и следует отнести появление Петрушки – куклы, наследующей не только одежду скоморохов, но и исполняемый ими репертуар [9].

Левицкий сравнивает разноголосицу начала первой картины с «кромешным адом». Пестрота красок и невероятный динамизм просматриваются в просодическом гештальте образа Петрушки из «Котика Летаева» А. Белого, «схватывающем» самые общие, генеральные свойства общей атмосферы балета Стравинского: «колпачишкой и щеткою в руке-раскоряке колотится что есть мочи кукла-Петрушка… на балаганном углу… где кипят и пучатся бубны – под полотном балагана! Мы спешим в кровавые кумачи, в мимо текущие ураганы… старые-старые ярости, …где нас всех завертят, закрутят, зажарят…» [11. С. 390].

Любопытно контрастное сопоставление первого раздела с эпизодом «Фокус», отчетливо напоминающее лубочное отсутствие плавных переходов и обостренную графичность. После звучных струнных холодные флейтовые интонации фокусника создают противовес предыдущей яркости и динамике масленичного гулянья.

«Фокус» – центральный симфонический эпизод первой картины, где, по словам Асафьева, «в сферу света и движения вливается останавливающее жизнь магическое начало» [7. С. 38]. Резкая смена тембров как бы переключает слушателей в иное, магическое, пространство. Начало эпизода «Фокус» открывает сумрачная тема у фаготов и контрфагота. Призрачные арфа и челеста погружают слушателя в атмосферу волшебства. Флейтовая мелодия фокусника, также придающая холодный оттенок, создает гравитационный эффект покачивания и при всей своей свободе изложения имеет жанровую природу, вызывая двигательные синестезии. И в этом случае мелодическая упрощенность данной мелодии отсылает нас к лубку и к заложенной в его основе песенной городской культуре. «Фокус» архитектонически замкнут, написан в трехчастной форме, что ещё раз доказывает близость к архитектонике лубочной картинки. В момент включения кукол ледяная, свистящая флейта пикколо знаменует конец совершенного волшебства.

Финал картины «Русская», по словам Рогаль-Левицкого, – «стремительная пляска, полная огня и свежести, а в своей средней части ласковой вкрадчивости» [6. С. 13]. «Русская» представляет сферу, ярко контрастную эпизоду фокуса. «Сухой, колкий, токкатный» материал говорит о лубочной графичности. Особенно сильным в «Русской» оказывается двигательно-динамический параметр. «Скованная энергия дает ощущение распора большего напряжения» [7. С. 38]. Надо сказать, что термин «распор», взятый Б. Асафьевым из архитектуры, обозначает проявление динамического распора в неподвижности. По словам Асафьева, в музыке Стравинского «энергия мелоса скована железным ритмом и вот-вот взорвётся и хлынет как вода на берег в наводнение, её движение – “железный поток”, в котором закономерность направления обусловлена взаимодействием распора и “скрепляющих ритмов”» [Там же. С. 39]. Графическая ритмическая чёткость сообщает динамику и необычайную энергию музыке Стравинского[1].

Основная тема «Русской» – ударно звонкая, исполняется tutti. Изложение мелодии квартсекстаккордами на фоне терцквартаккорда придает необычай-

[1] Отметим, что данное высказывание можно соотнести с термином Л. Дьячковой «динамика в статике» [12].

ную броскость, сочность и размашистость звучанию. Впервые особенно ярко выступает тембр рояля; его взлетающие пассажи, наряду с остинатностью и общей моторностью, становятся характерным принципом воплощения огненной стихии. Вращающееся движение внутри духовых, насыщение ткани микроэлементами, подобно пятнам-вспышкам, может свидетельствовать о принадлежности «Русской» сфере огня. Гравитационная направленность вверх пассажей рояля, струнных и духовых, особая динамика, сопряжённая с моторностью, также позволяют отнести этот номер к образу огненной стихии. Тематизм «Петрушки» с этой точки зрения также амбивалентен. В то время как музыка второй картины отображает сложную внутреннюю организацию ярмарочной куклы, яркая образная характерность и плакатность в русской пляске рисуют портрет Петрушки как балаганного героя.

С другой стороны, обилие интонационных элементов внутри музыкальной ткани говорит о графической организации лубочного полотна, знаковости каждого элемента. Кроме того, с вихревым движением, вращением соотносится рондообразная форма, графическое изображение которой могло бы напомнить раскручивание по спирали. На наш взгляд, уместно здесь провести параллель с «Поганым плясом Кащеева царства» из балета «Жар-птица». Основные структурные элементы и система выразительных средств делают эти номера похожими в отношении динамики и «распора» и свидетельствуют о принадлежности к огненной стихии и графичности, выраженной в партитуре. Но по эмоциональному тонусу «Русская» передает празднично-созидающую атмосферу и скорее относится к смеховому архетипу.

Четвертая сцена – «Народные гулянья на Масляной» – составляет почти треть балета и переводит звучание на более высокую ступень динамики и экспрессии.

В центре сцены помещён ряд симфонизированных танцевально-жанровых и характерных эпизодов, которые готовят драматическую развязку. Не ставя своей целью осуществить анализ всей сцены, считаем правомерным коснуться «Танца кучеров и конюхов» как динамического центра сцены танцевальной сюиты и подробнее остановиться на «Ряженых» и смерти Петрушки. Отметим, что говоря об особой ритмической сложности и обособленности эпизодов внутри сцены, эту черту можно трактовать как разъединение элементов, являющееся, по В. Мейерхольду, основным признаком театра представления. Добавим к этому, что автономность ритма несет в себе определенную остроту, гротесковость и отвлеченность, также свойственную эстетике представления.

Одной из характерных черт организации музыкальной ткани четвертой картины становится тематическая концентрация фоновых элементов и растворение тематизма в фоне. Это перекликается, с одной стороны, с принципом тематической работы Стравинского в целом, с другой стороны – с принципом организации лубочного листа, для которого характерны рассредоточенность элементов, их автономность и особая функциональная значимость каждого.

«Танец кучеров и конюхов» – самый сильный номер в отношении гравитационной раскачки, проникающий в последующий реминисцентный материал кормилиц. Непрекращающаяся пульсация у тубы и литавр, утяжеленная

фактура, характерная для русского пляса, создает необычайное ощущение масштабности, архитектурного распора, замеченного в музыке Стравинского Асафьевым, вызывает двигательные синестезии. Мелодическая разрозненность и дискретность, скрепленная при этом остинатностью, соотносится с лубочной мозаичностью, знаковостью, а также с характерным для народной картинки принципом «досказывания». Обращаясь к эскизным, лаконично намеченным образам лубка, человек додумывает содержание сам, и в музыке «Танца…» слушатель по кратким мотивным фрагментам угадывает звучание всем известной песни. Таким способом Стравинский, подобно создателям лубочной картинки, играет с публикой, одновременно реализуя игровую эстетику театра представления.

Тембровое разнообразие в проведении мелодических сегментов подчеркивает лубочную природу материала с точки зрения характерного для народной картинки принципа броскости цветовых пятен, выраженного посредством красочности и автономности отдельных цветов. Вместе с тем сам материал городской песни придает музыке неповторимый колорит разухабистого, праздничного звучания. Цитированная тема «Не лёд трещит», сочетаясь с уже звучавшей «Вдоль по Питерской», еще раз подтверждает тезис о лубочной монтажности, единовременности восприятия нескольких звучащих пластов.

Лубочная пародийность заключается в несоответствии кларнетовой мелодии и утяжеленного подголоска тубы и тромбонов в квартсекстаккорд. Стравинский словно ёрничает, максимально снижая жанр городской песни. Подобный прием напоминает характерное для лубочной раскраски несоответствие цвета и детали. «Не отступая от образцов, утвержденных вековою давностью, красят коней зеленою краскою, деревья сандальною [синей], наряды суриком, здания синим, подходящим к фиолетовому цвету» – сообщает текст 1820-х гг. (цит. по [13. С. 40]). Отчасти такое тембровое несоответствие инструмента и функции мелодического фрагмента говорит о пародийности и вместе с тем очуждении, характерном для театра представления. Выворачивая таким образом наизнанку городской фольклор, композитор выражает полное юмора, ерническое отношение к объекту.

Завершается танец кучеров и конюхов хаотичной разноголосицей. В сплошном сонорном звуковом потоке растворяются все ранее бывшие выпуклыми и обособленными интонационные элементы. И из этого звучащего хаоса вырастает потрясающий по динамике номер «Ряженые».

С одной стороны, номер «Ряженые», предшествующий развязке, сюжетно подчеркивает принадлежность Петрушки балаганному театру, так как появление в нем чёрта знаменует скорый конец представления. «Черт приобретает комический оттенок, связанный со спецификой карнавальной смеховой культуры» [10. С. 11]. С другой стороны, материал эпизода «Ряженые» насыщен визуально-графическими синестезиями. Эпизод «скачки» с нарастающими темпами и моторикой выводит двигательное начало на новый кинестетический уровень. Динамика достигает своего апогея в момент, когда выбегают Арап, Балерина и Петрушка. Неожиданный момент смерти Петрушки, с одной стороны, подчеркивает монтажность композиции, с другой – отчасти

снимает драматизм развязки, что так характерно для балаганного театра и смеховой культуры.

В момент смерти Петрушки Стравинскому удалось гениально отразить трепет уходящей жизни ударом падающего бубна. Появление фокусника переключает слушателей в иную сферу, благодаря флажолетам у струнных и сползающим интонациям у пикколо, и создает гравитационный эффект невесомости. Это в очередной раз доказывает идею карнавальной двумирности, перехода в иное пространство. Несмотря на отзвуки праздничной музыки, конец четвертой сцены оставляет слушателей в некотором оцепенении, погружает в медитативное состояние. И на фоне зыбких и постепенно растворяющихся линий фанфара Петрушки знаменует возрождение всеми любимого героя ярмарочных гуляний.

Эстетика театра представления на уровне формы проявилась в виде разъединения на небольшие сегменты, отчетливо акцентированной сюитности, резкой смены картин, резкой смены меры движения. То есть разъединение на уровне формообразования проявляется в первую очередь в обособленности эпизодов, в их дробном членении, в резком отличии рядом стоящих фрагментов.

Таким образом, на композиционном уровне балета, с одной стороны, проявляется синестетичность. Помимо межчувственных связей, связанных с яркой образностью и проникающих на более крупный уровень из сонорно-фонического уровня, здесь образуется комплексная синестезия «музыкальное пространство». С другой стороны, замкнутые формы, арочность, создающие пространственность композиции, во многом ведут свое происхождение из условной организации пространства в лубочной композиции.

Говоря в целом о балете, отметим, что именно лубочность придает музыке Стравинского графичность, живописность на уровне музыкального языка посредством жестких, отграниченных линий, яркой тембровой характерности. В связи с этим можно говорить об архаике, заложенной в лубочной картинке, а также применимой к образу Петрушки. Другая сторона лубка – особый принцип организации – соотносится с монтажностью в музыке Стравинского. При этом посредством образной характерности, монтажной организации, карикатурности некоторых образов мы находим в балете не только эстетику лубка, но и черты театра представления.

В результате инициированные лубочностью принципы, реализующие эстетику театра представления и дополненные синестетичностью, способствуют превращению балета в красочное музыкальное полотно, состоящее из 4 лубочных картинок.

Возвращаясь к близости композитора в трактовке лубка к сфере художественных поисков В. Кандинского, можно сделать вывод, что Стравинский, как и Кандинский, нашел в лубке формулу, которая, организуя пространство балета, соединяет национальное, универсальное и духовное.

Литература

1. *Многогранный* мир Кандинского: сб. статей / под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. М.: Наука, 1999. 208 с.

2. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления / под ред. М.С. Друскина. СПб.: Музыка, 1971. 414 с.

3. *Хромов О.Р.* Историография русской лубочной картинки XIX столетия (И.М. Снегирев, Ф.И. Буслаев, Д.А. Ровинский) : автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 1991. 24 с.

4. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания / под ред. Н.И. Коноваловой. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

5. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Серия: Мир искусств. СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–339.

6. *Петрушка.* Партитура // Предисловие Д. Рогаль-Левицкого. М. : Музгиз, 1963. С. 3–15.

7. *Асафьев Б.А.* Книга о Стравинском / под ред. В.В. Рубцовой. СПб.: Музыка, 1977. 277 с.

8. *Сурина Т.М.* Станиславский и Брехт. М.: Искусство, 1975. 271 с.

9. *Кулиш А.П.* Комедия о Петрушке как поздняя форма функционирования смеховой культуры [Электронный ресурс]. URL: http://booth.ru/petrushka/kulish_petrushka.shtml (дата обращения: 15.11.2013).

10. *Медриш И.Д.* Стравинский и народный театр // Музыка и время. 2009. № 12 . С. 9–13.

11. *Белый А.* Котик Летаев // Сочинения: в 2 т. Проза. М. : Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 293–444.

12. *Дьячкова Л.С.* К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М. : Советский композитор, 1985. С. 153–176.

13. *Соколов Б.М.* «Бессмысленно, пестро и даже смешно...». Цвет в художественной системе русской народной гравюры // Лотмановский сборник. М., 1997. С. 39–45.

Mizyurkina Olga V. Novosibirsk State Conservatory by M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: olgamiz1991@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 83–92.

DOI: 10.17223/22220836/26/9

LUBOK, LUBOK PRINCIPLES AND SYNESTHESIA IN STRAVINSKY'S BALLET «PETRUSHKA»

Key words: Stravinsky, Kandinsky, «Petrushka», lubok, lubok principles, synesthesia, buffoonery, presentation theater.

The importance of such notion as Russian lubok article discusses for Stravinsky's music and creativity of Kandinsky is discussed in the article. The importance of lubok as an impulse for creativity both of the artist and the composer is stressed. Both lubok and lubok principles stimulate emergence of synesthesia or intersensory associations.

The role of synesthesia in the organization of lubok picture is set. The author believes that a positive and creative use of archaic artistic means in the lubok, taken as a basis of transition to non-objective painting of Kandinsky correlates seaming with the apparent spontaneity and originality of composite solutions in the works of Stravinsky. Allegories of the lubok picture is similar to allegory of the meaning in many works of the composer.

The article gives an idea that the lubok can be considered a visual representation of the convolution of the farcical theater. The organization of "amusing scenes" in musical paintings includes such indirect signs of the formation of musical figurativeness as: choice of the respective themes, iconic symbolism of each element in the lubok, brightness and theatrical images, mask also embedded in the lubok. Synesthetic interpretation of mass celebration scenes in Stravinsky's ballet "Petrushka" is proposed.

Intersensory signs of resonant-phonic and compositional levels of the musical text connected with the specifics of lubok are taped. Principles of image incarnation are embodied in two levels - resonant-phonic and compositional. The resonant-phonic level includes: graphicness of orchestral lines similar to the graphics of lubok, a combination of microelements in the musical texture, correlated with the saturation of the lubok fine details; - diversity and brightness of orchestral colors and exquisite timbre weaving; in some cases deliberate simplicity of the melodic line bordering with primitivness.

Lubok painter building patterns are considered from the point of view of arched, installation, timbre layering compositional level. In the context of the fourth scene "The dance of coachmen and grooms" is interpreted as a dynamic center of the dance suite, as well as the scene of "The masked" and the death of Petrushka. The special rhythmic complexity and isolation of episodes within the scene are interpreted as a separation of elements which the main feature of presentation theater according to Meyerhold.

The analysis made reveales the general properties of synesthesia thinking of Kandinsky and Stravinsky. Complex lubok signs gives graphic quality to both Stravinsky's music and Kandinsky's paintings through bright timbre specificity of composer and picturesqueness of hard delineated lines of the artist. Archaism embedded in the lubok painting is applicable to amusing scenes as well as to the nature of the icon-painting of Kandinsky's pictures. Mounting lubok image becomes an impulse for a special organization of artistic paintings of both the artists.

References

1. Avtonomov, N.B., Sarabyanov, D.V. & Turchin, V.S. (eds) (1999) *Mnogograrnnyy mir Kandinskogo* [The multi-faceted world of Kandinsky]. Moscow: Nauka.

2. Stravinskiy, I.F. (1971) *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya* [Dialogues. Memories. Reflections]. St. Petersburg: Muzyka.

3. Khromov, O.R. (1991) *Istoriografiya russkoy lubochnoy kartinki XIX stoletiya (I.M. Snegirev, F.I. Buslaev, D.A. Rovinskiy)* [Historiography of the Russian popular print of the 19th century (I.M. Snegirev, F.I. Buslaev, D.A. Rovinsky)]. Abstract of History Cand. Diss. Moscow.

4. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya* [Synesthetic of music and artistic consciousness]. Novosibirsk: Novosibirsk State. Conservatory.

5. Lotman, Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on semiotics of culture and art]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt. pp. 322–339.

6. Rogal-Levitsky, D. (ed.) (1963) *Petrushka. Partitura* [Petrushka. Musical Score]. Moscow: Muzgiz. pp. 3–15.

7. Asafiev, B.A. (1977) *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky]. St. Petersburg: Muzyka.

8. Surina, T.M. (1975) *Stanislavskiy i Brekht* [Stanislavsky and Brecht]. Moscow: Iskusstvo.

9. Kulish, A.P. (n.d.) *Komediya o Petrushke kak pozdnyaya forma funktsionirovaniya smekhovoy kul'tury* [Comedy about Petrushka as a late form of functioning of laughter culture]. [Online] Available from: http://booth.ru/petrushka/kulish_petrushka.shtml. (Accessed: 15th November 2013).

10. Medrish, I.D. (2009) Stravinskiy i narodnyy teatr [Stravinsky and folk theater]. *Muzyka i vremya – Music and Time*. 12. pp. 9–13.

11. Belyy, A. (1990) *Sochineniya: v 2 t. Proza* [Works: in 2 vols. Prose]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literature. pp. 293–444.

12. Dyachkova, L.S. (1985) K probleme formy Stravinskogo. Printsip "podobiya" [To the problem of Stravinsky's form. The principle of "similarity"]. In: Stravinskiy, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 153–176.

13. Sokolov, B.M. (1997) "Bessmyslenno, pestro i dazhe smeshno..." Tsvet v khudozhestvennoy sisteme russkoy narodnoy gravyury ["It's meaningless, colorful and even funny..." Colour in the artistic system of Russian folk engraving]. In: Lotman. Yu. Et al. *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman's collection]. Moscow: [s.n.]. pp. 39–45.

УДК 7.072.2
DOI: 10.17223/22220836/26/10

Е.Н. Опалей

ХОРЫ И.Ф. СТРАВИНСКОГО НА ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ: К ВОПРОСУ О РАБОТЕ ПО СЛУЖЕБНО-ПРАГМАТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

В центре внимания данной статьи – литургические хоры И.Ф. Стравинского, представленные в двух редакциях: на тексты православного и католического богослужения. В наследии гениального композитора XX в. эти сочинения явились первым опытом, связанным с религиозной темой, и предопределили основное направление позднего периода творчества. Данные сочинения рассматриваются через призму творческого поиска композитора в области духовной музыки. Главный принцип авторского мышления заключён в сохранении культовой традиции и опоре на служебно-прагматическую модель канонического жанра.
Ключевые слова: *И.Ф. Стравинский, духовные хоры, литургические песнопения, канонический текст, служебно-прагматическая модель.*

Творчество Стравинского насчитывает около 150 произведений, среди которых духовные сочинения занимают особое место. Каждое из них представляет уникальный творческий опыт, в целом составляя своеобразную «духовную биографию» композитора. Несмотря на бесспорное первенство религиозной линии в поздних произведениях, связи с церковными ценностями и интерес композитора к старинным культовым формам обозначились в 20–30-е гг., когда были созданы литургические хоры на церковнославянский текст «*Отче наш*» (1926), «*Верую*» (1932), «*Богородице Дево, радуйся*» (1934). В 1949 г. духовные хоры получили новую редакцию с латинским текстом («*Pater Noster*», «*Credo*», «*Ave Maria*»).

В данной статье исследуются принципы композиторской работы в духовных хорах на литургические тексты – церковнославянские и латинские. Мы анализируем две редакции этих сочинений, так как каждая из них является результатом обращения автора к канонам разных христианских деноминаций. Особенности православной и католической традиций имеют во многом смежные и похожие черты, хотя и с индивидуальными акцентами. Идея метода компаративного анализа духовных песнопений на православный и католический текстовый первоисточник заключается в исследовании разных принципов работы по модели канонического искусства: отношение к выбору текста, исполнительского состава, музыкального воплощения авторского замысла.

При анализе работы с литургическими жанрами мы обращаемся к понятию служебно-прагматической жанровой модели. В широком смысле значение термина «модель» подразумевает «любой мысленный или знаковый образ, процесс или явление, используемый в качестве “заместителя”, “представителя”» [1]. По отношению к творчеству Стравинского мы используем определение М. Друскина «работа по модели» [2], которое, на наш

взгляд, является своеобразным ключом для расшифровки авторского замысла композитора. Кроме того, при анализе духовного наследия автора существенными являются понятие «канон» и комплекс традиционных факторов, связанных с каноническим искусством. Как отмечает А. Лесовиченко, канон в искусстве «представляет собой способ структурного самообеспечения художественной формы в рамках системы мышления традиционного типа, основанный на преломлении в художественную плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи [3. С. 4]. Канон в культовой музыке связан, прежде всего, с устоявшейся текстовой моделью и традиционным исполнительским составом.

Появлению православных песнопений на церковнославянские тексты послужил «лингвистический фактор», ведь церковный славянский язык русской Литургии «всегда был языком молитв композитора» [4. С. 397]. И, несмотря на то, что композитор большую часть своей жизни прожил за границей, он всегда чувствовал себя русским человеком и православным христианином.

Мы можем предположить, что автор выбрал для литургических хоров тексты именно этих молитв не случайно. Будучи человеком верующим, истинным прихожанином Православной церкви, он почитал церковные традиции и особенности ритуалов и, возможно, знал молитвенные правила мирянам. В своё время Преподобным Серафимом Саровским было заповедано троекратное чтение молитв «Отче наш» и «Богородице Дево, радуйся» и один раз – «Символ веры». «Держась этого правила, – говорит о. Серафим, – можно достигнуть меры христианского совершенства, ибо означенные три молитвы – основания христианства: первая как молитва, данная Самим Господом, есть образец всех молитв; вторая принесена с неба Архангелом в приветствие Деве Марии, Матери Господа; Символ же вкратце содержит в себе все спасительные догматы христианской веры» [5].

Строгое соблюдение правил работы с каноническим словом и сохранение всей структуры текста проявилось и в первой, и во второй редакции литургических хоров. Особый интерес вызывает латинская версия, которая напрямую связана с увлечением композитора «мертвым» языком. Незадолго до этого в его творчестве уже появились *Месса* (1944) и духовная кантата «*Вавилон*» (1948), текстовой основой которых стала латынь. Сам композитор пишет о её значимости в своём творчестве: «Какая это радость сочинять музыку на условный […] язык, верный своему высокому строю. Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом» [6. С. 190].

Автор сохраняет в этих произведениях латинский текст почти без изменений и купюр, лишь в *Credo* пропущено начало пятой строки «*Deum de Deo*» («*Бога от Бога*»). Также все три хоровых опуса во второй редакции заканчиваются молебным возгласом *Amen*, тогда как в первоначальном варианте «*Отче наш*» и «*Богородице Дево, радуйся*» согласно православной традиции подобное окончание отсутствует.

Обращение в качестве первоисточника к каноническому тексту отсылает нас к многовековой традиции христианской музыки. В произведениях, рассчитанных на исполнение в церкви, текстовая модель христианской службы сохраняется неизменной. Поскольку духовные песнопения в первой редакции предназначались Стравинским именно для богослужения, церковнославянский текст трёх молитв он сохранил без изменений и купюр. Однако в латинской версии хоров, созданной композитором скорее для концертного исполнения, также проявляется консервативный подход к каноническому слову. Таким образом, обращение к литургическому слову в богослужебных опусах автора является примером строго соблюдённых и веками сложенных правил, в этом и проявляется консервативное отношение к каноническому слову и приверженность религиозной традиции.

Канонический текст, имеющий строгое строение, всегда является определяющим фактором формообразования в церковных жанрах, где текстовая структура определяет и музыкальную. В отдельных православных хорах на церковнославянский литургический текст сквозная строчная форма подчинена текстовой логике.

В «*Отче наш*» содержится просьба о «хлебе насущном» – источнике жизни, о прощении долгов наших, об избавлении «от лукавого» – от зла в этой жизни, о царстве мира и любви. Смысловое содержание текста 11 строк этого опуса можно разделить на три группы: 1) 1–4 – обращение к Богу; 2) 5–7 – молитва о помиловании; 3) 8–11 – покаяние в грехах наших. Музыкальное прочтение канонического слова максимально приближено к церковному обиходу, что соответствует ритуальному стержню. В основе этого хора также лежит аккордовая псалмодическая речитация, что является прямым подражанием Литургии. Принцип непрерывно текущей формы, передающий смену молитвенного настроения через всё многообразие музыкальных приёмов, направлен на создание особого типа молитвенной композиции.

Содержанием текста 19 строк хора «*Верую*» являются догматы христианства и «основные положения в религиозном учении, считающееся церковью непреложной истиной» [7], представлены в виде повторяющихся музыкальных фраз. С. Савенко отмечает в этом опусе «стилистическую неамбициозность Стравинского» [8. С. 180], так как здесь наиболее строго представлено молитвенное псалмодирование, максимально подчинённое церковным функциям. Однако ритмическая и интонационная сторона хора выглядит замысловато по сравнению с каноническими образцами: все фразы имеют индивидуальную метроритмическую протяжённость и пронизаны дорийским и гармоническим c-moll. Подобная «структурная игра» (термин С. Савенко) соответствует законам литургического жанра, связанным с речевым дыханием паствы, различным количеством слогов и игрой ударений в словах.

Хоровой акафист «Богородице Дево, радуйся» – традиционный жанр православной церковной гимнографии. Он представлен хвалебно-благодарственным пением, посвящённым Богородице, и содержит ряд восхвалений, начинающихся со слова «Радуйся». В церковном песнопении говорится, что «Божия Матерь стоит превыше Херувимов и Серафимов – высших ангельских чинов» [9]. Для реализации музыкальной композиции из четырёх строк композитор использует традиционную строфическую форму.

В латинском варианте духовных хоров также проявляется его консервативное отношение к церковному первоисточнику и приверженность религиозной традиции. Вместе с тем обращение к древнему слову окрашено некоторым авторским самовыражением. Как пишет Н. Мохова, «условность архаического языка даёт возможность безгранично мобильной работы с ним» [10. С. 232]. Новые версии духовных хоров в сравнении с их первоначальными вариантами обретают иное литургическое дыхание, основные изменения коснулись ритмоинтонационной структуры.

При сопоставлении «*Отче наш*» и «*Pater Noster*» в латинском варианте выявляются большая ритмическая ровность и строгость. Смена перевода привносит коррективы в интонационный строй, и создается ощущение вхождения в лоно католического богослужения.

В хоре «*Credo*» Стравинский использует для обозначения речитации слов во всех голосах особый приём фиксации длительностей, типичный для церковной традиции (‖ ‖). Тем самым автор полностью отказывается от тактометрической системы, использованной в православной версии, оставляя свободу молитвенному высказыванию. Композитор выписывает почти все длительности, однако он помещает в вышеуказанные рамки повторные звуки, на которые произносится большое количество текста.

Наиболее интенсивным изменениям подверглась музыкальная ткань новой редакции хора «*Ave Maria*». Различия текстового источника состоят в краткости латинских фраз. Это подтолкнуло композитора расширить кантиленные распевы, поэтому латинский вариант представляет собой композицию почти вдвое длиннее православной. Автор сдвигает тональный центр, тем самым обновляя тональность: d-moll – e-moll. Интонационное и ритмическое содержание также принимает новые очертания. В этом опусе каждая фраза варьируется, при этом используются различные композиционные средства: удлинение слов внутрислоговыми распевами, различные по протяжённости фразы.

Текстомузыкальный анализ хоров на латинские тексты свидетельствует о том, что автор воплощает латинский канонический текст как живую речь, которая не обусловлена метрическими рамками. Все средства, воплощенные в этом сочинении, есть отражение его внутреннего восприятия церковной службы. Именно поэтому возникает ритмическая нерегулярность и «нерегулярная акцентность» (определение С. Савенко). Этот специфический тип ритмики, характерный для творчества И. Стравинского в целом, придаёт музыке особое движение. В нём не только скрыта потенциальная напряжённость, но всегда есть элемент своеобразной игры мотива и акцента.

Таким образом, строение церковных песнопений Стравинского диктуется в первую очередь текстом. Композиция зиждется на словесных закономерностях и конструктивной роли мелодического элемента.

Для своих церковных песнопений Стравинский избирает музыкальные интонации, проверенные временем. Адаптация исторически сложившихся интонационных моделей в духовных хорах обеих версий (на церковнославянские и латинские тексты) проявляется в разнообразных типах мелодического движения. Наименьшая интонационная подвижность с многократными повторениями одного звука характерна для псалмодической речитации. Компо-

зитор использует подобный тип мелодии с ориентацией на диатонику и характерную манеру речевого интонирования в «*Отче наш*» («*Pater Noster*») и «*Верую*» («*Credo*»), что указывает на связи с древнехристианской культурой. Континуальный интонационный стиль, характерный для хора «*Богородице Дево, радуйся*» («*Ave Maria*»), представлен разнообразными распевами слогов.

Среди традиционных факторов, характеризующих неразрывную связь с церковными канонами, важным является выбор исполнительского состава. Несмотря на своё отрицательное отношение к пению без инструментального сопровождения, православные хоры композитор задумывал как исключительно a'capell'ные сочинения. Это напрямую связано с христианскими традициями, так как православный канон, по мнению А. Лесовиченко, «последовательно хоровой» [3. С. 94]. Обращаясь к хоровому исполнительскому составу в духовных песнопениях, автор признаёт звучание хора как выражение высокой духовности и важнейшего критерия искусства. Хор несет эту духовность в Слове, интонируемом самыми совершенными и чуткими инструментами – человеческими голосами. Коллективное слияние и художественные усилия хора создают особое качество – «соборность».

Хоровая модель, на которую ориентированы сочинения на церковнославянские тексты, – это дань православной культовой традиции. Однако использование исключительно a'capell'ного звучания и отсутствие инструментального сопровождения в католических опусах приводят к расширению границ западноевропейской канонической модели. Конечно, такие части богослужения, как *Pater Noster* и *Credo*, звучали в традиционной западноевропейской службе без аккомпанирования инструментов. Но распевная *Ave Maria* на этом фоне стоит особняком, так как в её исполнении обычно предполагается звучание органа или инструментального ансамбля. Мастер, чьё имя неразрывно связано со всевозможными творческими экспериментами, в трактовке католических опусов также позволяет себе долю свободы. Здесь прослеживается влияние православной традиции. Стравинский сам высказывался о том, что православная религия находится достаточно близко к католицизму. Именно в этом проявляется широта религиозных взглядов композитора, «чьё искусство теснейшим образом связано с центральной идеей экуменизма, идеей объединения всех христианских церквей» [11. С. 111].

Все духовные произведения композитора являются подобием своего жанрового прототипа, церковные хоры наиболее точно воспроизводят литургическую модель, поскольку они имеют прикладное значение и предназначены автором для службы. Православные песнопения были сочинены Стравинским как чисто функциональные опусы, поскольку его не устраивала музыка, звучавшая в храме. Как писал композитор, эти сочинения стали выражением «антипатии к плохой музыке и ещё более плохому пению в русской церкви в Ницце» [12. С. 13]. Заметим, что духовный хор «*Отче наш*» впервые прозвучал в июне 1937 г. в Парижской Русской церкви Александра Невского в исполнении хора Н. Афонского.

Среди многочисленных воспоминаний мы не находим каких-либо свидетельств и фактов о предназначении латинской версии этих хоровых опусов.

Поэтому трудно предположить, какая «исполнительская площадка» была приготовлена им: церковная или концертная.

Жанровая память в духовных хорах не нарушена новыми, концертными условиями исполнения. Единая литургическая модель отражает объективность мышления композитора, он сохраняет церковный инвариант и помещает его в рамки «старой традиции». Соблюдение литургических канонов в текстомузыкальной композиции Стравинского позволяет создать атмосферу «отъединенности церковного пения от пения мирского» [13. С. 517]. Но очевидно и другое – духовные сочинения Стравинского ни в коей мере не противоречат глубинным диалогическим основам творческого метода композитора, заимствуя языковую основу литургической музыки, он остаётся верен им самим созданному «методу работы с “моделью”» (определение М. Друскина).

В духовном творчестве Стравинского, как и в творчестве многих композиторов XX в., проявляется феномен межкультурного взаимодействия. Диапазон воскрешаемых традиций в духовных песнопениях рассредоточен между православной и католической моделями, поэтому евразийское мышление Стравинского потребовало выстраивания диалога между ними. Для композитора «истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее», а потому традиция «походит на наследство, которое даётся при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [14. С. 37]. Обращаясь к ценностям прошлого, мастер воссоздаёт духовную общность и единство, восстанавливает и воскрешает архаику древнего языка в общедоступном и понятном варианте. Стравинский создаёт литургические духовные песнопения «не в ретроспективном плане, а с ощущением причастности к ним современного человека, а значит современного осмысления истории» [15. С. 13].

В духовных произведениях Стравинского можно обнаружить точки соприкосновения со стилистикой далекого и недавнего прошлого, а также влияние внемузыкальных факторов, в первую очередь церковных установок. Ритуальная предназначенность хоров обусловливает особую ситуацию функционирования, обособленную во времени и в пространственном отношении. Это связано с тем, что «в церкви общаются с вечностью, с ценностями вневременного порядка. В храме исчезает противопоставление автора и неавтора, музыка здесь обращена не к аудитории, а к Богу» [16. С. 11]. Церковная музыка Стравинского также призвана отделять богослужение от обыденной жизни.

Литература

1. *Модель.* Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: http://tolkslovar.ru/m6235.html (дата обращения: 29.06.2016).

2. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский. Л.; М.: Сов. композитор, 1974. 220 с.

3. *Лесовиченко А.М.* Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба. Исследовательский очерк / под ред. М. Сапонова. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2001. 32 с.

4. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

5. *Православный* мир. Молитвы, заговоры, православные новости [Электронный ресурс]. URL: http://pravoslavnij.ru/ (дата обращения: 14.06.2016).

6. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Госмузиздат, 1963. 276 с.

7. *Верую*. Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: http://tolkslovar.ru/d4610.html (дата обращения: 03.07.2016).

8. *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.

9. *Богородице* Дево, радуйся. Апология. Православный форум [Электронный ресурс]. URL: http://www.predanieneo.com (дата обращения: 30.06.2016).

10. *Мохова Н.* О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М. : Сов. композитор, 1985. С. 227–275.

11. *Лукашова Е.Н.* Влияние православных традиций на творчество И.Ф. Стравинского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59) : в 2 ч. Ч. I. С. 110–112.

12. *Титова Е.В.* Произведения Стравинского для хора // Труды кафедры теории музыки. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 1995. Вып. 1. С. 5–31.

13. *Трубачев С.* Избранное. Статьи и исследования / сост. игумен Андроник (Трубачёв) и др. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 720 с.

14. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 302 с.

15. *Труханова А.Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века : Опыт типологического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.

16. *Арановский М.Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.

***Opaley Elena N.* Far-Eastern State Institute of Arts (Vladivostok, Russian Federation).**
E-mail: opaley.elena@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 93–100.
DOI: 10.17223/22220836/26/10

THE STRAVINSKY'S CHOIRS ON THE LITURGICAL TEXTS: REVISITING THE WORK ON THE LITURGICAL AND PRAGMATIC MODEL

Key words: I.F. Stravinsky, spiritual choirs, liturgical chants, the canonical text, liturgical and pragmatic model.

Within this article some composer's work principles are examined concerning such choral compositions as "Pater Noster", "Credo", "Ave Maria" on the Church Slavic and Latin liturgical texts. The idea of the comparative analysis method of the canticles or the sacred songs on the Orthodox and Catholic textual authentic source is based on the examination of different work principles by the canonical model: attitude to the text selection, performance line-up, musical implementation of the author's idea.

While analyzing the works with liturgical genres, we turn to the conception of the liturgical and pragmatic model. The key to its understanding is the essence of such concept as "canon" and the traditional complex factors related to the canonical art. Canon in religious music is ultimately connected with the conventional text model and the traditional performance line-up.

Reference to the church text as a source material sends us back to a centuries-old tradition of Christian music. Due to the fact that canticles in the first edition were intended by Stravinsky for worshiping only, the text of the three prayers he retained without any changes. However, in the Latin version of the choirs, created by the composer rather for the concert performance, there is also a conservative approach to the canonical word.

The text itself has always been a determining factor for the form making in the church genres. In some Orthodox Church choirs on the Church Slavic liturgical text the recurrent lowercase form is depended on the logic of the text. The musical interpretation of the canonical word is as close to the church usage as it possible, and that matches to the ritual kernel. Under neat the first and the second edition of the choirs "Pater Noster" and "Credo" there is a chordal psalmodic recitation, which is a direct imitation of the Liturgy. The choral acaphistus "Ave Maria" is represented by a continual type of chants.

Text and music analysis of the choirs on Latin texts proves that the author embodies the Latin canonical text as a living language, which is not determined by the metric framework. The structure of the canticles by Stravinsky is dictated primarily by the text, and the composition is based on the verbal patterns and on a constructive role of the melodic element.

Orthodox and Latin choirs were meant to be as exclusively a capella works. Referring to the choir performing staff in canticles, the author considers the sound of the choir as an expression of high spirituality and the most important criterion of art.

Composer's spiritual works are the likeness of his genre prototype; church choirs most accurately reproduce the liturgical model, because they have application significance and are intended by the author for the service. The genre memory in the sacred choirs has not been broken by the new, concert performance conditions. The united liturgical model reflects the objective of the composer's thinking, he retains the church model and puts it into the "old traditions" frame works.

References

1. Tolkslovar.ru. (n.d.) *Model'. Obshchiy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Model. General explanatory dictionary of the Russian language]. [Online] Available from: http://tolkslovar.ru/m6235.html. (Accessed: 29th June 2016).

2. Druskin, M.S. (1974) *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Leningrad; Moscow: Sovetskii kompozitor.

3. Lesovichenko, A.M. (2001) *Zapadnyy muzykal'no-kul'tovyy kanon i ego istoricheskaya sud'ba. Issledovatel'skiy ocherk* [Western musical and cult canon and its historical destiny. A research essay]. Novosibirsk: Novosibirsk State Technical University.

4. Stravinskiy, I.F. (1971) *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues. Memories, reflections, comments]. Leningrad: Muzyka.

5. Pravoslavnij.ru. (n.d.) *Pravoslavnyy mir. Molitvy, zagovory, pravoslavnye novosti* [The Orthodox world. Prayers, magic spells, Orthodox news]. [Online] Available from: http://pravoslavnij.ru/. (Accessed: 14th June 2016).

6. Stravinskiy, I.F. (1963) *Khronika moey zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad: Gosmuzizdat.

7. Tolkslovar.ru. (n.d.) *Veruyu. Obshchiy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [I believe. General explanatory dictionary of the Russian language]. [Online] Available from: http://tolkslovar.ru/d4610.html. (Accessed: 3rd July 2016).

8. Savenko, S.I. (2001) *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's world]. Moscow: Kompozitor.

9. Apology. Orthodox Forum. (n.d.) Bogoroditse Devo, raduysya [Theotokos Virgin, rejoice]. [Online] Available from: http://www.predanieneo.com. (Accessed: 30th June 2016).

10. Mokhova, N. (1985) O poslednem krupnom sochinenii Stravinskogo [About Stravinsky's last major work]. In: Stravinskiy, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memoires]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 227–275.

11. Lukashova, E.N. (2015) Influence of orthodox traditions on creative work by I.F. Stravinsky. *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*. 9(59/1). pp. 110–112. (In Russian).

12. Titova, E.V. (1995) Proizvedeniya Stravinskogo dlya khora [Stravinsky's works for the choir]. In: Skrebkov, S.S. (ed.) *Trudy kafedry teorii muzyki* [Proceedings of the Department of Music Theory]. Issue 1. St. Petersburg.: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya. pp. 5–31.

13. Trubachev, S. (2005) *Izbrannoe. Stat'i i issledovaniya* [Selected articles and researches]. Moscow: Progress-Pleyada.

14. Lobanova, M. (1990) *Muzykal'nyy stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost'* [Music style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.

15. Trukhanova, A.G. (2006) *Dukhovnaya tematika v russkoy khorovoy muzyke kontsa XX veka: Opyt tipologicheskogo issledovaniya* [Spiritual themes in Russian choral music of the late 20th century: The experience of typological research]. Abstract of Arts Studies Cand. Diss. Saratov.

16. Aranovskiy, M.G. (1987) Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The structure of the musical genre and the current situation in music]. In: Zaderatsky, V.V. (ed.) *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical contemporary]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 5–44.

УДК 786.2
DOI: 10.17223/22220836/26/11

Е.О. Предвечнова

СЕМАНТИКА ОБРАЗА-СИМВОЛА ВРЕМЕНИ В «ТРАГИЧЕСКОЙ СОНАТЕ» ОР 39 C-MOLL Н.К. МЕТНЕРА

В статье осмысливается трагедийное мироощущение художника в эпоху Серебряного века, рассматриваются проблемы экзистенциального понимания природы искусства и содержания музыкального текста на примере «Трагической сонаты» ор. 39 c-moll Н.К. Метнера. Выявлена драматургическая концепция сонаты, связанная с особенностями философского мировосприятия времени, в аспекте экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики. Рассмотрены особенности музыкального мышления композитора и «структурно-семантического инварианта жанра» сонаты. Впервые представлен логико-семантический анализ «Трагической сонаты» и образующий с ней цикл «Утренней песни» в диалоге образов-символов Времени и Вечности.

Ключевые слова: *Н.К. Метнер, фортепианное творчество, «Трагическая соната», «Утренняя песнь», семантический анализ, семантика образов-символов Времени.*

Художественная картина мира Серебряного века формировалась под воздействием событий рубежа XIX–XX вв. – эпохи перелома, кризиса, пронизанной особым духом противоречия и эсхатологизма. Трагическое мироощущение конца старого века и тревожное ожидание будущего свойственно художникам переходного исторического периода, пережившим разрушительные мировые войны и революции, потрясшие Россию. Л.Н. Толстой так описывает это сложное время: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения» [1. С. 231]. Возникла необходимость осмыслить происходящее и представить новую художественную картину мира, создать новые символические образы и вместе с тем сохранить систему духовно-нравственных ценностей, определяющих основы русской и мировой культуры в целом.

Образ прошлого, сохранение традиций уходящего времени, «трагический дух» современной эпохи значимы в творчестве русского композитора, пианиста, педагога и публициста Н.К. Метнера, как и в творчестве ряда его современников. Новое мироощущение пространственно-временного континуума, противостояние «Божественного порядка» духу инерции и хаоса трагического Времени, проблема сохранения академических традиций отражают жизненные ценности, принципы, философские взгляды и эстетические идеалы композитора. «Мир сошел не с ума, а с сердца!», – пишет Николай Карлович Метнер в письме к своему брату Эмилию Карловичу Метнеру, известному литератору, публицисту своего времени, который был близок кругу поэтов-символистов и русских религиозных философов [2. С. 257].

Вынужденная эмиграция в 1921 г., смена привычного уклада жизни и потеря своего «духовного отечества» нашли воплощение в философском мировоззрении Н.К. Метнера и повлияли на содержание его творчества. Четырна-

дцать фортепианных сонат композитора являются ярким выражением противоречий диалога художника и современной ему эпохи. Сонаты Н.К. Метнера, как отмечают исследователи, синтезируют классические, романтические, западноевропейские и русские традиции, представляют неоклассическое направление. «У почитаемых им предшественников – Баха, Бетховена, Шуберта, Брамса – Метнер почерпнул и индивидуализировал необходимые ему качества музыкального искусства: глубину мысли, мужественную динамику, драматизм, предельную ясность, выстроенность формы» [3. С. 141].

«Трагическая соната» ор. 39 c-moll Н.К. Метнера, созданная в 20-х гг. XX в., когда композитор находился в эмиграции, входит в состав второго цикла пьес «Забытые мотивы» и является одной из наиболее известных и часто исполняемых сонат. Первое исполнение этого сочинения состоялось в авторском концерте в Америке (1928). Трагическое, философское мировосприятие композитора, ностальгические размышления о судьбе России, возрождение символических образов безвозвратно ушедшего мира, безусловно, оказали влияние на концепцию сонаты.

Специфику содержания «Трагической сонаты» целесообразно рассмотреть на основе привлечения методов целостного и семантического анализа музыкального текста, позволяющих выявить взаимосвязь между мышлением художника и семантическим пространством культуры. Основополагающими для семантического анализа «Трагической сонаты» являются понятия «экстрамузыкальной» и «интрамузыкальной» семантики, «структурно-семантического инварианта жанра», изложенные М.Г. Арановским в работах «Музыкальный текст: структура и свойства», «Симфонические искания» [4, 5]. Важно отметить, что под «интрамузыкальной семантикой» ученый понимает значения, полученные в процессе семантического анализа текста, в результате взаимодействия системы музыкального языка и внутритекстового контекста. Подчеркивая взаимосвязь интрамузыкального и экстрамузыкального семантического содержания текста, М.Г. Арановский отмечает, что под экстрамузыкальной семантикой «подразумевается, собственно, область коннотаций, которая возникает в результате выхода за пределы чисто интрамузыкальной семантики» [4. С. 318], которыми могут быть слово, чувство, мысль, идея и другие «внемузыкальные» и «экстрамузыкальные стимулы», определяющие содержание произведения [6. С. 120]. Духовный опыт, идея композитора, которые, «прежде всего, относятся к внемузыкальным причинам творчества» [Там же. С. 128], будут рассмотрены как «экстрамузыкальная область» (по М. Г. Арановскому), влияющая на концепцию сонаты.

По замыслу художника «Трагическая соната» ор. 39 c-moll должна звучать вместе с «Утренней песней» («Canzona matinata» ор. 39 G-dur) как единый образно-драматургический цикл. По воспоминаниям пианистки Эдны Айлз, известна авторская рекомендация Н.К. Метнера: «Трагическая соната должна всегда исполняться вместе с Утренней песней. Это объясняется тем, что оба произведения имеют одну и ту же тему и Соната должна исполняться после Утренней песни attacca» [7. С. 158]. Именно так исполнял эти сочинения на своих концертах Н.К. Метнер. В истории развития жанра сонаты, как отмечает Д.В. Житомирский, сочинения Н.К. Метнера представляют неоклассическую модель, в которой представлено «слияние идеалов «романти-

ческого» и «классического» искусства [8. С. 292]. Уникальность данного цикла заключается в том, что содержание «Утренней песни», лирического центра композиции, отражает, по сути, философскую концепцию «Человека мыслящего», а «Трагическая соната» реализует концепцию «Человека действующего» [5. С. 24]. Это и определило особенности «структурно-семантического инварианта жанра» [Там же. С. 25], экзистенциальное содержание настоящей сонаты. Таким образом, семантика композиции «Утренней песни» (1-я часть) и «Трагической сонаты» (2-я часть), может быть рассмотрена как двухчастный цикл с чертами классицизма и романтизма.

Особенности драматургии и семантического содержания «Трагической сонаты» важно представить в опоре на понятия музыкально-художественного и концептуального времени, в которых отразились философское мировосприятие и художественно-эстетические взгляды композитора. В зависимости от понимания феномена Времени и подходов к его изучению в современной литературе выделяются: историческое время, реальное время, философское время, перцептуальное время, художественное время и др. [9]. Природа музыкально-художественного времени в данной статье будет рассматриваться на основе изучения особенностей семантического содержания образов-символов трагического Времени и Вечности, выражающих философскую концепцию сонаты и определяющих специфику ее жанрового инварианта.

Экстрамузыкальное семантическое содержание «Трагической сонаты» выражено в программном названии и диалоге образов-символов сонаты c-moll с музыкальными символами других эпох (на уровне контекста и интертекста). Тема «трагического» неоднократно, как лейтмотив, подчеркивалась Н.К. Метнером в сочинениях, таких как «Трагические отрывки» (ор. 7 a-moll, g-moll), «Траурный марш» (ор. 31 h-moll), а также неопубликованное «Траурное адажио» (e-moll). Значительную роль в формировании драматического содержания сонаты играет и семантика тональности, которая в процессе восприятия текста формирует многослойное пространство смыслов. Тональность c-moll, в которой написана «Трагическая соната», отличается устойчивым трагедийным семантическим значением. Насыщенный героический драматизм сонаты в семантическом плане близок патетическим образам до-минорных сонат Л. Бетховена («Патетическая соната» № 8 ор. 13 c-moll) и Ф. Шопена (Соната № 1 ор. 4 c-moll).

Интрамузыкальное семантическое содержание «Утренней песни» и «Трагической сонаты» представлено лирической и драматической образными сферами, отразившими противопоставление символических образов Времени как трагического настоящего и образов Вечности как воспоминания об идеалах прошлого. Музыкально-художественное время и понятие «символический образ» многосторонне рассматриваются в трудах С.С. Аверинцева [10], М.М. Бахтина [9] и др. По мысли С.С. Аверинцева, «...символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости», «он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ» [10. С. 155]. Важно отметить, что в концепции сонаты воплотились экзистенциальные символические образы трагического Времени и лирико-философские, лирико-эпические образы Воспоминаний.

Трагедийная сфера образа-символа Времени представлена в «Трагической сонате» комплексом тем: Воли, Судьбы, Грозовой волны, Колокольного звона – комплексом, формирующим стабильное структурно-тематическое пространство и выражающим основную направленность экстрамузыкального и интрамузыкального семантического содержания сонаты.

Важным образно-драматургическим и семантическим значением в сонате обладает тема-символ Воли, впервые появляющаяся во вступлении сонаты (т. 1–2). В первых тактах компактной темы-тезиса сосредоточены мужество и внутренняя энергия, которые подчеркиваются октавным изложением и мощными аккордами. Особым средством выразительности являются паузы, которые помогают передать суровый, драматический образ, декламационный способ высказывания темы. В процессе драматургического развития тема-символ Воли претерпевает значительную образно-смысловую трансформацию. Так, в экспозиции после второго проведения главной партии эта тема звучит более сдержанно (т. 58), в заключительном разделе экспозиции становится вновь напористой и динамичной (тт. 96, 101, 105). В фугато (т. 152) разработки тема-символ Воли звучит декламационно, перед репризой разворачивается в расширенном диапазоне, усиливающем драматический потенциал образа. Посредством динамического развития темы-символа Воли в сонате представлен феномен трагического Времени.

Особенности семантического содержания «Трагической сонаты» могут быть также рассмотрены на основе понятия «мигрирующая интонационная формула». Так, Л.Н. Шаймухаметова отмечает: «…мигрирующие интонационные формулы – это устойчивые обороты с закрепленными значениями, способные вызывать конкретные предметно-образные представления. Интонации с закрепленными значениями активно мигрируют в тематизме различных текстов, обогащая музыкальный язык и конкретизируя содержание произведения» [11. С. 19]. Тема-символ Воли, по сути, является «мигрирующей интонационной формулой», поскольку играет значительную роль в драматургии других сонат Н.К. Метнера, таких как Соната ор. 5 f-moll (т. 20, главная партия), Соната ор. 25 e-moll (тт. 76–79, связующая партия экспозиции первой части, т. 147 в разработке), а также «Грозовая соната» ор. 53 f-moll (т. 57, побочная партия). Рассматривая особенности семантического проявления темы-символа Воли и ее формирования на разных уровнях текста и контекста, а также ее интертекстуальных и внутритекстовых значений, важно подчеркнуть драматургическую роль, которую она выполняет для воплощения трагической символической сферы в сонате.

Символическое содержание первой главной партии можно рассмотреть как особое Время героя, его восприятие, эмоциональные переживания драматических событий и образов. Семантика движения в первой главной партии выражена через тему-символ Грозовой волны, которая проявляется в арпеджированной фактуре, стремительном бурном потоке пассажей в левой руке (тт. 4–9). В разработке происходит дальнейшее развитие, динамизация образа-символа Грозовой волны (т. 114), представленного активным ладогармоническим движением, подчеркивающим неустойчивый, тревожный характер темы. Отметим, что семантика темы Грозовой волны носит сугубо контекстуальный характер.

В процессе драматургического развития «Трагической сонаты» возрастает «градус» напряжения, происходит динамизация основных тем, символизирующих образ трагического Времени. На кульминации разработки и всей сонаты после фугато впервые появляется тема-символ Судьбы (т. 198). Символическое, интрамузыкальное и экстрамузыкальное семантическое содержание этой темы выражено характерным выразительным и узнаваемым ритмическим рисунком, впервые введенным Л. Бетховеном в Пятой симфонии. Масштабность звучания темы-символа Судьбы подчеркивается широким диапазоном фактуры, семантикой триольного ритма, активным динамическим развитием темы, которые усиливают драматический контур образа, рисуют духовное смятение главного героя.

Тема-символ Судьбы знаменует необратимость драматических событий сонаты и подкрепляется появлением темы-символа Колокольного звона (т. 192), символическое содержание которого обладает двойственной функцией. С одной стороны, эта тема символизирует образ трагического настоящего Времени («набат») как предвестник надвигающихся драматических событий, с другой – принадлежит образу Вечности (колокола как сакральный, духовный символ Веры). Семантика темы-символа Колокольного звона проявляется в мощном аккордовом изложении, полиритмии, октавном удвоении фактуры, имитирующей удары набата в драматической кульминации «Трагической сонаты».

Важно отметить, что семантическое пространство основных тем трагического Времени формируется в сонате благодаря сложным, многообразным связям и взаимодействию разных смысловых «семантических полей», контекстов. М.Г. Арановский подчеркивает, что тема главной партии Пятой симфонии Л. Бетховена, представляющая собой «гигантский символ» Судьбы, вырастает из «четырехзвучной структуры», «в контексте всей симфонии, вбирая в себя все присущие ей смысловые связи» [6. С. 119]. То же можно сказать и о семантическом содержании основных тем-символов Трагической сонаты – Воли, Судьбы, Грозовой волны, Колокольного звона: только в контексте целого, в процессе динамического развития Трагической сонаты они обретают глубинный, символический смысл.

Символическим образам трагедийного настоящего Времени противостоят лирические темы, связанные с ностальгическими воспоминаниями о прошлом как символе вечно прекрасных духовных ценностей. Феномен Вечности принято рассматривать как одно из проявлений бесконечного времени, как выражение сакрального мира, духовного бытия. В данном контексте с понятием Вечности также связаны мысли, идеи Н.К. Метнера о служении идеалам и ценностям классического искусства[1]. По мнению Е.Б. Долинской, лирические образы являются центром музыкального мира Н.К. Метнера, выразившим суть его личности и авторского подчерка: «Подлинной стихией композитора оказалась лирика. В лучших его работах пленяют образы человека с мечтательной и возвышенной душой, образы вдохновенной юношеской любви, упоение радостями жизни и красотой природы» [12. С. 163].

[1] Возвышенное отношение к лирике объединяет Н.К. Метнера и С.В. Рахманинова, в содержании лирических образов композиторам удается воплотить внутреннее глубинное переживание человека, представить мировосприятие Времени художника-творца.

Рассматривая интрамузыкальное семантическое содержание лирико-философской сферы в «Трагической сонате» Н.К. Метнера, отметим его контрастное сопоставление с драматическими образами первой главной партии сонатного аллегро. Символические образы Вечности представлены лирико-эпическими темами «Утренней песни» и лирико-психологической темой Воспоминаний, обладающей рефлексивной, экзистенциальной углубленностью, ностальгической тоской по прошлому, уходящему времени. Впервые в творчестве Н.К. Метнера тема-символ Воспоминаний появляется во вступлении к Сонате ор. 38 a-moll, представленной в первом цикле пьес «Забытые мотивы». В этой связи отметим, что тема Воспоминаний, как и тема Воли и тема Судьбы, может быть рассмотрена как «мигрирующая интонационная формула», которая расширяет семантический контекст восприятия символических образов «Трагической сонаты» и «Утренней песни».

В художественно-эстетических взглядах Н.К. Метнера, посвященных идее сохранения классических устоев современного ему искусства, песня является одним из символов, направленных на сохранение глубинных основ «корневой» системы музыкального «древа». Композитор пишет: «Когда-то прозвучавшая в мире первая песня оставила в душе человеческой единый “живой звук”, и звук этой песни стал исходной точкой для согласования между собой всех других звуков» [13. С. 24]. Эти размышления композитора определяют характер развития концептуального и музыкально-художественного времени в сонате. Лирические образы «Утренней песни» представляют авторское время, которое выражает идею служения классическому искусству и олицетворяет образ-символ Вечности. Образ-символ трагического Времени представлен в концепции сонаты и отражен в переживаниях исторических событий эпохи и драматическом времени лирического героя.

Тема Воспоминаний, благодаря красоте песенной мелодии, является символом единства духовности и простоты, характерным для музыкального мышления Н.К. Метнера. Семантика колыбельной через покачивающийся, монотонный ритмический рисунок аккомпанемента определяет характер темы Воспоминаний. Как пишет О. Кривонос, исследователь творчества Н.К. Метнера, «идея воспоминания как воспроизведения, воссоздания некого скрытого, существующего подсознательно пласта «знания», воплощенного в музыкальные образы, формировала и сам творческий процесс композитора» [14. С. 81].

Образ-символ Воспоминаний является важным семантическим звеном, объединяющим композицию «Утренней песни» и «Трагической сонаты». Отметим, что побочная партия «Трагической сонаты» построена на теме Воспоминаний, впервые прозвучавшей в среднем разделе «Утренней песни» и образующей смысловую арку к сонате. В процессе драматургического развития показательна семантика тонального содержания темы Воспоминаний, свидетельствующая о ее смысловом преобразовании из лирико-философской, медитативной, в лирико-драматическую, тревожную и взволнованную. Так, впервые тема Воспоминаний звучит в «Утренней песне» (fis-moll), в побочной партии (g-moll) и разработке сонаты, в тональности скорби h-moll, имеющей устойчивое семантическое значение[1].

[1] *Бах И.С.* Месса h-moll; *Лист Ф.* Соната h-moll.

В разработке сонаты образ-символ Воспоминаний выражен в противопоставлении двух семантических элементов – мотива скорби (cantando) и мотива протеста (rinforzando) (тт. 188–191). Раздвоенность, внутренняя борьба конфликтных образных сфер приводят в кульминации разработки (тт. 192–203) к утверждению трагической сферы. Отсутствие побочной партии (темы Воспоминаний) в репризе говорит о композиционном, смысловом эллипсисе и драматическом итоге сонаты – крушение надежд лирического героя, обреченность его попыток противостоять суровому внешнему миру, что в целом выражает трагедийное мироощущение художника. Такое развитие темы Воспоминаний показывает, как происходят ее динамизация и расширение смыслового диапазона в пределах цикла, и, благодаря преобразованию внутритекстового контекста, происходит «уточнение семантического смысла» [6. С. 118], глубинного содержания этой темы, т.е. становление образа-символа Вечности.

Диалогическое взаимодействие образов-символов Времени и Вечности в сонате, определяющее характер музыкального мышления, может быть представлено и через сопоставление особенностей развития континуального и дискретного времени. «Музыка, как и всякое искусство вообще, акцентирует континуальную составляющую мышления. Однако и в музыке мы легко обнаруживаем некую модель логически формулируемого, дискретного мышления: это традиционные классические темы-мелодии, замкнутые в своем строении…» [15. С. 32]. Динамичное, процессуальное развитие символических образов трагической сферы в драматургии сонаты представлено континуальным временем и выражено темами Воли, Судьбы, Грозовой волны, Колокольного звона с своеобразным несимметричным, разработочным характером изложения музыкального материала. Напротив, для воплощения символа Вечности, представленного в лирических образах «Утренней песни», теме Воспоминаний, характерно логически оформленное симметричное время, составляющее основу дискретного музыкального мышления.

В целом на примере «Трагической сонаты» были рассмотрены сложные структурно-семантические процессы и специфика жанрового инварианта сонаты в контексте особенностей фортепианного творчества Н.К. Метнера. Основное содержание «Трагической сонаты», философское мировосприятие времени были рассмотрены с помощью понятий экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики, действующих на микро- и макроуровнях музыкально-художественного становления. В процессе анализа музыкально-художественного времени на уровне развития тематизма было отмечено действие «мигрирующих интонационных формул», определяющих стабильные компоненты музыкального изложения (тема Воспоминания, тема Судьбы), а также мобильные (темы, определяющие сферу Трагического времени) компоненты музыкального мышления. Благодаря анализу историко-культурного контекста и философско-эстетических взглядов Н.К. Метнера раскрываются особенности неоклассического стиля композитора, содержание экстрамузыкальной семантики, выраженное в диалогическом сопряжении образов-символов Времени и Вечности. Рассмотрена логико-семантическая концепция сонаты, существующая в двух временных измерениях – времени автора (ностальгическое, идеальное прошлое) и времени лирического героя (трагическое настоящее).

В семантическом содержании музыкального текста и контекста образ-символ Вечности выражается лирическими образами «Утренней песни» и темой Воспоминаний в «Трагической сонате», олицетворяет стремление художника сохранить истинные, духовные ценности культуры прошлого. Семантика образа-символа трагического Времени представлена разносмысловыми контрастными драматическими символическими темами – Воли, Судьбы, Грозовой волны, Колокольного звона и выражает картину мировосприятия и переживания лирического героя. В целом трактовка «концептуального времени» в «Трагической сонате» определяется художественно-эстетическими взглядами Н.К. Метнера, связанными с «генерированием замысла произведения» на основе синтеза лирико-эпического и лирико-драматического способов высказывания, что характерно для музыкального мышления композитора [16. С. 4038].

Осмысливая концепцию и драматургию сонаты, удалось рассмотреть особенности «структурно-семантического инварианта жанра» как образец поэмно-романтического типа: «Утренняя песнь» – лирико-философское вступление, «Трагическая соната» – лирико-драматическое сонатное allegro. Драматическая концепция сонаты, семантическое содержание основных символических образов цикла выражают философскую, экзистенциальную идею Н.К. Метнера, направленную на сохранение вечных ценностей: «Искусство само по себе есть одно из высочайших чувств, идей и переживаний всего человечества...» [13. С. 113]. Таким образом, в «структурно-семантическом инварианте» сонаты выражен диалог образов-символов Времени и Вечности, который отражает философские размышления Н.К. Метнера о музыкальном искусстве и трагических событиях рубежа XIX–XX вв.

Литература

1. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. : в 90 т. М.,1936. Т. 36. 742 с.

2. *Метнер Н.К.* Письма / сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. 615 с.

3. *Келдыш Ю.В.* Н.К. Метнер // История русской музыки, 1890–1917 гг. М., 1997. Т. 10 А. С. 134–169.

4. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст : структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

5. *Арановский М.Г.* Симфонические искания: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.

6. *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–128.

7. *Рахленко И.О.* Николай Метнер и Эдна Айлз. Творческие контакты // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 145–169.

8. *Житомирский Д.В.* Н.К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д.В. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 283–329.

9. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.

10. *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. 2 изд., испр. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 155–161.

11. *Шаймухаметова Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 18–25.

12. *Долинская Е.Б.* Николай Метнер. М.: Музыка, 1966. 192 с.

13. *Метнер Н.К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA PRESS, 1978. 156 с.

14. *Кривонос О.* Феномен воспоминания и его интерпретация в «Сонате-Reminiscenze» Н.К. Метнера // Київське музикознавство. Вип. 2: Проблеми музичноі інтерпретаціі: зб. статей. Киев, 1999. С. 79.

15. *Валькова В.Б.* Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. 161 с.

16. *Шитикова Р.Г.* Синтез лирики, драмы и эпоса в сонатах Н.К. Метнера // Фундаментальные исследования. 2015. № 2–18. С. 4038–4043.

Predvechnova Ekaterina O. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 101–110.

DOI: 10.17223/22220836/26/11

THE SEMANTICS OF THE IMAGE-SYMBOL TIME IN «TRAGIC SONATA» OP. 39 C-MOLL BY N.K. MEDTNER

Key words: *N.K. Medtner; piano works; «Tragic Sonata»; «Morning Song»; semantic analysis; the semantics of images and symbols of Time.*

In the modern musicology particular importance are studies the traditions of Russian piano art. In this context, it is necessary to turn to the piano works by Nikolai Medtner, which express the philosophical and aesthetic world of the composer, aimed at protecting the spiritual foundations of music. "Tragic Sonata" (Op. 39-moll) reflects the worldview of the artist, his experience of the tragic events of the era, embodies the ideals and values of Russian culture of the Silver Age.

The aim of the study is to analyze the images of time and eternity in the aspect of semantics "Tragic Sonata" and "Morning Song", belonging to the same cycle of works "Forgotten Motives" Op. 39. In the article the following tasks are: to consider the aesthetic and philosophical views of the composer, embodied in the content of symbolic images of Time and Eternity; explore the features and ekstramusical and intramusical semantics in the thinking of the composer; introduce "structural and semantic genre invariant" in "Tragic Sonata".

The study of the "Tragic Sonata" by N.K. Medtner based on holistic techniques and semantic analysis. The methodological basis at the semantic analysis of the sonata were works by M.G. Aranovsky, L.A. Kupriyanova, L.N. Shaimukhametova. Studies by E.V. Vasyutinskaya, E.B. Dolinskaya, K.V. Zenkin, I.Z. Zetel, U. V. Keldysh, O.V. Sokolov, dedicated to the piano works of Nikolai Medtner, helped to analyze the features musical thinking of composer. The material for the study is based on "Morning Song" or.39 G-dur and "Tragic Sonata" or.39 c-moll by N. K. Medtner.

The novelty of the work is to understand the deep meaning of the philosophical concept of the sonata c-moll, realized in the dialogue of images Time and Eternity, manifested in dramaturgy and "structural and semantic invariant". For the first time in the analysis of "Tragic Sonata" applied methods ekstramusical and intramusical semantics (M.G. Aronofsky).

As a result, disclosed features of the "structural and semantic genre invariant" Sonata of poem-romantic type, where the "Morning Song" is considered as the first part of the lyrical and philosophical, and "Tragic Sonata" is a dramatic ending cycle. In the first part of a two-part composition ("Morning Song") is represented by the author of Time through the song images symbols of Eternity, the theme of Remembrance. In the second part of the composition - "Tragic Sonata" - presented the lyrical time, expressed in the theme of Destiny. Thus, the semantic content of the main symbolic spheres of Time and Eternity reflect the composer's musical thinking.

References

1. Tolstoj L. N. *Poln. sobr. soch.: v 90 t.* [Complete works] M.,1936. T. 36. 742 s.
2. Metner N. K. *Pis'ma* [Letters] / Sost. Z. A. Apetjan. M.: Sov. kompozitor, 1973. 615 s.
3. Keldysh Ju. V. *N. K. Metner* [N. K. Medtner] // Istorija russkoj muzyki, 1890-1917 gg. M., 1997. T. 10A. S. 134–169.
4. Aranovskij M. G. *Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva*. [Musical text: structure and properties]. M., «Kompozitor», 1998. 343 s.
5. Aranovskij M.G. *Simfonicheskie iskanija: issledovatel'skie ocherki*. [Symphonic Hunt: research essays]. L.: Sovet. kompozitor, 1979. 287 s.
6. Aranovskij M. G. *Myshlenie, jazyk, semantika* [Thinking, language, semantics] // Problemy muzykal'nogo myshlenija [Problems of musical science]. M., 1974. S. 90–128.

7. Rahlenko I. O. *Nikolaj Metner i Jedna Ajlz. Tvorcheskie kontakty* [Nikolai Medtner and Edna Iles: creative contacts] // Nikolaj Metner. Voprosy biografii i tvorchestva [Nikolai Medtner: questions of the biography and creativity]. M., 2009. S. 145–169.

8. Zhitomirskij D. V. *N. K. Metner (zametki o stile)* [Nikolai Medtner: notes about style] // Zhitomirskij D. V. Izbrannye stat'i [Featured article]. M.: Sovetskij kompozitor, 1981. S. 283–329.

9. Bahtin M. M. *Jestetika slovesnogo tvorchestva.* [Aesthetics of verbal creativity]. M.: Iskusstvo, 1979. 423 s.

10. Averincev S.S. *Sofija-Logos. Slovar'* [Sofiya-Logos. Dictionary]. 2-e, ispr. izd. K.: Duh i Litera, 2001. S. 155–161.

11. Shajmuhametova L. N. *Migrirujushhaja intonacionnaja formula kak fenomen muzykal'nogo myshlenija* [Migrans intonation formula as phenomenon of musical thinking] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science], №2. Ufa, 2011. S.18–25.

12. Dolinskaja E. B. *Nikolaj Metner* [Nikolai Medtner]. M.: Muzyka, 1966. 192 s.

13. Metner N. K. *Muza i moda. Zashhita osnov muzykal'nogo iskusstva*. [Muse and Fashion: protection of the foundations of musical art]. Parizh: YMCA PRESS, 1978. 156 s.

14. Krivonos O. *Fenomen vospominanija i ego interpretacija v «Sonate-Reminiscenze» N.K. Metnera* [The phenomenon of memories and its interpretation in «Sonata-Reminiscenze» by N.K. Metner] // Kiivs'ke muzikoznavstvo. Vip.2. Problemi muzichnoi interpretacii. Zb. Statej [Problems of musical interpretation. Digest of articles]. K.,1999. S.79

15. Val'kova V.B. *Muzykal'nyj tematizm – myshlenie – kul'tura* [Musical thematism-thinking-culture]. N. Novgorod: Izd-vo NNGU, 1992. 161 s.

16. Shitikova R.G. *Sintez liriki, dramy i jeposa v sonatah N.K. Metnera* [Synthesis of poetry, drama and epic in the sonatas of Medtner] // Fundamental'nye issledovanija [Fundamental research]. 2015. № 2–18. S. 4038–4043.

УДК 782.1
DOI: 10.17223/22220836/26/12

Е.А. Приходовская

ЭМОТИВНЫЙ ПЛАН – ПЕРВИЧНЫЙ СЮЖЕТ МОНООПЕРЫ

В статье излагается гипотеза, согласно которой моноопера представляет собой вершинное воплощение принципа психологической идентификации адресата и персонажа в искусстве. Первичным сюжетом (собственно «действием») в моноопере является хронологически выстроенная последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа – эта последовательность обозначается как эмотивный план. Эмотивный план включает в себя эмотивные центры и эмотивы, как внетекстовые и внеязыковые, но смысловые категории – функционируют эмотивные сферы, выступающие аналогом сил действия и контрдействия.
Ключевые слова: *моноопера, эмотивность, психологическая идентификация, персонаж.*

Проекция есть важнейшее свойство
чувственных образов.

Л.М. Веккер

Согласно широко известному изречению Протагора «человек есть мера всех вещей существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют». Любой человек, в чём можно убедиться на собственном опыте, воспринимает себя как «точку отсчёта» воспринимаемых им событий и явлений внешнего мира. Всё, что он видит, он «отмеряет» относительно себя самого, своего сознания и восприятия.

Философы задумывались об этом ещё в глубокой древности. В настоящее время данному явлению посвящён ряд исследований, например в сфере психологии восприятия. «Он [*Л. Веккер*] до сих пор отчетливо помнит, как, глядя в окно, задумался о том, почему он видит людей, идущих по улице, там, где они действительно находятся, хотя реально их изображение расположено на сетчатке его глаз. И как, передвигая свои очки на различное расстояние от глаз, наблюдал меняющиеся изображения предмета и удивлялся, что предмет остается одним и тем же, а его образы меняются» [1]. Исходя из того, что «предмет остаётся одним и тем же, а его образы меняются», отметим, что сознанию / психологическому миру человека свойственно воспринимать окружающее посредством «проекций» так или иначе фиксируемых *образов*.

На «единственности» сознания человека для собственного внутреннего мира основан художественный принцип психологической идентификации [2]. Идентификация в данном случае происходит не между сознаниями продуцирующим и воспринимающим (такая идентификация невозможна в силу кардинальных различий процессов творчества и восприятия), а между сознанием виртуальным (сознанием персонажа) и сознанием воспринимающим (сознанием адресата). Учитывая множественность художественных жанров и направлений, включённых в единый принцип психологической идентифи-

кации, условимся обозначать воспринимающее сознание термином «адресат». Как адресат функционирует любое воспринимающее сознание, которому адресовано художественное произведение: будь это картина, симфония, напечатанный вербальный текст или сценическая композиция (различаются в данном случае только задействуемые в восприятии рецепторы / органы чувств). Таким образом, складывается принцип психологической идентификации адресата и персонажа.

«Общим знаменателем» единственного внутреннего мира персонажа и единственного – для собственного сознания – внутреннего мира адресата выступают те самые образы, «проекции» действительности на внутренний мир. Поскольку идентичны «проекции» видимого, в процесс идентификации вовлекаются внутренние миры полностью[1]. Происходит идентификация психологических процессов: психологические процессы персонажа, как и образы видимого мира, к которым они приводят или из которых исходят, изначально «заданы» в художественном тексте, можно сказать, в виртуальной реальности; психологические процессы адресата «достраивают» виртуальную реальность, создающуюся его воображением при восприятии интенций внутреннего мира персонажа, до тех же образов видимого мира, которые содержатся в художественном тексте и соответственно во внутреннем мире персонажа. Именно на идентичности образов видимого мира в сознании адресата и персонажа строится принцип их психологической идентификации, вершинным, наиболее полным воплощением которого представляется моноопера.

Психологическое пространство личности включает ряд подчинённых областей, объединяемых действием ***эмоциональности*** как важнейшего психологического фактора. О важности эмоциональности как психологического фактора говорить представляется излишним – каждый знаком с понятием эмоции на практике. В рамках научных подходов, относящихся к «павловскому направлению в изучении высшей нервной (психической) деятельности мозга» [4. С. 188], возникновение эмоции связывается с понятием *потребности*, определяемой как «избирательная зависимость живых организмов от факторов внешней среды, существенных для самосохранения и саморазвития, источник активности живых систем, побуждение и цель их поведения в окружающем мире» [4. С. 191]. Однако и в действительной жизни, и в синтетическом художественном тексте монооперы эмоциональность сложно охарактеризовать только через «внешне наблюдаемые проявления эмоций» [4. С. 89]. «Эмоциональные переживания… охватывают… все прочие психические явления. …“эмоциональное” даёт нам знание о строении... “внутреннего” мира в целом» [4. С. 113]. В данном направлении можно проследить зависимость общего облика внутреннего мира от эмоциональных процессов. Эмоциональными процессами во многом определяется характер цельности внутреннего мира личности как одного из его важнейших параметров. Цельности внутреннего мира способствует также выявляемый в процессах психологической жизни человека «принцип единства эмоционального состояния» [4. С. 55].

[1] В действительной жизни различие между позициями в отношении одного и того же предмета базируется именно на различии «проекций», «точек зрения» на предмет.

При переходе от воспринимаемой действительности к художественному тексту, каким является моноопера, вступают в силу закономерности внутренних, интратекстовых взаимосвязей художественных элементов.

Всеобъемлющий внутренний мир персонажа М. Бахтин, например, обозначает как его самосознание, выступающее «как художественная доминанта построения героя» [8. С. 58], отмечая, что «самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека» [Там же]. Выскажем предположение, что самосознание и является доминантой в существовании, а не только изображении каждого человека. Человек, вне и безотносительно художественного мира, обладает свойством монологичности, сознательно или бессознательно «отмеряет» всё от себя как от начала координат. Не вдаваясь в подробности психологии личности, что не входит ни в круг проблематики статьи, ни в сферу компетенций автора, вспомним о корреляции художественного феномена монологичности с такими внехудожественными явлениями человеческой психики, как апперцепция[1] [9], психофрактал [10], образ мира [11] и др. На основе данных коррелятов функционирует механизм *эмпатии*, актуализирующий монологичность как свойство человеческого сознания и ключевое свойство синтетического текста монооперы.

Эмпатия, согласно словарным определениям, представляет собой «способность идентифицироваться с другим человеком, почувствовать то, что он ощущает» [13]; «Эмпатия (от греч. *empatheia* – сопереживание) – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Термин… введен Э. Титченером, обобщившим развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса» [14]. Именно эмпатия обеспечивает действие принципа психологической идентификации адресата и персонажа, опираясь на закономерности одной из сфер психологического пространства личности – эмоциональность. Проследим, каким образом происходит идентификация адресата и персонажа именно на эмоциональном уровне.

Внутритекстовым коррелятом и «передаточным механизмом» внутреннего мира персонажа в отношении эмоциональности выступает ***эмотивность***. Эмоции, являющиеся в моноопере «ядром» психологического мира персонажа, трансформируются посредством эмотивности в художественную, текстовую реальность.

Многообразие и разноплановость текстовых элементов, составляющих для синтетического целого монооперы довольно обширное множество, объединяются посредством интегративного фактора эмотивности. Функционирование эмотивности в качестве способа интеграции художественных элементов в тексте монооперы обусловлено самой сущностью данного понятия, воплощающего процесс перехода феномена действительности в текстовую категорию – из экстраязыковой сферы в интраязыковую. «В языковом про-

[1] «Представления есть необходимое посредствующее звено, смыкающее первосигнальные и психические процессы, организованные в форму образов различных видов, и второсигнальные мыслительные или речемыслительные психические процессы, составляющие уже «специально человеческий» уровень психической информации… Обязательным посредствующим звеном здесь является… включённость апперцепции, т.е. образов, сформированных в прошлом опыте и воплощённых в тех извлекаемых из памяти эталонах, с которыми сличается каждый актуальный перцепт» [12. С. 159].

цессе эмоциональность как психическое явление трансформируется в эмотивность, которая является уже языковым феноменом» [15. С. 33].

Понятие и термин «эмотивность» принадлежали изначально «новой отрасли лингвистики XX века – эмотиологии» [16]. Эмотиология, в свою очередь, является одной из областей антропоцентрической лингвистики; именно антропоцентрическая линвистика может квалифицироваться как «возвратившая человеку статус “меры всех вещей” и вернувшая его в центр мироздания» [17. С. 64]. «В рамках данной научной парадигмы интересы исследователя “переключаются с объектов познания на субъекта, т.е. анализируется человек в языке и язык в человеке” [18. С. 6]» [19]. Не случайно центрирование позиций и смыслов, находящихся в русле антропоцентрической лингвистики, оказываются так созвучны позициям и смыслам, принадлежащим антропоцентрической мировоззренческой установке, вершинным воплощением которой в искусстве видится моноопера. Не случайно именно эмотивность выступает в моноопере фактором интеграции разноплановых внутритекстовых элементов и центральной областью воплощения внутреннего мира персонажа в синтетическом художественном тексте.

Приведём определение эмотивности, сформулированное В. Шаховским: «…имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [15. С. 24]. При адаптации понятия «эмотивность» к языку особого рода – синтетическому языку оперного искусства – возникает ряд новых составляющих данного понятия. Оставаясь «семантическим свойством языка», эмотивность в искусстве обращается к иным фактам эмоциональности, чем язык, рассматриваемый лингвистикой. В искусстве присутствует эмоциональность иного рода. Это объяснимо принадлежностью искусства сфере *эстетического* осмысления действительности, коррелирующего с постулатами *теории вчувствования*: эстетическое вчувствование «отличается от общих, повседневных состояний тем, что является интенсивным повышением их» [21]. «Из всех обобщений Фолькельта, думается, нет более бесспорного и более плодотворного, чем его лаконическая формула: "Искусство состоит в развеществлении изображаемого"» [22. С. 69]. Эмоции искусства – «умные эмоции» [22]; опосредованные, небытовые, деперсонализированные эмоции [23]; эмоции, создающиеся посредством «психической дистанции» с действительностью [24]. Именно языковые средства искусства как особая оптика и обусловливают переход эмоциональности как факта психической жизни человека в эмотивность как свойство языка искусства, в котором присутствуют не жизненные, бытовые, конкретные, а «универсальные», прошедшие стадию «развеществления» эмоции.

По С. Ионовой, «наибольшее проявление эмотивность получает в интонационном строе языка (просодии) – системе выразительных средств, реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов» [24. С. 61]. Именно специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте монооперы над речевой, определяет первостепенность для монооперы *эмотивного потенциала* слова («эмотивными сигналами текста… являются: эмотивное значение, эмотивная коннотация и эмотивный потенциал слова» [25. С. 10]).

Как можно заметить, речевая интонация намного пассивнее музыкальной в отношении передачи эмотива адресату: в вербальном сообщении в боль-

шинстве случаев предметно-логическая сторона превалирует над эмоциональной[1]. Музыкальная, а тем более вокальная интонация несёт меньшую, чем вербальная, предметно-логическую нагрузку и соответственно бóльшую эмотивную (вероятно, в связи с тем, что эмотивы действуют на сознание адресата более непосредственно «в музыке как искусстве невербальном, лишённом “точечных” предметных значений» [26. С. 5]). В синтетическом тексте монооперы можно наблюдать динамические процессы «переключений» эмотивной и предметно-логической смысловой нагрузки, обусловленные динамикой взаимодействия «вербального (словесного) и авербального (музыкального) языков» [25. С. 5]. В моноопере наблюдаем нерасторжимое единство вербальной и авербальной смысловой нагрузки, что достаточно неожиданно отсылает к историческим корням человеческой культуры вообще: «одними из довербальных информационных структур… являются эмоции человека» [27. С. 34].

Здесь актуализируется явление, которое автор определяет как «встречные интенции языка» [28]. Свойства музыкального образно-интонационного языка средств выразительности обусловливают первостепенное значение эмотивности в синтетическом тексте монооперы («Интегративная функция эмотивности нацелена на создание образа и как самостоятельного явления, и как компонента музыкально-сценического целого» [29. С. 31]). Эмотивное центрирование внутреннего мира персонажа способствует интенсивности процессов психологической идентификации адресата и персонажа посредством механизма эмпатии.

Эмотивность функционирует в моноопере как первостепенный фактор психологического пространства персонажа – важнейшей для монооперы области внутреннего мира персонажа. Именно эмотивность обеспечивает формирование невербального, *подтекстового* смыслового пласта синтетического текста монооперы. Констатируя первостепенное значение в моноопере «закадрового», подтекстового смыслового пласта, следует обратиться к классификации типов информации в художественном образе, предложенной И. Гальпериным: содержательно-подтекстовая информация (СПИ), содержательно-фактуальная (СФИ) и содержательно-концептуальная (СКИ). По мнению исследователя, «СПИ представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные значения, а также благодаря способности предложений приращивать смыслы… СФИ содержит сообщения о фактах, событиях, процессах... и всегда выражена вербально. СКИ сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей…» [30. С. 74].

СФИ, как уже было замечено, в моноопере обозначается достаточно скупо, что можно видеть и на конкретных примерах: «Ожидание» А. Шёнберга содержит только одно событие – процесс поиска и страшный финал; в «Человеческом голосе» Ф. Пуленка даже нет чётко очерченного финала, как и в «Ожидании» М. Таривердиева; несколько более

[1] Конечно, будет справедливым отметить некоторую некорректность такого сравнения – речевая и музыкальная интонационные сферы функционируют в самодостаточных и не зависящих друг от друга видах искусства; однако данное сопоставление необходимо автору для более чёткого обозначения функций эмотивности в синтетическом целом монооперы.

развёрнуты сюжетные фабулы моноопер «Дневник Анны Франк» Г. Фрида и «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, однако и в них фактические события только намечены, выступая *поводом* для внутренней психологической реакции персонажа. СКИ в моноопере выражается только в структурно-драматургической организации текста, так как «индивидуально-авторское» в моноопере скрыто за субъектом единственного персонажа. Первостепенным, несущим функцию «центра притяжения» всех смысловых линий, в моноопере оказывается уровень СПИ, воплощающий *эмотивную логику* текстового целого.

Внешние явления и события, образующие непосредственно читаемый сюжет произведения, оказываются в данном случае лишь сопутствующими образованиями первичной смысловой линии – либо поводом, либо следствием формирования тех или иных стадий (этапов) первичной линии[1]. В моноопере первичность эмотивного плана подчёркивается нивелированием внешнего действия и значимостью внутреннего мира персонажа.

Именно актуальность и значение для монооперы антропоцентрической мировоззренческой установки – «прародины» понятия эмотивности – тесно связывают эмотивность и монооперу (в большей степени, чем, например, эмотивность и многоперсонажную оперу; эмотивность и инструментальную музыку и др.). Внешне наблюдаемый сюжет в моноопере может быть, как уже говорилось, подчёркнуто минимизирован[2], может быть богат событиями, излагаемыми наблюдателем и с точки зрения наблюдателя[3].

Первичным в моноопере выступает сюжет *внутренний*, сюжет, представляющий собой цепь психологических событий внутреннего мира персонажа; именно события внутреннего мира персонажа составляют первичный сюжет – то, что можно назвать *действием* монооперы. В центре внимания оказывается цепочка психологических реакций на те или иные стимулы (как поступившие извне, так и сформировавшиеся во внутреннем мире); природа стимулов и их конкретное содержание в данном случае оказываются вторичными, не несущими функции действия. Именно в связи с этим представляется правомерным для монооперы определить внешне наблюдаемый сюжет как *вторичный*, протекающий параллельно первичному и связанный с ним казуально, но не синхронно (рис. 1).

Как можем заметить, вторичный и первичный сюжеты параллельны, но не синхронизированы: события первичного сюжета не являются прямым следствием событий сюжета вторичного. Схема «стимул → реакция» здесь достаточно условна, так как внутренняя психологическая жизнь человека не определяется исключительно внешними причинами и поводами: динамика внутренних психологических процессов зачастую непредсказуема.

---

[1] Схема S → R, представляющаяся основной в рамках бихевиоризма [31], оказывается в нашем случае «обращённой»: психологическая реакция персонажа относится к первичной смысловой линии, тогда как стимул если и упоминается в контексте реакции, не является частью смыслового целого монооперы, оставаясь лишь формальным поводом для появления обрисовываемой реакции.

[2] Ни чтение письма, ни пребывание «под часами» не предполагают смены внешне наблюдаемой ситуации: на примере монооперы М. Таривердиева «Ожидание» можно достаточно отчётливо увидеть – меняется не ситуация, меняется отношение к ней.

[3] В монооперах Г. Фрида «Дневник Анны Франк» или А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки», что уже отмечалось, видим ряд разнохарактерных эпизодов, но воспринимаемых под одним «углом зрения».

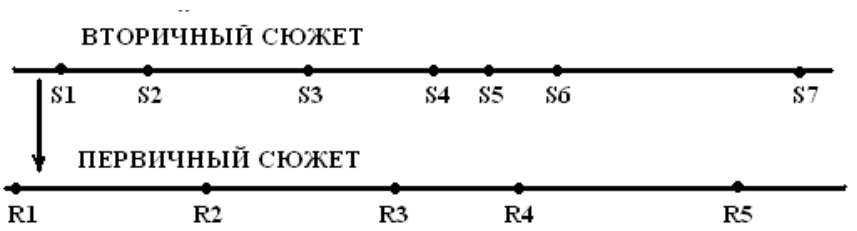

Рис. 1. Соотношение в моноопере первичного и вторичного сюжетов

Подобная функция внутреннего сюжета как первичного отсутствует в многоперсонажной опере по нескольким причинам, озвучим важнейшие из которых.

В первую очередь, внутренний сюжет (психологические события) не может быть первичным в многоперсонажной опере в связи с отсутствием в ней «единственности» персонажа – центрального смыслового ориентира монооперы. Все персонажи оперы существуют в сознании адресата (как ранее и композитора) как наблюдаемые извне объекты; в центре внимания соответственно находятся внешне наблюдаемые действия, высказывания, отношения и др.; внутренний мир любого из персонажей раскрывается лишь эпизодически, посредством сольных высказываний (монологов, рассказов, арий-аффектов и др.). Целостная линия психологических событий во внутреннем мире того или иного персонажа не выстраивается, так как внимание и эмотивная динамика переключаются на других персонажей. Сольные высказывания того или иного персонажа, присутствующие в рамках оперного целого, выступают в качестве «окон» во внутреннее психологическое пространство данного персонажа. Однако эти «окна» формируют фрагментарное, не непрерывное представление о внутреннем мире персонажа, что препятствует процессу психологической идентификации адресата и персонажа; в условиях многоперсонажной оперы названный процесс и не является востребованным художественно.

Целостную хронологически линеарную последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа, функционирующую как первичный сюжет монооперы, обозначим как ***эмотивный план***, призванный обеспечить целостность внутреннего мира единственного персонажа монооперы. Подчеркнём, что такое явление, как эмотивный план, возможно фиксировать исключительно в моноопере, так как целостность и неразрывная хронологическая линеарность последовательности психологических событий, неизбежная в действительности, в художественном тексте возможна только при наличии «единственности» персонажа и отсутствии других линий, способных нарушить эту целостность[1]. Наличие целостной линии эмотивного плана в очередной раз свидетельствует о масштабности и значимости жанра монооперы как вершинного проявления антропоцентрической мировоззренческой установки в искусстве.

Зависимость структурных закономерностей текста от первичного сюжета является *функциональной связью* выражаемого и выражающего: «музыкальная

[1] Стремлением к подобной целостности внутреннего мира персонажа (в рамках, как уже говорилось, позиции «я», а не «он/она») объяснимы действия певца-актёра, «домысливающего» не прописанные в тексте поступки и мысли своего персонажа.

форма, говоря метафорически, может быть понята как своего рода проекция художественной идеи (идеального феномена) на интонационную “плоть” (материальный феномен)» [32. С. 34]. «Функциональность – как стройная система связи и взаимодействия контрастных частей – есть важнейший принцип организации всякого многоэлементного целого…» [33]. Именно функциональная связь объединяет структурно-драматургическую организацию синтетического текста той или иной конкретной монооперы со спецификой её индивидуального эмотивного плана (первичного сюжета). Поэтому представляется необходимым очертить внутреннюю структуру эмотивного плана, на которой основывается структурно-драматургическая организация текста монооперы.

Относительно дискретные психологические события внутреннего мира персонажа, составляющие эмотивный план, считаем целесообразным называть *эмотивами*, «строительными» элементами целостного эмотивного плана (первичного сюжета монооперы). Эмотивный план монооперы образует непрерывную линеарную последовательность, адекватную *процессуальной* природе музыкально-театральных жанров. Непрерывность линеарной последовательности эмотивного плана обеспечивается участием в смыслообразующих процессах феномена парциального настоящего [34]. Смена эмотивов не обязательно синхронизируется со сменой действия (ряда событий внутреннего мира персонажа); она может быть обусловлена, например, сменой позиций персонажа.

Например, ряд эмотивов, составляющих эмотивный план монооперы М. Таривердиева «Ожидание», можно представить следующим образом:

1) «Вот ведь как, явилась первой…».
2) «Современная женщина».
3) «Героя моего пока что не заметно».
4) «Порой берёт тоска».
5) «А его всё нет».
6) «Скорая помощь».
7) «О, приди же, приди».
8) «Как детство, ночь обнажена».
9) «Птицы спрятаться догадаются».
10) «О, приди же, приди».
11) «Как без тебя, как?».
12) «А его всё нет и нет».
13) «О, приди же, приди».

В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» разделённость эмотивного плана на локальные эмотивы подчёркнута формальным делением целого на дискретные эпизоды-«миниатюры»:

1) Вступление.
2) День рождения.
3) Школа.
4) Разговор с отцом.
5) Повестка из гестапо.
6) «Убежище» (Колокол Вестертурма).
7) У окошка.
8) Мне говорили.
9) Отчаяние.

10) Воспоминание.
11) Сон.
12) Интерлюдия.
13) Дуэт супругов ван-Даан.
14) Воры.
15) Речитатив.
16) Я вспоминаю Петера.
17. На русском фронте.
18) Облава.
19) Одиночество.
20) Пассакалья.
21) Финал.

Однако моноопера в отличие, например, от цикла миниатюр, не ограничена так или иначе упорядоченным «калейдоскопом» эпизодов экспозиционного характера. В музыкально-сценическом синтетическом тексте ряды отдельных эмотивов объединяются более масштабными образованиями, которые обозначаем как *эмотивные центры*.

Эмотивные центры могут быть хронологически «рассредоточены» по тексту, связывая несколько эмотивов «арочным» методом; могут, при соответствующей смысловой необходимости, представлять собой протяжённые эпизоды. В любом случае эмотивные центры реализуют механизм *повторности*, объединяя ряд эмотивов в оправданную смысловой необходимостью целостность. Образованию подобных целостностей способствует организация хронотопа монооперы на основе парциального настоящего [34], которое служит неотъемлемой частью психологического времени личности (в данном случае персонажа [35]).

Например, учитывая, что мечта и воспоминание о той же мечте (воплощённой или нет) представляют собой два самостоятельных эмотива[1], они составляют единый эмотивный центр. Данный эмотивный центр может быть хронологически соединён, может быть хронологически рассредоточен:

ряд других действий → мечта → воспоминание → ряд других действий
или
ряд других действий → мечта → ряд других действий → воспоминание → ряд других действий[2].

В первом случае видим хронологически сконцентрированное смысловое единство, во втором – систему смысловых «арок», реализующих в тексте механизм повторности.

Эмотивные центры, объединяющие ряд эмотивов, включены в более масштабные *эмотивные сферы*. Эмотивные сферы не располагают прямыми текстовыми коррелятами (ни языковыми, ни структурными), но выступают аналогом сил действия и контрдействия, наблюдаемых, как правило, в многоперсонажной опере (рис. 2).

---

[1] Примеры произвольны; аналогичными эмотивными центрами могут быть, например, образ любимой/любимого, пара эмотивов «встреча – расставание» или «разлука – встреча» и др.

[2] Отметим, что приведёнными вариантами их множество не исчерпывается.

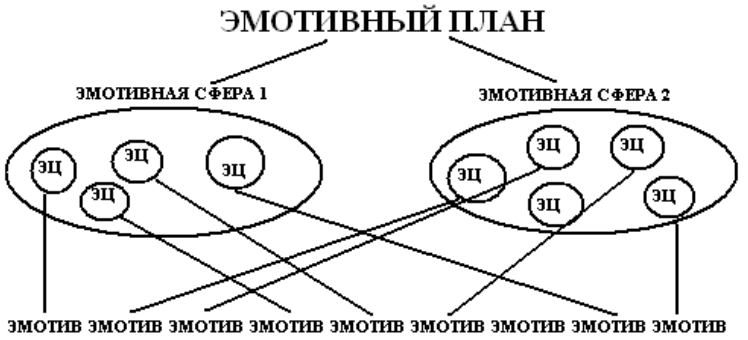

Рис. 2. Структура эмотивного плана (эмотивные сферы, эмотивные центры (ЭЦ), эмотивы)

Классификация эмотивных центров усложняется тем, что нет чётких соответствий «*номер = аффект = эмотивный центр*»; как и происходит преимущественно в действительности – в тексте монооперы эмотивные центры имеют свойство пересекаться и перерастать друг в друга; особенно ярко такую закономерность можно увидеть, например, в номере «Пассакалья» (моноопера Г. Фрида «Дневник Анны Франк»), где сам жанр (пассакалья) говорит о трагичности ситуации, а слова и вокальная партия – о вере в будущее, которого нет. По другому принципу, чем в эмотивных сферах, происходит объединение эпизодов в эмотивный центр. «Убежище (Колокол Вестертурма)» и по вербальной составляющей, и по интонационной линии вокальной партии относится к эмотивной сфере воли к жизни; однако эмотивный центр здесь задействован другой – эмотивный центр, объединяющий «Убежище (Колокол Вестертурма)» с эпизодом «Сон», а в дальнейшем – с эпизодом «Пассакалья». Данный эмотивный центр охватывает три разноплановых эмотива, восходящих к единому состоянию – состоянию страха перед Неведомым, запредельным, нечеловеческим. Эмотивные сферы являются, по сути, о чём уже говорилось, отражением сил действия и контрдействия, отражением идейного конфликта произведения, тогда как эмотивные центры – более локальные составляющие – представляют собой различные стороны отношения персонажа к происходящему. Например, если эмотивные сферы представляют собой Добро и Зло (что желаемо и что не желаемо личностью), эмотивные центры реализуют «лики» Добра и Зла. Злом в моноопере «Дневник Анны Франк» является всё, что связано с несвободой, заключением, угрозой – хотя это зло многолико, от страха («Воры», «Облава») до тоски о прошлом («Воспоминание», «Речитатив») и масштабных философских выводов («Пассакалья»). Более того, если эмотивные сферы представляются исключительно идейно-содержательными, эмотивные центры имеют и языковую сторону реализации.

«Будучи неразрывно связана с сюжетом[1], музыка в опере[2] представляет собой только компонент синтетического целого, но компонент ведущий: это не просто одно из слагаемых, но определяющий фактор оперного спектакля» [36. С. 78]. Если такое замечание справедливо для многоперсонажной оперы,

[1] В нашем случае с сюжетом первичным, т.е. с эмотивным планом.
[2] В нашем случае и в моноопере также.

в моноопере данная закономерность усиливается благодаря центральному значению подтекстовых, зачастую невербальных смыслов. Музыкальным воплощением эмотивного центра можно считать ***интонационно-тематический комплекс***, динамика «арок», повторов и развития в котором составляет тематическую драматургию [36] конкретного синтетического текста. Интонационно-тематический комплекс выступает языковым коррелятом эмотивного центра. Во-первых, именно посредством интонационно-тематического комплекса в синтетическом тексте реализуется принцип повторности как организации структуры; во-вторых, посредством интонационно-тематического комплекса реализуется динамика преобразований и «перерождений» темы вплоть до своей смысловой противоположности («повторность как принцип формообразования» [37. С. 41]). «Повторность как общий принцип имеет множество более частных градаций:

1) повтор точный;
2) повтор с перетекстовкой (иное вербальное наполнение);
3) повтор перенаправленный (другой голос – другой персонаж – хор);
4) повтор инструментальный / вокальный: проведение вокальной темы у оркестра или наоборот;
5) повтор с переинструментовкой (иные оркестровые краски);
6) повтор в других регистрах;
7) повтор в другой динамике;
8) повтор в другом темпе;
9) повтор с перегармонизацией;
10) и т.д. (повтор со сменой тех или иных средств выразительности, но сохранением узнаваемого мелодического или ритмического облика темы)» [38. С. 53].

Перенаправленный повтор, возможный в многоперсонажной опере, невозможен в жанре монооперы в принципе, так как в ней нет ни других персонажей, ни хора; повтор инструментальный / вокальный, напротив, представляет собой основу действия в тексте единой языковой системы – языкового спектра монооперы [39].

Итак, при построении эмотивного плана – первичного сюжета монооперы – смысловые и внутритекстовые характеристики конкретного воплощения жанрового инварианта приходят в соответствие. В воплощении эмотивного плана (смысловой категории) задействуются как языковой спектр монооперы, так и структурно-драматургическая организация текста. Именно на уровне текста можно проследить, как при воплощении смысловой категории эмотивного плана (первичного сюжета монооперы) задействуются обе составляющие (языковая и структурная) жанрового инварианта монооперы – все, так или иначе «работающие» компоненты жанра оказываются в нерасторжимом единстве, которое лишь условно – при исследовании текста – можно разделить на те или иные «слагаемые». Названное единство действует на всех уровнях первичного сюжета монооперы – эмотивного плана: на уровнях эмотивных центров и каждого отдельного эмотива (эмотивные сферы являются более общими и внетекстовыми, идейно-образными категориями).

Литература

1. *Магун В.С.* Об авторе этой книги (вступительная статья) // Веккер Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 685 с.

2. *Приходовская Е.А.* Идентификация сознания персонажа и внутреннего мира слушателя в жанре монооперы // Таврический научный обозреватель. 2016. № 10 (15). Ч. I. С. 125–131.

3. *Симонов П.В.* Информационная теория эмоций // Психология эмоций / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 188–195.

4. *Психология* эмоций. Тексты. 2-е изд. / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 304 с.

5. *James W.* What is an emotion? // Mind. 1884. Vol. 9, № 34. P. 188–205 // Психология эмоций / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 86–98.

6. *Krueger F.* Das Wesen der Gefühle. Entrourf eines systematischen. Theorie. 3-e & 4-e unveranderte aufl. Leipzig, 1980. S. 2–37 // Психология эмоций / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 113–124.

7. *Вундт В.* Основы физиологической психологии: Об элементах душевной жизни. Интенсивность ощущения / пер. с нем. М. : URSS, 2010. 330 с.

8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. 362 с.

9. *Лейбниц Г.* Новые опыты о человеческом разумении // Лейбниц Г. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. 686 с.

10. *Донченко Е.А.* Фрактальная психология (Доглубинные основания индивидуальной и социетальной жизни). Киев: Знания, 2005. 323 с.

11. *Леонтьев А.Н.* Психология образа // Вестник Московского университета. Серия 14: Психология. 1979. № 2. С. 12–13.

12. *Веккер Л.М.* Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 685 с.

13. *Краткий* толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игишева. М., 2008.

14. *Краткий* психологический словарь / ред. Л.А. Карпенко, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 512 с.

15. *Шаховский В.И.* «Эмоции с точки зрения лингвистики» // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань; Москва, 1995. С. 30–33.

16. *Исхакова З.З.* Эмотивный дейксис и его декодирование в семиосфере: дис. … д-ра филол. наук. Уфа, 2012. 414 с.

17. *Воркачёв С.Г.* Становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64–72.

18. *Маслова В.*А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изд. центр «Академия», 2001. 208 с.

19. *Кущева О.Ю.* Антропоцентрическая парадигма в современной лингвистике // Вестник Адыгейского государственного университета. 2006. № 4. С. 155–156.

20. Volkelt J. Gewissheit und Wahrheit. Munchen: Beck, 1918. 134 p.

21. Vygotskiy L.S. Psikhologiya iskusstva. M .: Iskusstvo, 1986. 326 s.

22. Ortega-i-Gasset KH. Degumanizatsiya iskusstva // Ortega-i-Gasset KH. Estetika. Filosofiya kul'tury / vstup. St. G.M. Frindlera; Sost. V.Ye. Bagno. M .: Iskusstvo, 1991. S. 218-260oC.

23. Langer S. Oshchushcheniye i forma: novaya teoriya iskusstva. New York, 1953. 433 p.

24. *Ионова С.В.* Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. … канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с.

25. *Волкова П.С.* Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): автореферат дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.

26. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

27. *Шаховский В.И.* Лингвистическая теория эмоций: М.: Гнозис, 2008. 416 с.

28. *Приходовская Е.А.* Встречные интенции языка : к вопросу творческих поисков и решений композитора // Теория и практика общественного развития. 2014. № 5. С. 144–147.

29. *Приходовская Е.А.* Камерно-вокальные и вокально-сценические произведения : творческая практика композитора : дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 353 с.

30. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. М.: Наука, 1981. 139 с.

31. *Андреева Г.М.* Зарубежная социальная психология XX столетия: Теоретические подходы: учеб. пособие для вузов / Г.М. Андреева, Н.Н. Богомолова, Л.А. Петровская. М. : Аспект Пресс, 2002. 287 с.

32. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы : Исследование. 2-е изд., доп. М.: URSS, 2012. 338 с.

33. *Григорьев С.С.* О мелодике Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961. 196 с.

34. *Головаха Е.И.* Психологическое время личности. Киев: Наукова думка, 1984. 210 с.

35. *Приходовская Е.А.* Специфика хронотопа в жанре оперы // European Social Science Journal. 2014. № 8 (т. 2). С. 205–211.

36. *Чигарёва Е.И.* О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 78–117.

37. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-я и 2-я. Л. : Музгиз, 1963. 379 с.

38. *Приходовская Е.А.* Оперная драматургия: учеб. пособие. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 80 с.

39. *Приходовская Е.А.* Система вокальных средств выразительности в музыкальной языковой семье // European Social Science Journal. 2014. № 9 (т. 1). С. 300–305.

Prikhodovskaya Ekaterina A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: prihkatja@mail.ru
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017 (26), pp. 111– 125.
DOI: 10.17223/22220836/26/12

THE EMOTIVNY PLAN IS A PRIMARY PLOT OF THE MONOOPERA

Key words: monoopera, emotivity, psychological identification, character.

The consciousness / the psychological world of a person is inclined to perceiving the surrounding reality by means of "projections", the images fixed somewhere. The art principle of psychological identification is based on "uniqueness" of consciousness of the person for his or her own inner world. The identification happens between the virtual consciousness (that of the character) and the perceiving consciousness (that of the addressee). The "projections" of the reality to an inner world act as a "common denominator" for both the only inner world of the character and the inner world of the addressee. As "projections" of the seen are identical – the inner worlds are completely involved in the process of identification (in real life distinction between positions concerning the same subject is based on the difference of "points of view" on the subject). There is an identification of psychological processes: psychological processes of the character, as well as images of the visible world to which they lead or from which proceed – "are initially set" in the literary text, so to say – in virtual reality; psychological processes of the addressee "complete" the virtual reality which is created in his imagination at the perception of intensions of the inner world of the character – up to the same images of the visible world which the literary text contains and, respectively, the inner world of the character does too. The principle of psychological identification is based on identity of images of the visible world in consciousnesses of the addressee and character and its topmost fullest embodiment is monoopera. The Emotivity functions in the monoopera as a paramount factor of psychological space of the character. The external phenomena and events forming directly readable plot of the work appear only as accompanying formations of primary semantic line – either an occasion, or a consequence of formation of these or those stages (stages) of primary line. Creating the emotive plan – primary plot of the monoopera – semantic and intra text characteristics of a concrete embodiment of a genre invariant come to compliance. Both the language layer of the monoopera, and the structural and dramaturgic organization of the text are involved in an embodiment of the emotive plan (semantic category). Everything, all the components of the genre appear in indissoluble unity which is only artificially is possible to divide for the research of the text. The unity mentioned above acts at all levels of primary plot of the monoopera, the emotive plan, at the levels of the emotive of the centers and each separate emotive (emotive spheres are more general and extra text, ideological and figurative categories).

References

1. Magun, V.S. (1998) Ob avtore etoy knigi (vstupitel'naya stat'ya) [About the author of this book (Introduction)]. In: Vekker, L.M. *Psikhika i real'nost': edinaya teoriya psikhicheskikh protsessov* [Psychic and reality: a unified theory of mental processes]. Moscow: Smysl.

2. Prikhodovskaya, E.A. (2016) Identifikatsiya soznaniya personazha i vnutrennego mira slushatelya v zhanre monoopery [Identification of the character consciousness and the listener's inner world in the genre of monoopera]. *Tavricheskiy nauchnyy obozrevatel'*. 10(15/1). pp. 125–131.

3. Simonov. P.V. (1993) Informatsionnaya teoriya emotsiy [Information theory of emotions]. In: Vilyunas, V.K. & Gippenreyter, Yu.B. (eds) *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions]. Moscow: Moscow State University. pp. 188–195.

4. Vilyunas, V.K. & Gippenreyter, Yu.B. (eds) (1993) *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions]. Moscow: Moscow State University.

5. James, W. (1993) What is an emotion? In: Vilyunas, V.K. & Gippenreyter, Yu.B. (eds) *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions]. Moscow: Moscow State University. pp. 86–98.

6. Krueger, F. (1993) Das Wesen der Gefühle. Entrourf eines systematischen. Theorie. In: Vilyunas, V.K. & Gippenreyter, Yu.B. (eds) *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions]. Moscow: Moscow State University. pp. 113–124.

7. Wundt, W. (2010) *Osnovy fiziologicheskoy psikhologii: Ob elementakh dushevnoy zhizni. Intensivnost' oshchushcheniya* [Fundamentals of physiological psychology: On the elements of psychic life. Intensity of sensation]. Translated from German. Moscow: URSS.

8. Bakhtin, M.M. (1963) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

9. Leibniz, G. (1983) *Sochineniya: v 4 t.* [works. In 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Mysl'.

10. Donchenko, E.A. (2005) *Fraktal'naya psikhologiya (Doglubinnye osnovaniya individual'noy i sotsietal'noy zhizni)* [Fractal psychology (The deep foundation of individual and societal life)]. Kyev: Znaniya.

11. Leontiev, A.N. (1979) Psikhologiya obraza [Psychology of image]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14: Psikhologiya – The Moscow University Herald. Series 14: Psychology*. 2. pp. 12–13.

12. Vekker, L.M. (1998) *Psikhika i real'nost': edinaya teoriya psikhicheskikh protsessov* [Psychic and reality: a unified theory of mental processes]. Moscow: Smysl.

13. Igishev, K. (ed.) (2008) *Kratkiy tolkovyy psikhologo-psikhiatricheskiy slovar'* [The Brief Explanatory Psycho-psychiatric Dictionary]. Moscow: [s.n.].

14. Karpenko, L.A., Petrovskiy, A.V. & Yaroshevskiy, M.G. (eds) (1998) *Kratkiy psikhologicheskiy slovar'* [Brief Psychological Dictionary]. Rostov-on-Don: Feniks.

15. Shakhovskiy, V.I. (1995) Emotsii s tochki zreniya lingvistiki [Emotions viewed by linguistics]. In: Kazantseva, L.P. et al. *Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo* [Music begins where words end]. Astrakhan; Moscow: Konservatoriya. pp. 30–33.

16. Iskhakova, Z.Z. (2012) *Emotivnyy deyksis i ego dekodirovanie v semiosfere* [Emotional deixis and its decoding in the semiosphere]. Philology Dr. Diss. Ufa.

17. Vorkachev, S.G. (2001) Stanovlenie antropotsentricheskoy paradigmy v yazykoznanii [Formation of the anthropocentric paradigm in linguistics]. *Filologicheskie nauki*. 1. pp. 64–72.

18. Maslova, V.A. (2001) *Lingvokul'turologiya* [Kinguistic and Cultural Studies]. Moscow: Akademiya.

19. Kushcheva, O.Yu. (2006) The anthropocentric paradigm in modern linguistics. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta – The Bulletin of the Adyghe State University. Series "Philology and the Arts"*. 4. pp. 155–156. (In Russian).

20. Volkelt, J. (1918) *Gewissheit und Wahrheit* [Certainty and Truth]. Munich: Beck.

21. Vygotsky, L.S. (1986) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Iskusstvo.

22. Ortega y Gasset, H. (1991) *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Translated by O.V. Zhuravlev. Moscow: Iskusstvo. pp. 218–260.

23. Langer, S. (1953) *Feeling and form: The new theory of art*. New York: Charles Scribner's Sons.

24. Ionova, S.V. (2005) *Emotivnost' teksta kak lingvisticheskaya problema* [Emotivness of the text as a linguistic problem]. Arts Studies Cand. Diss. Moscow.

25. Volkova, P.S. (1997) *Emotivnost' kak sredstvo interpretatsii smysla khudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N.V. Gogolya i muzyki Yu. Butsko, A. Kholminova, R. Shchedrina)* [Emotivness as a means of interpreting an artistic text (a case study of Nikolai Gogol's prose and music by Yu. Butsko, A. Kholminov, R. Shchedrin)]. Philology Cand. Diss. Volgograd.

26. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetics of music and artistic consciousness: On the material of the twentieth-century art]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.

27. Shakhovskiy, V.I. (2008) *Lingvisticheskaya teoriya emotsiy* [Linguistic theory of emotions]. Moscow: Gnozis.

28. Prikhodovskaya, E.A. (2014) Cross-intentions of a language: Concerning the creative activity of a composer. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 5. pp. 144–147. (In Russian).

29. Prikhodovskaya, E.A. (2010) *Kamerno-vokal'nye i vokal'no-stsenicheskie proizvedeniya : tvorcheskaya praktika kompozitora* [Chamber-vocal and vocal-scenic works: Creative practices of the composer]. Art Studies Cand. Diss. Novosibirsk.

30. Galperin, I.R. (1981) *Tekst kak ob"ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow: Nauka.

31. Andreeva, G.M., Bogomolova, N.N. & Petrovskaya, L.A. (2002) *Zarubezhnaya sotsial'naya psikhologiya XX stoletiya: Teoreticheskie podkhody* [Foreign social psychology of the twentieth century: Theoretical approaches]. Moscow: Aspekt Press.

32. Bobrovskiy, V.P. (2012) *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [Functional basis of musical form]. 2nd ed. Moscow: URSS.

33. Grigoriev, S.S. (1961) *O melodike Rimskogo-Korsakova* [About the melodics of Rimsky-Korsakov]. Moscow: Muzgiz.

34. Golovakha, E.I. (1984) *Psikhologicheskoe vremya lichnosti* [Psychological time of personality]. Kyev: Naukova dumka.

35. Prikhodovskaya, E.A. (2014) Spetsifika khronotopa v zhanre opery [Specificity of chronotope in opera]. *European Social Science Journal*. 8(2). pp. 205–211.

36. Chigareva, E.I. (1975) O tematicheskoy dramaturgii v opere Motsarta “Don-Zhuan” [On thematic drama in Mozart's “Don Juan”]. In: Tyulin, Yu.N. (ed.) *Voprosy opernoy dramaturgii* [Questions of opera drama]. Moscow: Muzyka. pp. 78–117.

37. Asafiev, B.V. (1963) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad: Muzgiz.

38. Prikhodovskaya, E.A. (2015) *Opernaya dramaturgiya* [Opera drama]. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI.

39. Prikhodovskaya, E.A. (2014) Sistema vokal'nykh sredstv vyrazitel'nosti v muzykal'noy yazykovoy sem'e [The system of vocal means of expressiveness in a musical language family]. *European Social Science Journal*. 9(1). pp. 300–305.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 7.072.2
DOI: 10.17223/22220836/26/13

И.В. Архангельская

ПРИНЦИПЫ ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ ОБЪЕКТОВ ИНДУСТРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ В СИСТЕМЕ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Объекты индустриального наследия, получившие активное развитие на рубеже XIX–XX вв., являются важной составляющей пространственной структуры российских городов. В статье предлагается метод исследования промышленной архитектуры данного периода в системе городского пространства. Объекты индустриального наследия мы рассматриваем в двух ракурсах: в ракурсе «культурное наследие» как систему констант, способных к трансформации в ходе исторического развития, и в ракурсе «материальная составляющая города» как архитектуру, представляющую собой семантический текст. Таким образом, возникают два смысловых потока духовной и материальной культуры, которые, объединяясь, создают образную систему, определяющую образное восприятие городского ландшафта.
Ключевые слова: *константы, информационное поле, культурное наследие, городское пространство.*

Эстетическая выразительность города, его духовная атмосфера и эмоциональный климат во многом зависят от степени сохранности объектов архитектурного наследия. Архитектурные особенности исторических городов складывались веками, закрепляя и усиливая свои свойства в каждой последующей эпохе. Решительные изменения в российском градостроительстве стали происходить в конце XIX – начале XX в., в период индустриальной революции, когда в городах в качестве доминирующих построек стали появляться объекты индустриального зодчества, представляющие собой новое слово в архитектуре, которое проявлялось как синтез инженерной и архитектурной мысли. Это были масштабные постройки фабрик, мельниц, заводов, отвечающие стандартным техническим требованиям своего времени и потому придающие городам некую похожесть. Однако художественный потенциал городов, индивидуальные черты стиля жизни населения, обычаев, праздников, времяпрепровождения и многого другого отражались в облике новой индустриальной архитектуры, придавая неповторимое своеобразие городу.

XIX в. представлял собой особый этап в развитии цивилизационного процесса, который принято называть индустриальным, или машинным. На этом этапе машины не только внедряются в производство и вытесняют ручной труд, машины превращаются в некую самоценность, в то, без чего невозможно существование цивилизации. Это время перелома сознания людей, когда индустрия начинает занимать едва ли не главное место в жизни общества, определяя его экономическое благополучие, военный потенциал и международный статус. Архитектура заводов и фабрик рубежа XIX–XX вв. вы-

ражала новые идеалы технического века и, несмотря на жёсткие технологические ограничения, налагаемые на формообразование построек, отличалась яркой образностью архитектурных решений. Первые объекты индустрии создавались в период всеобщего воодушевления возможностями промышленного производства и заключали в себе целый спектр разнообразных смыслов, которые в настоящее время воспринимаются нами как доказательства экстраординарности эпохи индустриального периода в истории человечества.

Промышленная архитектура – это важнейшая составляющая культурного наследия города, которая сформировала свою систему констант, создающих в ходе исторического развития новые уровни восприятия. Сегодня вопрос сохранения объектов индустриального наследия актуален как в России, так и во всём мире. Памятники промышленной архитектуры представляют собой уникальные объекты не только по композиционным и конструктивным характеристикам. Прежде всего объекты индустриального наследия выступают в роли носителей индивидуального лица города, его художественного генетического кода, особых импульсов, которые призваны стимулировать творческую фантазию архитекторов и раскрывать основы регионального самосознания граждан. Перед нами ставится особая задача по выявлению и использованию этих импульсов в процессах осмысления промышленного наследия и поисках способов его реактуализации. И.Г. Лежава, поднимая проблему «места» в градостроительстве, пишет: «Многократное означение и одухотворение одних и тех же мест, очевидно, и придаёт им целостные свойства: их стараются не разрушить, они входят в историю города, страны, их восстанавливают, показывают гостям и т.д.» [1].

Говоря о том, что индустриальное наследие является важной частью духовного наследия, мы также можем отметить, что промышленная архитектура – это элемент городского пространства, его материальная составляющая. Предлагается рассмотреть промышленную архитектуру города в двух ракурсах, которые образуют две самостоятельные структуры. В первом ракурсе промышленная архитектура выступает как элемент культурного пространства, как форма, способная аккумулировать и транслировать культурно-ценностное содержание и отражать в себе традиционные признаки места. Промышленная архитектура проявляется здесь как составляющая культурного ландшафта, посредством которого у человека формируются образы, выступающие в качестве индустриальной ментальности места. Для формирования составляющих данной структуры использовались методы геокультурного подхода и основы мифогеографии. Исходя из определения основоположника гуманитарной географии А.М. Замятина, где геокультурный образ – это концентрация и трансляция вовне наиболее ярких и значимых символов и знаков региона, мы рассматриваем промышленную архитектуру как образы, способные аккумулировать следующие сюжеты:

1. Промышленная архитектура, раскрывающая феномен индустриализации.
2. Промышленная архитектура как памятник инженерной мысли.
3. Промышленная архитектура как объект для производства материальных ценностей, которые становятся символами региона.
4. Промышленная архитектура как культурное наследие рабочего класса.

5. Промышленная архитектура как воплощение философии патернализма.

В структуре «промышленная архитектура – элемент культурного наследия» мы рассматриваем промышленные объекты с точки зрения общекультурной тематики, как сюжеты региональных констант, входящих в систему культурных взаимодействий, в результате которых формируются система ценностей, особый язык, особая ментальность.

Термин «константа» в нашем исследовании понимается не в буквальном смысле «неизменное», а в качественном значении – «самое значимое», «системообразующее». Устойчивость в этом случае не играет главенствующую роль, так как многие явления, в частности в повседневности, имея долгую жизнь, не оказывают особого влияния на свойства культурной системы в целом. Константы служат своеобразными направляющими нашего восприятия, на их основе выстраивается определённая картина мира, сами же константы остаются неизменными, поскольку не осознаются человеком. Каждая историческая эпоха создаёт свои комбинации культурных констант, на базе которых формируется комплекс картин мира, способных к самым разнообразным интерпретациям. Немецкий египтолог Ян Ассман разработал теорию «культурной памяти», в которой выявляет наличие культурной и коммуникативной памяти. Коммуникативная память – это «живая» память людей о пережитом, которая проявляется в непосредственном повседневном общении и существует на протяжении трёх-четырёх поколений. По словам А.М. Эткинда, живая память переходит в историю, а история осваивается культурной памятью [3]. Культурная память находит своё выражение в символических формах (памятных местах, датах, церемониях, в письменных, изобразительных и монументальных памятниках), которые передают и актуализируют культурные смыслы, удерживая только наиболее значимые из них. Архитектурное наследие, в частности промышленная архитектура, является непосредственным носителем культурной памяти, отражающим духовно-ценностное содержание своей эпохи. Культура российских регионов содержит уникальные конструкции констант, которые обладают неповторимыми конфигурациями, определяющими культурное своеобразие промышленного наследия. Раскодировав эти константы, мы получаем возможность осознать духовную наполненность региональной культуры, сформулированную регионом в процессе своей культурно-исторической жизни.

При прочтении объектов индустриального зодчества в структуре городского пространства мы рассматриваем промышленную архитектуру как составляющую материальной культуры, как особую информационно-знаковую систему, семантический текст, обладающий способностью накапливать информацию и продуцировать в пространство потоки знаков и сигналов. Во все времена архитектурные объекты формировали свою модель городского пространства, являясь отражением социокультурных процессов, происходящих в обществе. Значительным определением в исследовании промышленной архитектуры города стало понятие текста «как гибкой в своих границах, иерархизированной, но подвижно регистрирующейся системы значащих элементов, охватывающей диапазон от единичного высказывания до многоэлементных и гетерогенных символических образований», которое определил исследователь культурного наследия В.В. Абашев в монографии «Пермь как текст» [4].

Архитектура как вид искусства отличается глобальностью и долговечностью, обладает знаковым, символическим содержанием и имеет все свойства культурного текста, содержит в себе эстетические компоненты и художественные образы, которые существуют на протяжении длительного времени. Архитектурное творчество придаёт пространству определённые значения, каждый архитектурный объект несёт в себе некую смысловую нагрузку, которая формируется под воздействием культуры и меняется вместе с ней. Опираясь на предложенное определение текста, мы получаем инструмент для исследования промышленной архитектуры как культурного феномена, текста в ряду подобных ему текстов, формирующих в процессе репрезентации поток знаков и символов, составляющих значение объекта.

Исходя из утверждения Д.Н. Замятина о целостности пространственного мышления, мы можем определить, что потоки двух рассматриваемых структур, таких как ***«промышленная архитектура – элемент культурного наследия» и «промышленная архитектура – часть городского пространства»,*** образуют два измерения, которые объединяются в процессе восприятия. В результате слияния значений и образов образуется **смысловое поле,** определяющее образное восприятие объекта.

Каждая культура создаёт собственные образы пространства, предлагая свои персональные коды к расшифровке и пониманию этих образов. Образ по своей природе не может быть исчерпывающей репродукцией предмета, но он всегда целостен. Образ объекта, который возникает в воображении, не является его зеркальным отображением; это результат избирательной деятельности, воспроизводящей основное содержание объекта, своего рода модель предметной структуры, которая операциональна и предназначена для практических действий. Опираясь на исследования основоположника мифогеографии И.И. Митина, смысловое поле промышленной архитектуры можно определить как палимпсест, систему, состоящую из множества реальностей [7]. Вокруг архитектурного объекта создаются истории, которые, накладываясь друг на друга, генерируют новые смыслы. Изучая образы и сюжеты промышленной архитектуры как достаточно значимой составляющей культурного наследия, мы способствуем процессам осмысления и истолкования региональной культуры как в частных случаях, так и в целом, позволяя обнаружить и раскрыть основы регионального самосознания граждан.

Литература

1. *Лежава И. Г.* Архитектура и городской дизайн // Проблемы дизайна городской среды. М., 1981. С. 125.

2. *Замятин Д.Н.* Культура и пространство : моделирование географических образов. М.: Знак, 2006 . 448 с.

3. *Эткинд А.М.* Столетняя революция : юбилей начала и начало конца // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 10–14.

4. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. 404 с.

5. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо. Память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

6. *Лотман Ю.М.* Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 42.

7. *Митин И.И.* Мифогеография множественных реальностей российских регионов // Сб. науч. статей. Вып. 2: Из истории Южного Урала и российских регионов. Челябинск : Совет Уральских Бирюковских чтений, 2004. С. 13–19.

Arkhangelskaya Inna V. Yuri Gagarin State Technical University of Saratov (Saratov, Russian Federation).

E-mail: anp-inna@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp.126–130.

DOI: 10.17223/22220836/26/13

THE PRINCIPLES SHAPED THE PERCEPTION OF OBJECTS OF INDUSTRIAL HERITAGE IN URBAN SPACE

Key words: constants, field information, cultural heritage, urban space.

Aesthetic expression of the city, its spiritual atmosphere and emotional climate is largely dependent on the degree of preservation of objects of architectural heritage. Industrial architecture is an important component of cultural heritage that has shaped its system of constants and established in the course of historical development of new levels of perception. Today the issue of preservation of objects of industrial heritage is as relevant as in Russia and around the world. These objects are unique not only in its constructive, and compositional characteristics, but also as carriers of the genetic code of the city, its special pulses designed to stimulate architectural creativity and to reveal the basis of regional identity of citizens.

It is proposed to consider the industrial architecture of the city in two angles that form two separate structures. In the first view industrial architecture acts as an element of cultural space, as a form, is able to accumulate and transmit cultural and value content, and reflect the traditional features of the place. Industrial architecture manifests itself here as a part of the cultural landscape through which the person formed the images, acting as the industrial mentality of the place. The structure of "industrial architecture - the cultural heritage element", we consider the industrial facilities from the point of view of General cultural subjects as subjects of regional constants in the system of cultural interactions, which shape social values, special language, a special mentality.

The flows of the considered structures, "industrial architecture-the element of the cultural heritage and industrial architecture of the urban space" constitute two dimensions which are combined in the process of perception. A merger of values and images formed semantic field that defines the imaginative perception of the object. The image of the object that arises in the imagination, is not its mirror image; it is the result of the election activities, reproducing the main content of the object, a kind of domain model structure that is operational and designed for action.

References

1. Lezhava, I.G. (1981) Arkhitektura i gorodskoy dizayn [Architecture and urban design]. In: *Problemy dizayna gorodskoy sredy* [Problems of urban environment design]. Moscow: [s.n.]. p. 125.

2. Zamyatin, D.N. (2006) *Kul'tura i prostranstvo: modelirovanie geograficheskikh obrazov* [Culture and space: Mmodeling geographical images]. Moscow: Znak.

3. Etkind, A.M. (2004) Stoletnyaya revolyutsiya: yubiley nachala i nachalo kontsa [A century-long revolution: The centennial of the beginning and the beginning of the end]. *Otechestvennye zapiski*. 5. pp. 10–14.

4. Abashev, V.V. (2000) *Perm' kak tekst* [Perm as a text]. Perm: Perm State University.

5. Assman, Ya. (2004) *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo. Pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory. Writing. Memory of the past and political identity in high cultures of antiquity]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

6. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. pp. 42.

7. Mitin, I.I. (2004) *Mifogeografiya mnozhestvennykh real'nostey rossiyskikh regionov* [Mythogeography of multiple realities of Russian regions]. Chelyabinsk: Sovet Ural'skikh Biryukovskikh chteniy. pp. 13–19.

УДК 75.047
DOI: 10.17223/22220836/26/14

Ю.С. Васильченко

ЗНАЧЕНИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В РАЗВИТИИ РУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XVIII–XIX вв.

Данная статья посвящена русской пейзажной живописи XVIII–XIX вв. В ней показано изменение изобразительных средств пейзажа, которое определялось решением образных задач в контексте времени. Выделенные этапы формирования русской пейзажной живописи условны, они выявляют некие границы временных промежутков.
Ключевые слова: *пейзажная живопись, пейзаж, русское искусство, Академия художеств, Товарищество передвижных художественных выставок.*

А.А. Федоров-Давыдов дает следующее определение: «Пейзаж – это «художественное раскрытие внутренней содержательности и внешней предметной красоты и выразительности вида» [1. С. 4]. Чтобы создать этот художественный образ, художник осознанно обобщает ту местность, которую изображает.

Развитие изобразительных средств пейзажной живописи определялось решением образных задач в контексте времени. Русская пейзажная живопись начинала своё развитие с бытописания в гравюрах о строящемся городе Петербурге. Традиция изображать панорамы городов пришла в Россию благодаря Петру I из Голландии. А. Зубов и А. Ростовцев делали гравюры с изображением панорам Петербурга.

Вначале XIX в. возрос интерес к русской истории, к русской природе как в литературе, так и в живописи. В литературе первопроходцем считается Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837), в живописи – Семён Фёдорович Щедрин (1745–1804).

Реалистическая пейзажная живопись XIX в., по словам А.А. Федорова-Давыдова, начиналась с художественного созерцания родной природы, раскрытия её собственной красоты. Пейзажная живопись завоевала приоритетное место, обходя вершины аллегорической, исторической, портретной, жанровой, анималистической живописи.

От художника XIX в. ждали не только четкого воспроизведения увиденного, но и воздействия на душу зрителя. Художник искал новые возможности цвета для выражения эмоциональных состояний. Эти возможности можно изучать на пленэре, непосредственно на природе, посредством этюдов. Пленэрная живопись повлияла на развитие колорита, световоздушной перспективы, а также на введение в живопись новых сюжетов и мотивов.

Творчество исследователей выявляют некие границы исторического времени, которые автор статьи взял за основу.

1. Значимые даты и события, повлиявшие на зарождение пейзажной живописи до 1785 г.:

- Реформы Петра I привели к становлению и укреплению сильного централизованного государства, выходившего на международную арену.

В это время каноническое искусство уступало место искусству, встававшему на путь эстетического самоопределения. На смену иконописи пришло светское искусство, стремящееся передать облик реальной действительности.

• Основание новой столицы – Санкт-Петербурга – выдвигало ведущее место архитектуре как виду искусства. Для пейзажного жанра это сыграло решающую роль, так как в гравюрных изображениях отражалось строительство столицы. С. Даниэль в путеводителе по истории русской живописи «От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи» говорит о размежевании двух культур, старой и новой, которые выражены в оппозиции «Москва – Петербург», что важно для национального самосознания [2].

• В Россию с Запада начали завозить станковую картину, что способствовало восприятию западноевропейской концепции создания произведения. Эта концепция включала синтез усилий, навыков сочинительства, умения отбирать и комбинировать ранее проштудированные изобразительные элементы. Перенести на русскую почву сумму знаний и практических навыков было также возможно путем вызова мастеров с Запада в Россию и пенсионерством (командированием) лучших выпускников Российской академии на Запад.

• На исходе царствования Елизаветы Петровны в 1757 г. создается Петербургская академия художеств, которая в 1764 г. была преобразована в Российскую императорскую академию художеств. Обучение строилось в форме копирования западных образцов пейзажной живописи. Соответственно на первых порах пейзажисты обращались к художественной традиции, а не к естественной природе. В 1776 г. был учреждён класс пейзажа под руководством Семёна Щедрина. С. Щедрин обучался в живописном классе, но выполнил пейзажную программу, которая давалась только непригодным для исторической живописи ученикам. Но факт, что С. Щедрина послали в пенсионерскую поездку, говорит о растущем признании ландшафтной живописи. Семён Щедрин считается родоначальником русской пейзажной живописи. Изображал видовые пейзажи парков. С. Щедрин вводил в культурный обиход пейзажную живопись и воспитывал к ней интерес.

• Изображения пейзажа представляли документированные видовые изображения в гравюрах, декоративно и условно трактованные изображения природы в виде панно, и перспективные изображения.

2. Пейзажная живопись с 1785-х гг. до 1800 г.

В эти годы пейзажисты, как и в предыдущие десятилетия, выполняли заказы декоративных панно и стенописи для украшения дворцов, замков, но брали за образцы итальянские, голландские, фламандские пейзажи.

Развитие паркового искусства в России способствовало становлению видового пейзажа парков, а затем и видов городов, где изображался конкретный вид местности. Сочинялись картины в мастерской, но тогда натурный вид настолько видоизменялся, что становился непонятным прототип. В композиции использовалось кулисное построение изобразительной плоскости с движением планов вглубь и расположением главного на втором плане. В цветовом решении использовалась трехцветка, где локальный тон высветлялся или затемнялся.

Ф.Я. Алексеев (1753–1824) был первопроходцем в изображении русского городского пейзажа. «Создание пейзажного образа города было в его творчестве таким же итогом векового развития русского изобразительного искусства, как и создание определённого образа человека, определённой портретной характеристики в искусстве Левицкого» [3. С. 16]. В произведениях происходило органичное слияние городской архитектуры и жанровых мотивов частной будничной жизни.

Ф.М. Матвеев (1758–1826) – художник развитого классицизма в пейзажной живописи в России. Ф.С. Мальцева отмечает, что для классицизма были характерны возвышенность и идеализация, соответственно эти же черты использовал художник для изображения пейзажа [7. С. 14]. Матвеев использовал декоративность в стилизации натуры. Он узаконил сочинение на определенные темы идеальной действительности пейзажа по зарисовкам.

3. Период 1800–1820 гг. – время общественного подъема, время расцвета всех видов изобразительного искусства и их синтеза.

В истории России произошли события, важные для развития изобразительного искусства:

- победа в Отечественной войне 1812 г. сыграла огромную роль в формировании национального сознания русского народа;
- 1825 г. – восстание декабристов – первое вооруженное выступление против царизма. Подавление восстания усилило недовольство народа и прогрессивной общественной мысли.

После Отечественной войны 1812 г. возросло национальное самосознание. В искусстве обращались к личности, к её чувствам и внутренним достоинствам. Человек рассматривался в гражданском подвиге, в стремлении к свободе, а также в обычном повседневном проявлении его душевных качеств. В живописи и литературе пейзаж задумывался так, чтобы вызывать у человека естественные человеческие чувства.

В это время параллельно существовал стиль классицизм, формировалось романтическое течение, зарождались реалистические тенденции.

В классическом пейзаже произошло деление на героический и исторический. Исторический пейзаж обращался к сюжетам отечественной истории, чем более всего продвигался к реалистической живописи. Героический пейзаж показывал грандиозность мироздания, природа представлялась величественной и недоступной человеку. Присутствовала повествовательность, т.е. развивалась сюжетность в пейзаже. В характере письма преобладал гладко положенный мазок по форме предметов.

В пейзажной живописи ещё существовало видописание. Видописцы *А.Е. Мартынов* (1768–1826) и *В.П. Петров* (1770–1810) «своеобразно сливали в своем творчестве различные течения на путях становления русской пейзажной живописи» [1. С. 135].

Пейзажная живопись сыграла важную роль в поисках новых художественных средств, формировалось романтическое направление. Художниками-романтиками решался «вопрос о месте современного искусства в общем историческом процессе» [5. С. 18]. В.Н. Пилипенко подчеркивает важность развития пейзажной живописи в начале XIX в., так как она отражала одну из

важных составляющих окружающей человека действительности – мира природы. В связи с указанными выше событиями у человека менялось мировоззрение, человек задумывался о своей роли в процессе исторического развития, о месте человека в природе, менялся взгляд на природу. Романтическая эстетика дала свободу творческой личности: не было ещё выработано четких требований для художественной формы, художник подчинялся свободе творческой индивидуальности. Романтики одни из первых обратились к национальным формам искусства (фольклор, народные традиции, обычаи). Образность начинала играть большую роль в изобразительном искусстве. В искусстве искали правды чувств, а пейзажная живопись как никакой другой жанр могла раскрыть всю их полноту. *М.Н. Воробьев* (1787–1855) – ученик Ф.Я. Алексеева, пришёл к убеждению, что нужно менять метод работы над пейзажем. Художник обратился к непосредственному изучению природы, изучению характера состояний атмосферы, к мотиву лунной ночи, что позволило усилить напряжение переживаний.

Зарождались реалистические тенденции. *Сильв. Щедрин* (1791–1830), ученик М.М. Иванова, уже в начальные годы своего творческого пути увлечён «индивидуальными особенностями конкретного мотива» [5. С. 14]. Он в своем творчестве соединяет романтическое мироощущение с реалистическим методом работы над произведением. Щедрин показывал современное состояние руин, лирически проникновенно передавая природу, пришёл в творческом методе к этюдам на природе – работе на открытом воздухе. Отказался от кулисного построения пространства. *А.Г. Венецианов* (1780–1847), для которого природа была хранительницей начал русской земли, сфера приложения труда человеческих рук, в основном крестьянина, противопоставил свою школу работы с натуры академическому течению. Соединил пейзажные мотивы с изображениями крестьянских девушек и детей, благодаря чему получался поэтический собирательный образ крестьянской Руси.

4. Переломный период 1830–1840-х гг.

Важен тот факт, что широкий круг зрителей стремился знакомиться с выставками. Повышался уровень профессионализма, что было необходимым условием для реализации творческого замысла. Вдохновение и хорошо усвоенное мастерство воспринимались теперь необходимым единством для художника.

Из стилеобразующих направлений этого времени романтизм завершал свое развитие, а реалистическая живопись набирала вес. Параллельно передовым веяниям продолжала существовать академическая дворянская эстетика.

Ф.С. Мальцева отмечает, что впервые поднимался вопрос о русской природе как предмете художественного изображения критиками, в частности, В.Г. Белинским в статьях, посвященных творчеству А.С. Пушкина.

Художники-пейзажисты пришли к решению задач пространства посредством изучения перспективы, также освещения и выражения определённого времени суток в пейзажах. Пейзажная живопись расширила круг сюжетов: яркие атмосферные явления и будничная жизнь самой природы.

В Академии художеств происходили небольшие изменения в системе образования. Во всех классах вводилась работа с натуры, в пейзажном классе

было разрешено заменять классные занятия по рисунку работой на натуре. Ввиду ужесточения цензуры были запрещены поездки художников за границу. С 1837 г. Академия начала устраивать годовые выставки работ художников, претендующих на академические звания, а также их руководителей.

В 1830 г. А.Г. Венецианов формулирует в прессе творческие и педагогические принципы. Венецианов учил писать фигуры и пейзаж с натуры, минуя длительный этап работы с гипсов. Ученики писали то, что видели и знали.

В 1832 г. в Москве возникает «Натурный класс» – творческий кружок, позволявший художникам совершенствоваться в живописи и рисунке. В 1843 г. он был преобразован в Училище живописи и ваяния Московского художественного общества (с 1865 г. стало называться Московское училище живописи, ваяния и зодчества).

Новое понимание природы к 30-м гг. XIX в. внёс *Силв. Щедрин,* который начал работать еще в начале века. Он изображал природу как портрет глазами современника: как обитатель той местности, которую изображал с простой ежедневной жизнью. В эти годы ставил задачи передать естественное освещение, что выражало новое восприятие окружающего мира. Отказался от кулисного построения композиции, но сохранял классическое замыкание горизонта; появилась взаимосвязь цвета предметов и окружения, начал использовать валёры, цвета становились светлее.

И.К. Айвазовский (1817–1900) был основоположником пейзажа-марины, где запечатлевалась морская стихия с её эффектами пены, волн.

В творчестве *А.А. Иванова* (1806–1858) большое место занимали этюды, где он достиг выразительных живописных решений, которые были построены на интенсивном звучании красок. Для характеризуемого времени это было открытием в области пленэра.

5. Пейзажная живопись 1850–1860 гг. работала по новой эстетической программе русского искусства, главная задача которой – отображение жизни.

Указанный период отличался обострением социальной тематики в изобразительном искусстве. Кризисные явления в экономике России в эти годы: сдерживание развития капиталистических отношений, низкий уровень сельского хозяйства, последствия Крымской войны, эпидемии, неурожаи – привели к тому, что в 1850-е гг. обострилось социальное неравноправие. Крестьяне начали бунтовать, что привело к тому, что с 1856 г. правительство начало разрабатывать программу крестьянской реформы. А в 1861 г. произошла отмена крепостного права. Но это привело к ещё большему обострению социальной борьбы. Начались стихийные движения возмущённых крестьян.

Н.Г. Чернышевский в романе «Что делать?» (1862–1863) один из первых в то время провозгласил тезисы складывающегося мировоззрения, новые тенденции в развитии общества. «Все устремления передовой общественной мысли направлялось теперь на то, чтобы подготовить угнетённый народ к борьбе за своё освобождение» [6. С. 25].

Изменилась концепция искусства: важна была идейная содержательность, критика угнетающих и скорбь за угнетённых. Для выражения новых идей требовалась смена изобразительных средств. Из мировоззрения художника ушёл мир, понятый как Вселенная. Художник сосредоточивал внимание на

определённом отрезке жизни. Содержание искусства подчинилось интересам человека, эстетические представления утверждали общественное значение искусства. В композиционной структуре построения пейзажа появилась фрагментарность. Предметом изображения становилась русская природа, естественная среда крестьянской жизни, а также то, что жизненно интересно в природе.

В демократической пейзажной живописи использовались две линии:

- обличительная, которая решалась через изображение печали и тоски;
- утверждающая положительный идеал, которая раскрывалась через изображение могучей, плодородной русской природы, которая символизировала возможный источник богатства и счастья народной жизни.

Более всего развитию демократического пейзажа способствовало Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Педагогами и учениками в училище решались актуальные задачи современного искусства. Выпускник училища *А.К. Саврасов* (1830–1897) – пейзажист, который формировал пейзажную московскую школу. Его метод основывался на сборе материала (зарисовок, этюдов), а затем создавался образ – одновременно конкретный и собирательный. Закладывался новый тип пейзажа – пейзажа настроения.

Академическая линия пейзажа оставалась далекой от современной жизни. Ученики воспитывались на античных образцах, что говорит об условности художественных приёмов.

6. Пейзажная живопись 1870-х гг.

Критики этих лет требовали от пейзажной живописи «правдивого отображения народной жизни» [7. С. 28]. «…От художника требовалась широта пейзажного мышления, преображающая частичный натурный мотив в обобщённый пейзажный образ крестьянской страны со свойственным ей укладом жизни» [6. С. 10]. Ещё большее разделение академической школы и приверженцев русской реалистической школы.

1. *Приверженцы реалистической школы: Товарищество передвижных художественных выставок.* С 1871 г. организовывались ежегодные передвижные выставки художественных произведений. Для пейзажистов реалистического направления было важно выражать в произведениях передовые веяния общественности и правду жизни. В пейзажной живописи изображалась природа, увиденная глазами простых людей, картины были наполнены глубоким жизненным оптимизмом или имели обличительные тенденции реализма. Пейзаж передвижников был внутренне содержателен, в нём было душевное благородство русской природы, что входило в понимание красоты. Характерен для этого времени эпический пейзаж, в котором аккумулировались обобщенная картина жизни природы и многообразие содержания. Эпическое начало у *И.И. Шишкина* (1832–1898), *М.К. Клодта* (1832–1902). Развитие лирического пейзажа в работах *А.К. Саврасова* (1830–1897), *Л.Л. Каменева* (1833–1886). В гармоничном единстве сливалось эпическое, лирическое и импрессионистическое начало у *А.И. Куинджи* (1841–1910). Разработка нового языка с применением родственных цветов хроматической гаммы и объединением их цветовыми рефлексами по всей картине у *Ф.А. Васильева* (1850–1873).

2. *Академическая школа.* В 1875 г. было организовано Общество выставок художественных произведений, куратором которого была Академия художеств. Академия художеств критиковала развитие реалистической живописи. Художники – «…пейзажисты академического направления ценили в ландшафте родной страны лишь внешние эффектные мотивы, хотя бы в отдаленности напоминающие природу Италии или Швейцарии» [7. С. 29]. Пейзажисты круга Академии в пейзажах добивались только внешней красивости, это происходило не от спада мастерства, а от выбора идейных позиций художников. Они использовали готовые образцы, что давало возможность сосредоточить внимание на работе над формой, оттачивать живописные приемы и доводить до совершенства все элементы картины, добиваясь в своем ремесле высочайшего уровня. Но даже среди акдемистов были такие художники, как *А. Мещерский*, *Ю. Клевер*. *И. Айвазовский*, которые отличались стремлением раскрывать внутреннюю значительность образа в своих работах.

3. Важную роль сыграл возникший в 1872 г. *«Абрамцевский, или Мамонтовский кружок»*, группировавшийся вокруг промышленника и мецената С.И. Мамонтова. Опираясь на русский сказочный фольклор, участники осваивали декоративные формы народного искусства, что способствовало отражению национального стиля.

В 1874 г. во Франции открылась первая выставка импрессионистов. Русские художники *В. Поленов* и *И. Репин*, работавшие в этом году в Париже, смогли соприкоснуться с новыми тенденциями французской живописи. Вдохновлённые импрессионистами, они смогли наслоить на реалистическую структуру живописи открытия импрессионизма: колорит, работу на пленэре, изображение первого впечатления, высветление палитры красок, живописную смелость.

7. Пейзажная живопись 1880–1895-х гг. как значимое явление в изобразительном искусстве.

Факты, повлиявшие на изобразительное искусство этих лет:

- В 1800-х гг. происходили расслоение крестьян, что привело к застою в развитии сельского хозяйства, переход от патриархальных форм к рыночным отношениям: в рыночный оборот включались земли, рабочая сила. Рост промышленности способствовал изменениям на рынке труда: основной рабочей силой стали вольные рабочие, и как следствие увеличилось городское население. В обществе обострялись проблемы. Голод начала 90-х способствовал крестьянским бунтам. Формировался новый класс – российский пролетариат – ведущая сила революционной борьбы.
- Активизация выставочной деятельности в стране. Выставки иностранных художников в Москве и Петербурге из Швеции, Болгарии, Китая. Всероссийская промышленно-художественная выставка в 1882 г. в России в Москве впервые включала в себя экспозицию художественного отдела. Были представлены работы 866 художников.

Перед писателями и художниками вставали новые задачи – поиск новой формы выражения новых тем и новых жизненных ситуаций, требовавшие иного осмысления.

Русская пейзажная живопись в эти годы набрала обороты в своем развитии и стала значимым явлением в изобразительном искусстве. Расширилась художественная проблематика пейзажного искусства: обогатились средства живописного выражения для передачи световоздушной среды; происходило усложнение фактуры цвета; передача состояний атмосферы. В эти годы развивалось течение импрессионизма, развивается лиризм, переживания и чувства людей выражались в пейзажах. Стремление пейзажистов выразить в произведениях меняющиеся состояния природы, что давало возможность передать в зрительном образе меняющийся во времени поток жизни. «Предметом самого искусства становится не столько сама жизнь, сколько эмоциональное переживание художника, рождённое в нём этой жизнью» [8. С. 20]. Сюжет использовался как средство выражения настроения души художника.

Творчество *И.И. Левитана* (1860–1900) в то время вместило в себя все достижения русской пейзажной живописи. Это пленэризм, обобщённость и монументальность (условность художественного языка), лаконизм изображаемого мотива, передача настроения.

Чтобы выделиться и сформироваться как жанру живописи в русском изобразительном искусстве, пейзажу понадобилось полтора века. Начался этот путь с топографических зарисовок, и к концу XIX в. пейзажная живопись стала значимым явлением в русском изобразительном искусстве.

Литература

1. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII – начала XX века [Djv-ZIP]: сб. / сост. Т.В. Моисеева; сост. списка основных трудов автора С.С. Ничун. (М.: Советский художник, 1986. 420 с.: ил.). Скан., обработка, формат Djv: Игорь Беспалов, 2013.

2. *Даниэль С.М.* От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи: [Альбом-путеводитель]. СПб.: Азбука-классика, 2000. 367 с. : цв. ил.

3. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Фёдор Яковлевич Алексеев. М.: Искусство, 1955. 168 с.

4. *Русская* пейзажная живопись: [Альбом] / сост. и автор предисл. А.А. Фёдоров-Давыдов. М.: Изобразительное искусство, 1962. 13 с. : [56] ил.

5. *Пилипенко В.Н.* Пейзажная живопись : [Альбом]. СПб. : Художник России, 1994. 208 с.: ил.

6. *Мальцева Ф.С.* Мастера русского реалистического пейзажа. Вып. 1: Сложение пейзажной живописи во второй половине XIX века. А.К. Саврасов, И.И. Шишкин. М. : Государственная Третьяковская галерея, 1953. 178 с. : ил.

7. *Мальцева Ф.С.* Мастера русского реалистического пейзажа: Очерки. Вып. 2. М., 1959. 301 с., 73 л. ил.

8. *Лапшин В.* Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 422 с., 32 л. ил.

Vasilchenko Juli S. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: juli.vasilchenko@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp.131–139.
DOI: 10.17223/22220836/26/14.

THE VALUE OF LANDSCAPE PAINTING IN DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN FINE ARTS OF XIX–XX CENTURIES WAS

Key words: landscape painting, landscape, national consciousness, Russian art, Academy of Arts.

Landscape painting till 1785. The Russian landscape painting began the development with chronicles on engravings about the under construction city St. Petersburg. The secular art replaced the iconography and was aiming to show shape of reality.

The Petersburg academy of Arts was founded in 1757 and it was transformed to the Russian imperial Academy of Arts in 1764. The landscape class was founded in 1776 and the leader was Semyon Shchedrin.

Landscape painting from 1785 to 1800 included views of parks and after some time became to include views of cities where the specific types of the area were displayed.

The period 1800 – 1820 was the time of public rise, the time of blossoming of all types of the fine arts and its synthesis. The national consciousness increased after Patriotic war which was in 1812. Landscape writers paid attention to the personality in art, to its feelings and internal advantages. A person was considered in a civil feat, it became interesting when it expressed its regular daily manifestation of its sincere qualities and aspiration to freedom.

At this time the style classicism exited, the romantic and realistic tendencies were created.

Landscape painting of the period 1850–1860. The specified period differed in a sharpening of social subject in the fine art. The concept of art changed: ideological content, criticism of oppressing and grief for oppressed were important. The world like the Universe left the outlook of the artist. The artist concentrated attention on a certain piece of life.

A big separation of the academic school and adherents of the Russian realistic school was characteristic for the landscape painting of the 1870 years.

1. The partnership of traveling art exhibitions. Traveling exhibitions of art works had organized every year since 1871. Landscape writers of the realistic current expressed the advanced trends of the public and facts of life in composes.

2. The academic school. Landscape writers of a circle of Academy used ready samples in landscapes that gave the chance to concentrate attention at work on a form, to perfect picturesque acceptances and to bring all elements of a picture to perfection, trying to obtain the highest level in the craft.

Landscape painting of the 1880–1895 years gained momentum in the development and became significant phenomenon in the fine art. The art problems of landscape art extended: means of picturesque expression for transfer of the special environment were enriched; the invoice of color and transfer of conditions of the atmosphere became complicated. These years were characteristic: lyricism and impressionism developed, experiences and feelings of people were expressed in landscapes. Landscape writers aspired to express changing states of nature at works, and it became to be possible to show in a vision changing in time a life flow.

References

1. Fedorov-Davydov, A.A. (1986) *Russkiy peyzazh XVIII – nachala XX veka* [Russian landscape of the 18th – early 20th centuriesy]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.

2. Daniel, S.M. (2000) *Ot ikony do avangarda. Shedevry russkoy zhivopisi* [From icons to avant-garde. Masterpieces of Russian painting]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

3. Fedorov-Davydov, A.A. (1955) *Fedor Yakovlevich Alekseev* [Fedor Yakovlevich Alekseev]. Moscow: Iskusstvo.

4. Fedorov-Davydov, A.A. (1962) *Russkaya peyzazhnaya zhivopis'* [Russian landscape painting]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

5. Pilipenko, V.N. (1994) *Peyzazhnaya zhivopis'* [Landscape painting]. St. Petersburg: Khudozhnik Rossii.

6. Maltseva, F.S. (1953) *Mastera russkogo realisticheskogo peyzazha* [Masters of Russian realistic landscape]. Issue 1. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya.

7. Maltseva, F.S. (1959) *Mastera russkogo realisticheskogo peyzazha: Ocherki* [Masters of Russian realistic landscape: Essays]. Issue. 2. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya.

8. Lapshin, V. (1974) *Soyuz russkikh khudozhnikov* [The Union of Russian Artists]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.

УДК 726.9
DOI: 10.17223/22220836/26/15

Р.Ю. Волоснов

СЕЛЬСКИЙ ПРАВОСЛАВНЫЙ ХРАМОВЫЙ КОМПЛЕКС АЛТАЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В. (ПЛАНИРОВКА И ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЭЛЕМЕНТОВ)

В статье рассматриваются планировочная структура и функциональность как основных, так второстепенных элементов сельских храмовых комплексов Алтая дореволюционного периода (школьных зданий, сторожек, различных хозяйственных и богослужебных построек, декоративных элементов и объектов мемориального значения) и предпринята попытка их систематизации. Также затронуты аспекты многофункциональности и дублирования основных составляющих православных церковных комплексов и ансамблей, показано их хозяйственное, просветительское, эстетическо-гармонизирующее влияние на развитие алтайского села.
Ключевые слова: *православие, храмовый комплекс, Алтай, конец XIX – начало XX в.*

Православный храмовый комплекс представляет собой совокупность множества элементов, где главным и связующим звеном является церковь. Разнообразные архитектурные элементы храмовых комплексов эстетично и функционально взаимосвязаны и образуют единую гармоничную среду. Центральные ансамбли дореволюционных сел состояли из множества зданий: церкви, отдельно стоящие колокольни, школы, причтовые дома, приходские школы, «крещальни», церковные лавки и др. Границы сельских православных храмовых комплексов необязательно обозначались нахождением элементов внутри церковной ограды. Разнообразные архитектурные здания, имеющие отношение к церковной усадьбе, могли размещаться и за оградой, одновременно включаясь в храмовый ансамбль.

Под термином «Алтай» имеется в виду территория Алтайского горного округа. В исследуемый период в нее входили территории современных Алтайского края (полностью), Республики Алтай (полностью) и юго-западная часть Республики Хакасия; большая часть Кемеровской, южная и восточные части Новосибирской и южная – Томской областей; а также северо-восточные области Казахстана. Основными источниками для написания работы послужили заметки и статьи издания «Томские епархиальные ведомости» – официального церковного печатного издания, выходившего с лета 1880 до конца 1917 г., редакция которого состояла при Томской духовной семинарии. Материалы данного источника, несмотря на сугубо официальный статус, позволяют критично вычленить и проследить все сложности и преимущества планировочного размещения, а также функциональности большинства элементов храмового комплекса. Фактические данные о сельских храмовых комплексах представлены в равной степени из различных природно-географических и административных районов Алтая.

В целом многообразие элементов сельских православных храмовых комплексов Алтая конца XIX – начала XX в. можно систематизировать на основе их функциональной составляющей:

1) **Помещения богослужебного назначения** (церкви, часовни, «крещальни» и др.). Центральные здания храмовых комплексов – собственно церкви – являлись, по сути, единственными функционально и планировочно неизменными элементами ввиду их сакрального статуса (только культовая деятельность и расположение в центре комплекса). В свою очередь, часовни и «крещальни» как вспомогательный богослужебный элемент часто устраивали в крупных приходах в непосредственной близости от храмов. Наличие часовен в храмовых комплексах могло зависеть от процессов перестроения других строительных объектов (строительство более вместительных храмов или школ). К примеру, бывший священник Тяжинского прихода Нешумов «…расположил прихожан к устройству училища. Для помещения училища была перенесена в церковную ограду часовня, стоявшая вне я. Обществом, употреблено было на эту постройку более 100 р., из коих 50 р. были собраны по подписке. Строителем училища и расходчиком этих денег был церковный староста Николай Ожигов…» [1. С. 19]. Кроме этого, помещения богослужебного предназначения могли иметь и мемориальный статус, прежде всего часовни. Также, помимо часовен, отражающих в большинстве своем то или иное символическое событие, в сельских православных храмовых комплексах могли находиться и другие мемориальные объекты (кресты, захоронения и др.). Установка памятных и поклонных крестов внутри храмовых комплексов носила символический характер. Как правило, они обозначали места закладки новых более вместительных храмов или месторасположение бывшей, старой, церкви.

Таким образом, помещения богослужебного значения имели сакральный характер (в первую очередь собственно церкви) и использовались сугубо по назначению, а некоторые из них могли носить мемориальный характер (часовни).

2) Служебно-бытовые помещения (сторожки, причтовые дома). Первоначальное и главное предназначение церковных сторожек традиционно состояло в выполнении функции охраны храмов посредством несения караульной службы церковных сторожей в ночное и внебогослужебное время суток. С конца XIX в. в большинстве сел Алтая церковные сторожки стали устраивать как отдельные здания, венчающие вход в храмовый комплекс. Несмотря на свою непосредственную узкую функциональность (месторасположение сторожа, ведущего наблюдение за охраной церкви), сельские церковные сторожки конца XIX – первой трети XX в. представляли собой сравнительно обширные и объемные сооружения, что часто использовалось настоятелями храмов и церковными старостами для временного исполнения функций других объектов храмовых комплексов. Связано это было в первую очередь с низкими экономическими возможностями приходов, которые не имели средств на устройство отдельных специализированных зданий (в первую очередь школ). К примеру, в с. Хлопуновском при церкви Трех Святителей школа была открыта 13 января 1887 г. и помещалась в церковной сторожке, приспособленной к такого рода деятельности. «…Помещение довольно про-

сторное, теплое, светлое и для школы удобное. В школе обучалось 23 мальчика и 7 девочек, обучает в школе диакон Константин Иконников…» [2. С. 5–17]. В целом здания церковных сторожек имели важное композиционное значение в ансамбле сельских храмовых комплексов Алтая, будучи наряду с церковной оградой границей между территорией храма и светским миром, и также являлись многофункциональными объектами, которые заменяли другие элементы храмового комплекса (школы, библиотеки, дома священнослужителей и др.).

Также примером гармоничного включения в храмовый ансамбль сельских комплексов Алтая можно отнести здания школьных общежитий. Наиболее часто общежития при школах устраивали в миссионерских или с большим количеством инородческого населения приходах. В с. Марзагуль (ныне райцентр Михайловское Алтайского края) при открытии киргизского отделения в церковной школе обязательно планировалось строительство общежития «…на 15–20 человек, чтобы в общежитие это могли помещать детей киргизы из отдаленных аулов. Расход на общежитие будет незначительный: рублей 35–40 в год на плату кухарке и рублей 20 на отопление; содержание у киргизов-пансионеров будет свое…» [3. С. 26]. Показателен пример Новогеоргиевской второклассной школы Змеиногорского уезда (современной райцентр Новоегорьевское Алтайского края), где здания общежитий в 1910 г. состояли из спальни для учеников на 21 койко-место, столовой, кухни, прачечной и других объектов [4. С. 503].

Немаловажную роль в ансамбле храмовых комплеков играли дома священноцерковнослужителей. Сельский православный причт в большинстве своем состоял из священника и псаломщика, для которых обязательно требовались дома в непосредственной близости от церкви. Технология их строительства в целом являлась традиционной, как и для других жилых сооружений. Обязательным условием строительства домов для духовенства было устройство на каменном фундаменте. Причтовый дом священника с. Елбанское (современное с. Елбанка Усть-Пристанского района Алтайского края) в начале XX в. представлял собою «простой крестьянский дом, построенный местным крестьянином для своей надобности. Длина его 10 ¼ аршин, ширина 7 ½ аршин, высота комнат в верхнем этаже 3 аршина, а в нижнем 2 ½ аршина, а от матки-бревна только 2 ¼ аршина. Под матку сделана подставка столб, так как один конец ея от времени надломился» [5. С. 1272]. По композиционному местоположению, преследуя в первую очередь прагматические функции, причтовые дома находились в прямой близости от храмов. Финансовая состоятельность, степень религиозности, численный и конфессиональный состав приходов также могли влиять на размеры, убранство и внутреннюю планировочную структуру причтовых домов. На полную обеспеченность причта домами влиял иерархический аспект. Часто в сельских приходах приоритетным моментом для крестьян являлось обеспечение жильём в первую очередь священника, а на дома для диаконов и псаломщиков у них часто не оставалось средств, времени и особого желания, что в свою очередь приводило к самостоятельному поиску мест проживания (квартирование). Показателен пример описания проблематичной ситуации с состоянием причтовых домов в 1904 г. в с. Красноярское (современный Поспелихинский район Алтайского края).

«…Причтовыя помещения, хотя и есть для всех членов причта, но дома священников пришли в крайнею ветхость, прихожане не хотят ремонтировать их, ходатайствуя о сокращении штата, так как ремонтировка домов непосильна для них. В зимнее время дома для причта холодны настолько, что в ветры и морозы семьи священников спасаются только железными печами…» [6. С. 46]. В приходах с проживанием старообрядцев обеспеченность причтовых домов в связи с нежеланием населения участвовать в православной церковно-приходской жизни также была минимальной. Таким образом, дома священноцерковнослужителей являлись важными элементами ансамблей и храмовых комплексов сел Алтая в конце XIX – начале XX в. Они гармонично вписывались в практическую и эстетическую составляющую объектов храмовой инфраструктуры. Наличие причтовых домов в селе показывало степень религиозности населения, экономическую стабильность и дальнейшую перспективу развития населенного пункта.

Служебно-бытовые помещения сельских храмовых комплексов Алтая конца XIX – начала XX в., несмотря на первостепенную функциональность, из-за низкого финансового состояния приходов часто использовались в контексте других предназначений, в первую очередь просветительских (использование церковных сторожек под нужды школ).

3) **Помещения просветительской деятельности (школы, библиотеки-читальни, книжные лавки и др.)**. Важную композиционную основу занимали церковно-приходские школы или здания, в которых они функционировали. Школы могли располагаться непосредственно в церковной ограде или вблизи церкви. Часто такие архитектурные элементы, как школы, из-за тесноты общей площади комплекса могли устраиваться впритык или в одной связи с другими приходскими объектами. К примеру, в с. Верх-Ануйское Бийского уезда (современный Быстроистокский район Алтайского края) в конце XIX в. торгующие местные крестьяне построили за свой счет приписную церковь, а также «сочувствуя школе построили крестовый (в 4 комнаты) дом при церкви». В одной комнате этого дома помещалась сторожка, «имея особый ход для себя, а в двух комнатах с прихожею» школа [7. С. 16–17].

В конце XIX в. епархиальные власти в целях повышения духовно-нравственного уровня населения всячески пытались стимулировать открытие в сельских приходах бесплатных библиотек-читален и «чайных», которые располагались либо в специализированных зданиях при школах, либо вблизи располагавшихся наемных помещений. В 1902 г. с. Старо-Белокурихинское Бийского уезда (ныне Алтайский район Алтайского края) при местном церковном обществе трезвости вблизи церкви были открыты «чайная и читальня», помещавшиеся в наемном здании из двух комнат [8. С. 33]. Помимо открытия специализированных библиотечных зданий, епархиальными властями рекомендовалось устраивать в храмовых комплексах передвижные библиотеки и так называемые «библиотеки-фонари», в которые под стекло вставлялись книжные листы. Они устраивались на невысоких столбах в церковной ограде, как правило, возле школ. Безусловную пользу, эстетичность и практичность таких конструкций священнослужители объясняли следующим образом: «…прихожане, имея обыкновение приходить в церковь или на беседу ранее назначеннаго времени, чтобы не проводить время в пустых разговорах,

будут иметь возможность почитать лист или брошюрку. Библиотеки-фонари – устраиваются многогранные, что даст возможность читать как одному грамотею, так и более 8–10, если в толпе найдется несколько грамотных…» [9. С. 55]. Также в многочисленных приходах и при больших церковно-школьных библиотеках в храмовых комплексах могли устраиваться специальные здания книжных складов. В сельских приходах, где причт всецело озадачивался вопросами религиозности и просвещения, на территории храмовых комплексов находились специализированные здания для продажи книг. Также на территориях храмовых комплексов устраивались и нефиксированные, передвижные книжные лавки. К примеру, в 1909 г. при Таловском Михаило-Архангельском приходе (ныне Змеиногорский район Алтайского края) «…для постоянных чтений и частных собеседований по домам поставлено открыть библиотеку, читальню и книжную лавку, для чего собрано около 70 рублей, преступлено к составлению списков-книг, газет и журналов, подлежащих к выписке для дела…» [10. С. 7]. Показателен еще один пример. 13 октября 1898 г. в с. Николаевское благочиния № 36 (ныне Поспелихинский район Алтайского края) был доставлен шкаф с разными книгами для продажи жителям. На шкафу была помещена подпись: «Книжная лавка П.И. Макушина, открыта с благословления Преосвященнаго Макария, Епископа Томскаго и Барнаульскаго». Сам шкаф помещался в «сборной избе», продажей книг, по поручению Курьинского волостного правления, заведовал сельский писарь Поповских, человек «трезвый и честный» [11. С. 24–25].

Таким образом, среди всех помещений просветительской деятельности в сельских храмовых комплексах Алтая означенного периода выделяются школьные здания, а в наиболее обеспеченных или многочисленных приходах – помещения, связанные с библиотечной деятельностью или с продажей книг.

4) **Помещения и объекты хозяйственной деятельности.** Наибольшим многообразием сельские православные храмовые комплексы Алтая в означенный период изобиловали именно постройками хозяйственного предназначения. Можно выделить следующие основные виды:

а) *заводы (свечные. кирпичные и др.).* В сельских приходах и храмовых комплексах с развитой хозяйственной деятельностью часто сооружались мини-заводы. Кирпичные заводы часто устраивались непосредственно для возведения каменных церквей ввиду отсутствия леса в том или ином селении. Примером может служить планирование устройства в 1913 г. кирпичного завода и церкви в Тарабинском стане Алтайской духовной миссии (ныне с. Улус Тараба Кытмановского района Алтайского края). Для приобретения денежных средств на эту цель жителями улуса решено было осуществить общественную запашку 40 десятин лучшей земли [13. С. 516]. Однако по материальным причинам каменное храмостроительство не стало распространенным на территории деятельности Алтайской миссии [14. С. 185]. Свечные заводы в сельской местности Алтая преимущественно устраивались при монастырях (Бийский Тихвинский женский монастырь);

б) *хозяйственно-ремесленные пристройки к школам.* По распоряжению Святейшего Синода с начала 1890/91 учебного года при главнейших церковно-приходских школах были открыты специальные ремесленные классы, причем первое время в этих классах ученики обучались производству раз-

личных изделий из дерева, а впоследствии другим ремеслам (к примеру, книжные переплетные мастерские). Часто для такого рода ремесленных классов устраивались отдельные здания-мастерские или пристраивались особые помещения. К примеру, обширный церковно-школьный комплекс Покровской церкви с. Тоурак Бийского уезда (ныне Алтайский район Алтайского края) включал: зал для праздничных и народных чтений, две классные комнаты, читальню, библиотеку с музеем, учительскую комнату, метеорологическую станцию, склад усовершенствованных сельскохозяйственных машин, сторожку и столярно-переплетную мастерскую, помещавшуюся в особой комнате. Данная ремесленная мастерская располагала десятью верстаками с соответствующим набором главнейших столярных инструментов и 30 штуками переплетных инструментов [15. С. 23];

в) *просфорни и хлебозапасные амбары*. Важнейшим элементом богослужебной деятельности православных храмов и монастырей является приготовление специальных хлебов – просфор. Нередко просфорни располагались в зданиях храмовых комплексов с совмещенными функциями (в сторожках, трапезных, нижних ярусах колоколен), но также для них устраивались отдельные здания. В сельской местности Алтая начала XX в. примером может служить Александро-Невский скит близ с. Жуланиха (современный Заринский район Алтайского края), где в 1914 г. было построено отдельное здание для просфорни [13. С. 167]. Наибольшего распространения в селах Алтая такого рода хозяйственная деятельность получила в 10-е гг. XX в. Также отдельными элементами храмовых комплексов хозяйственного предназначения являлись здания амбаров. Показателен пример хозяйственной деятельности священника и прихожан с. Старая Чемровка Бийского уезда (ныне Бийский район Алтайского края) в начале XX в.: «…По совету и настоянию о. Иннокентия (Емельянова. – *Р.В.*), крестьяне завели общественную запашку земли с тем, чтобы доход от запашки поступал на приходские нужды… Полученный от урожая хлеб ссыпали в особо-устроенный церковный амбар. К 1900-му году хлеба в этом амбаре накопилось довольно много. Как раз случился неурожай и голод, и крестьяне начали бедствовать. Отец Иннокентий отложил на время заботы о постройке храма и весь хлеб раздал нуждающемуся населению… Голод миновал, наступили урожайные года, крестьяне с благодарностью возвратили занятый из церковнаго амбара хлеб. Хлеб этот был выгодно продан, и вот на вырученныя от продажи этого хлеба деньги, по преимуществу, и выстроены в Старой Чемровке церковь, школа и дом священника…» [16. С. 24–25];

г) *объекты пчеловодческой отрасли*. В течение всего рассматриваемого периода епархиальные власти всячески стимулировали развитие пчеловодческой отрасли под эгидой церкви, в связи с этим в сельские храмовые комплексы добавлялись инфраструктурные элементы, связанные с данной деятельностью. Часто на территории школьных садов и огородов, которые можно считать гармоничным продолжением общего церковного комплекса, устраивались опытные производственные пасеки, где школьники изучали основы пчеловодства. При Тогульской второклассной церковной школе Кузнецкого уезда (современный райцентр Алтайского края) в 1906 г. недалеко от школы находилась показательная пасека, пайщиком которой состояла школа,

благодаря чему ученики имели возможность познакомиться с рациональным ведением пчеловодства [17. С. 389–390]. Во времена Первой мировой воины томские епархиальные власти активно начали организовывать строительство помещений для производства воска в сельской местности – воскобоен. В частности, на совещании членов Епархиального Пчеловодческого комитета при Томском свечном заводе в своем журнале собрание указало следующие населенные пункты в границе современного Алтайского края, признанные удобными для устройства воскобоен: села Тогульское и Быстрый Исток и Колыванский завод [18. С. 48].

Таким образом, многочисленные элементы сельских православных храмовых комплексов Алтая конца XIX – начала XX в. выполняли разнообразные, взаимно заменяющиеся и дублирующие функции (культовые, хозяйственные, просветительские, мемориальные и др.). В свою очередь полифункциональность главных элементов в меньшей степени распространялась на собственно культовые сооружения в связи с их сакральным статусом. Границы сельских православных храмовых комплексов необязательно обозначались нахождением элементов внутри церковной ограды. Разнообразные хозяйственные и другие здания, имеющие отношение к церковной усадьбе, могли размещаться и за оградой, одновременно включаясь в храмовый ансамбль.

Литература

1. *Свящ. Коронатов.* Летопись села Тяжинскаго Николаевской церкви (Мариин. окр.). Отдел неофициальный // Томские епархиальные ведомости. 1898. № 11 (1 июня). С. 11–19.

2. *Карпов А.* Священник о. Иоанн Цеба. (Некролог) II. Отдел общецерковный. Часть неофициальная // Томские епархиальные ведомости. 1913. № 18 (15 сент.). С. 1037–1040.

3. *Об училищах* при церквах. Сведения о состоянии церквей, духовенства и прихожан, состоящих в благочинии № 26 за 1891 год. Продолжение. Отдел неофициальный // Томские епархиальные ведомости. 1892. № 15 (1 авг.) С. 16–17.

4. *Из области* церковно-школьной жизни. Отдел неофициальный // Томские епархиальные ведомости. 1901. № 4 (15 февр.) С. 24–27.

5. *Отчет* Томского Епархиального наблюдателя о состоянии церковных школ Томской епархии в учебно-воспитательном отношении за 1908–1909 учебный год. (Продолжение). Официальная часть // Томские епархиальные ведомости. 1910. № 18 (15 сент.). С. 497–509.

6. *Село* Елбанское Бийского уезда Томской губернии. Происхождение старообрядчества. II. Отдел общецерковный. Часть неофициальная // Томские епархиальные ведомости. 1912. № 22 (15 нояб.). С. 1269–1272.

7. *Новиков И.* Летняя поездка Его Преосвященства, Преосвященнейшего Макария, Епископа Томского и Барнаульского, для обозрения епархии с 17-го июня по 26 июля 1904 года. (Продолжение) II Отдел. Неофициальная часть // Томские епархиальные ведомости. 1904. № 22 (15 нояб.). С. 40–46.

8. *К вопросу* о церковно-приходских школах. Отдел официальный // Томские епархиальные ведомости. 1887. № 12 (15 июня). С. 16–17.

9. *Отчет* о Покровском церковно-приходском Обществе трезвости села Старо-Белокурихинского за 1902 год. Неофициальный отдел // Томские епархиальные ведомости. 1903. № 11 (1 июня). С. 32–35.

10. *Смирнов П.* Собрание духовенства градо-Барнаульских церквей и о.о. благочинных Барнаульского уезда 16 Июля 1905 года. II Отдел. Протокол № 3-й. Неофициальная часть // Томские епархиальные ведомости. 1905. № 19 (1 окт.). С. 50–57.

11. *Рапорт* Его Преосвященству, Высокопреосвященнейшему Макарию, Архиепископу Томскому и Алтайскому. Официальная часть // Томские епархиальные ведомости. 1909. № 1 (1 янв.). С. 7–8.

12. *Из церковной* летописи с. Николаевского, благочиния № 36-го. Отдел неофициальный // Томские епархиальные ведомости. 1899. № 7 (1 апр.). С. 21–25.

13. *Отчет* Алтайской Духовной миссии за 1913-й год. (Продолжение). I. Отдел миссионерский. Часть неофициальная // Томские епархиальные ведомости. 1914. № 8–9 (1 мая). С. 511–528.

14. *Крейдун Ю.А.* Миссионерское храмоздательство на Алтае. Воссоздание облика утраченных храмов XIX – начала XX в. Барнаул : Алт. дом печати, 2013. 362 с.

15. *Покровское* приходское попечительство в 1899 г. (Продолжение). Отдел неофициальный // Томские епархиальные ведомости. 1900. № 10 (15 мая). С. 20–25.

16. *Священник* о. *Иннокентий Емельянов.* Неофициальная часть // Томские епархиальные ведомости. 1905. № 13 (1 июля). С. 24–27.

17. *Мироносицкий В.* Отчет Томского Епархиального наблюдателя о состоянии церковных школ Томской епархии в учебно-воспитательном отношении за 1910–1911 учебный год. (Окончание). Часть официальная // Томские епархиальные ведомости. 1912. № 16 (15 авг.). С. 389–390.

18. *Совещание* членов Епарх. Пчеловодного комитета при Томском свечном заводе. Хроника. Пчела и воск // Томские епархиальные ведомости. 1916. № 3 (1 февр.). С. 47–48.

Volosnov Roman U. Altai State University (Barnaul, Russian Federation).
E-mail: volosnov-barnaul@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 140–148.
DOI: 10.17223/22220836/26/15

THE RURAL ORTHODOX TEMPLE COMPLEX OF ALTAI OF THE END XIX – THE BEGINNING OF THE XX-th CENTURIES (PLANNING AND FUNCTIONALITY OF ELEMENTS)

Key words: Orthodoxy, temple complex, Altai, the end of XIX – the beginning of the XX centuries.

The orthodox temple complex represents set of a set of buildings and constructions the main thing and a link which the church is. The central ensembles of pre-revolutionary villages consisted of a set of buildings, the being main elements of temple complexes: churches, separate belltowers, priest houses, parish schools, church sentries building. Also special binding place in church complexes was taken by minor, additional elements the carrying-out various functions. Schools of spiritual department and the building at which they functioned occupied one of the main composite places in ensemble of temple complexes and were the prevailing components of these complexes, regardless of that there was a building for schools within a church fencing or in close proximity. Buildings church сторожек also occupied important composite value in ensemble of rural temple complexes of Altai, being along with a church fencing - border between the territory of the temple and the secular world, and were multipurpose objects which replaced other elements of the temple complex (school, library, the house of priests). Houses of sacred clergymen were important elements of ensembles and temple complexes of the villages of Altai at the end of XIX – the beginning of the 20th centuries. They harmoniously fitted into a practical and esthetic component of objects of temple infrastructure. Availability the priest of houses in the village showed degree of religiousness of the population, economic stability and further prospect of development of the settlement. Minor elements of rural orthodox temple complexes of Altai of the end XIX - the beginning of the 20th centuries carried out various functions (cult, economic, educational memorial, etc.) also were mainly specifics of large rural settlements, or the receipts which were actively engaged in various economic activity. Also much important role in distribution of minor elements of temple complexes extent of statement of church and school case influenced. The landscape gardening construction in rural temple complexes of Altai of the end of the XIX-XX century was the traditional estetiko-harmonizing element and had two functional components: economic and practical (mainly school gardens) and esthetic (gardens near temples). Thus, numerous elements of rural orthodox temple complexes of Altai of the end XIX - the beginning of the 20th centuries carried out the various, mutually replaced and duplicative functions (cult, economic, educational, memorial) and borders of rural orthodox temple complexes were optionally designated by finding of elements in a church fencing. The various economic and other buildings concerning the church estate could be placed and behind a fencing, at the same time joining in temple ensemble.

References

1. Koronatov. (1898) Letopis' sela Tyazhinskago Nikolaevskoy tserkvi (Mariin. okr.) [The chronicle of the Tyazhinskoe village, Nikolayev Church (Mariinsk District)]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st June. pp. 11–19.

2. Karpov, A. (1913) Svyashchennik o. Ioann Tseba. (Nekrolog) [Priest Father Ioann Tseba. (Obituary)]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th September. pp. 1037–1040.

3. Anon. (1892) Ob uchilishchakh pri tserkvakh. Svedeniya o sostoyanii tserkvey, dukhovenstva i prikhozhan, sostoyashchikh v blagochinii № 26 za 1891 god. Prodolzhenie [About parochial schools. Information about the state of churches, clergy and parishioners of Deanery No. 26 for 1891. Continuation]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st August. pp. 16–17.

4. Anon. (1901) Iz oblasti tserkovno-shkol'noy zhizni [From parochial school life]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th February. pp. 24–27.

5. Anon. (1910) Otchet Tomskogo Eparkhial'nogo Nablyudatelya o sostoyanii tserkovnykh shkol Tomskoy eparkhii v uchebno-vospitatel'nom otnoshenii za 1908–1909 uchebnyy god [Report of the Tomsk Diocesan Observer on the state of church schools in Tomsk Diocese in terms of education for 1908–1909]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th September. pp. 497–509.

6. Anon. (1912) Selo Elbanskoe Biyskogo uezda Tomskoy gubernii. Proiskhozhdenie staroobryadchestva [The Elbanskoe village of Biysk district, Tomsk Province. The origin of the Old Believers]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th November. pp. 1269–1272.

7. Novikov, I. (1904) Letnyaya poezdka Ego Preosvyashchenstva, Preosvyashchenneyshego Makariya, Episkopa Tomskogo i Barnaul'skogo, dlya obozreniya eparkhii s 17-go iyunya po 26 iyulya 1904 goda [The summer trip of His Eminence, His Grace Makarii, Bishop of Tomsk and Barnaul, to view the diocese from 17 June to 26 July, 1904]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th November. pp. 40–46.

8. Anon. (1887) K voprosu o tserkovno-prikhodskikh shkolakh [On parochial schools]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th June. pp. 16–17.

9. Anon. (1903) Otchet o Pokrovskom tserkovno-prikhodskom Obshchestve trezvosti sela Staro-Belokurikhinskogo za 1902 god [Report on the Pokrovskoe Parochial Society of sobriety in Staro-Belokurikhinskoe for 1902]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st June. pp. 32–35.

10. Smirnov, P. (1905) Sobranie dukhovenstva grado-Barnaul'skikh tserkvey i o.o. blagochinnykh Barnaul'skogo uezda 16 Iyulya 1905 goda [Meeting of the clergy of Barnaul churches and Barnaul Uyezd on July 16, 1905]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st October. pp. 50–57.

11. Anon. (1909) Raport Ego Preosvyashchenstvu, Vysokopreosvyashchenneyshemu Makariyu, Arkhiepiskopu Tomskomu i Altayskomu [Report to His Eminence Makarii, Archbishop of Tomsk and Altai]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st January. pp. 7–8.

12. Anon. (1899) Iz tserkovnoy letopisi s. Nikolaevskogo, blagochiniya № 36-go [From the church chronicle. Nikolaevskoe Village, Deanery No. 36]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st April. pp. 21–25.

13. Anon. (1914) Otchet Altayskoy Dukhovnoy Missii za 1913-y god [Report of the Altai Spiritual Mission for 1913]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st May. pp. 511–528.

14. Kreydun, Yu.A. (2013) *Missionerskoe khramozdatel'stvo na Altae. Vossozdanie oblika utrachennykh khramov XIX – nachala XX v.* [Missionary temple-building in Altai. Reconstruction of the lost temples of the 19th – early 20th centuries]. Barnaul: Alt. dom pechati.

15. Anon. (1900) Pokrovskoe prikhodskoe popechitel'stvo v 1899 g. [Pokrovskoe village parish guardianship in 1899]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th May. pp. 20–25.

16. Anon. (1905) Svyashchennik o. Innokentiy Emel'yanov [Priest Father Innokentiy Yemelyanov]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st July. pp. 24–27.

17. Mironositskiy, V. (1912) Otchet Tomskogo Eparkhial'nogo Nablyudatelya o sostoyanii tserkovnykh shkol Tomskoy eparkhii v uchebno-vospitatel'nom otnoshenii za 1910–1911 uchebnyy god [Report of the Tomsk Diocesan Observer on the state of the church schools in Tomsk Diocese in terms of education for 1910–1911 academic year]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 15th August. pp. 389–390.

18. Anon. (1916) Soveshchanie chlenov Eparkh. Pchelovodnogo komiteta pri Tomskom svechnom zavode. Khronika. Pchela i vosk [Meeting of members of the Dioceses of the Beekeeping Committee at the Tomsk Candle Factory. The Chronicle. Bee and Wax]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. 1st February. pp. 47–48.

УДК 738.1+069(571.53)
DOI: 10.17223/22220836/26/16

А.А. Грызлова

ФОРМИРОВАНИЕ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОЛЛЕКЦИИ ХАЙТИНСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА В ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В.П. СУКАЧЕВА

В статье рассмотрено формирование коллекции и впервые предпринята попытка систематизации и анализа выставочных проектов, представляющих сибирский фарфор Хайтинского завода из собрания Иркутского художественного музея. Экспозиционная деятельность проанализирована на основании документов отдела хранения и библиотечного фонда музея, специализирующегося на комплектовании буклетов и каталогов проходящих выставок.
Ключевые слова: *фарфор, музей, выставка, экспозиция, Хайтинский фарфоровый завод, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.*

В первой половине XIX в. в России началось активное развитие фарфорофаянсового производства. В это время появились частные фарфоровые фабрики, и одна из них открылась в 1869 г. в с. Узкий луг Иркутской губернии [1. С. 10]. Основали фабрику предприимчивые братья – крестьяне Филипп и Даниил Переваловы. Фарфорофаянсовая фабрика торгового дома Переваловых выпускала посуду, предметы быта и религиозного культа для широких слоев населения. Изделия из высококачественного сырья после обжига получались белоснежными с прозрачным тонким черепком, а похвальные листы и медали, получаемые на российских и зарубежных выставках, лишь подтверждали качество изделий. В 1920 г. фабрика была национализирована и получила название Первой государственной фабрики «Сибфарфор». В годы Великой Отечественной войны предприятие переименовали в Хайтинский абразивный завод, а с 1954 г. Хайтинский фарфоровый завод начал прославлять и обеспечивать сибирским фарфором всю территорию Сибири и Дальнего Востока, пока в начале 2000-х гг. не остановил производство, прекратив выпуск продукции.

В первые десятилетия XX в. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева (ИОХМ) начал формировать коллекцию декоративно-прикладных изделий Хайтинского фарфорового завода. В настоящее время она насчитывает более пяти тысяч изделий XIX–XX вв. и является объектом исследования в данной статье. Это самая полная и цельная коллекция сибирского фарфора в России, выполненная на производстве с более чем вековой историей.

Следует отметить, что история ее формирования и репрезентации в музее до сих пор не являлась предметом пристального изучения, как, впрочем, и история Хайтинского фарфорового завода.

Одним из главных направлений музейной деятельности является комплектование фондов, включающее отбор предметов, их сохранение, атрибу-

цию и научное исследование. Экспертная фондово-закупочная комиссия при музее принимает решения по приобретению или принятию в дар произведений искусства для пополнения основного фонда музея. Зачастую отбор предметов диктуется уже сложившейся коллекцией. Новые произведения дополняют имеющиеся собрания для лучшего представления какого-либо художественного направления, школы, страны; пополняют авторские коллекции для того, чтобы лучше представить творчество одного мастера, или поступают в собрание без привязанности к той или иной коллекции. Все предметы имеют историческую, художественную и музейную ценность. Комплектование фонда неразрывно связано с экспозиционной деятельностью – еще одним важным и основным направлением деятельности музея. В зависимости от предметного наполнения фонда создаются выставочные проекты разной направленности.

Формирование коллекции изделий Хайты в собрании ИОХМ условно можно разделить на три этапа: 1-й этап – 1920–1950-е гг.; 2-й этап – 1960–2000-е гг.; 3-й этап – с 2004 г.

Первый этап охватывает 1920–1950-е гг. Этот период определен временем поступления первых изделий фабрики И.Д. Перевалова в коллекцию музея. В 1920 г. из Музея народоведения (ВСОИРГО) была передана чашка с блюдцем [2. Л. 83], спустя три года добавились пять предметов из частной коллекции Русакова из Верхоленска [3. Л. 13, 14, 17, 18]. В 1937 г. музейное собрание увеличилось на сорок пять предметов столового сервиза, выполненного на фабрике Перевалова в 1900 г., который, однако, был записан в основной фонд в 1938 г. [4. Л. 112]. Сервиз принадлежал крупнейшему коллекционеру искусства сенатору Н.П. Еракову, трагически погибшему в 1923 г. Двести пятьдесят два предмета декоративного искусства, переданные от фабрики «Сибфарфор», обогатили коллекцию художественного музея в 1939 г. [5. Л. 1–6]. Однако из общего количества изделий лишь восемьдесят восемь предметов были выполнены на фабрике Перевалова, остальные произведения представляют другие русские и зарубежные производства. Поступление 1939 г. – это первая крупная передача изделий от фабрики, существенно обогативших фонд декоративно-прикладного искусства ИОХМ.

В 30-е гг. XX в. в художественный музей был передан уникальный образец фарфорового производства – фарфоровый иконостас домовой церкви Сиропитательного дома Елизаветы Медведниковой, выполненный в 1891 г. скульптором Дмитрием Морозовым, но принят на постоянное хранение он был только в 1948 г., как ранее не записанный предмет [6. Л. 1]. В постоянной экспозиции в 50-е гг. XX в. были представлены части колонн фарфорового иконостаса, а с 1990-х гг. две колонны из десяти влились в постоянную экспозицию в залах сибирского искусства.

Значительным поступлением ознаменовался 1949 г., когда с Хайтинского абразивного завода в фонды музея поступило 182 предмета декоративно-прикладного искусства. Распоряжение о передаче произведений директору завода Масленникову от Исполнительного комитета Иркутского областного совета депутатов трудящихся содержит следующую формулировку: «*В связи с тем, что переданные Вами художественному музею фарфоровые изделия для экспонирования на выставке конференции по изучению производитель-*

ных сил Иркутской области представляют музейную, историческую и художественную ценность, исполком областного Совета депутатов трудящихся считает, что они должны быть сосредоточены в фондах областного художественного музея, и просит Вас оформить передачу фарфора в количестве 182-х предметов. Зам. председателя исполкома облсовета депутатов трудящихся А. Круглов» [7. Л. 1].

Важную роль в пополнении любой коллекции играют дары простых граждан. В 1954 г. жительница г. Иркутска О.Д. Мертукова подарила музею редкую фарфоровую икону «Дмитрий Прилуцкий и Мария Египетская» (1893 г.). Выполнена она была художником Д.М. Морозовым (1856–1925), который по приглашению хозяина приехал работать на фабрику Перевалова с Императорского фарфорового завода в Петербурге [8. Л. 1]. Сегодня икона «Дмитрий Прилуцкий и Мария Египетская» является единственной фарфоровой иконой в коллекции художественного музея и постоянным экспонатом в выставочных проектах, посвященных религиозному и декоративно-прикладному искусству.

Формирование коллекции неразрывно связано с ее экспонированием. По мере поступления произведений в собрание музея планируются постоянные экспозиции, а также временные выставочные проекты.

Первым крупным выставочным проектом, демонстрирующим сибирский фарфор, стала выставка 1951 г. «Русская гравюра и художественный фарфор», проходившая в Иркутском музее. Об этом свидетельствуют материалы книжного фонда ИОХМ. К выставке под руководством директора музея А.Д. Фатьянова был издан каталог, оформленный художником Г.Г. Леви, авторские работы которого сегодня достойно представляет фонд графики. Произведения графического искусства были дополнены лучшими образцами декоративно-прикладного искусства. Среди представленных частных заводов, таких как завод Гарднера, фабрика Попова, братьев Кузнецовых, братьев Корниловых, экспонировались и изделия фабрики И.Д. Перевалова, единственной частной фарфорофаянсовой фабрики в Иркутской губернии. Всего из представленных 685 произведений графического и декоративно-прикладного искусства более 130 изделий было выполнено сибирскими мастерами, в том числе и изделия советского фарфора. Раздел советской керамики был представлен пятнадцатью изделиями агитационной направленности завода им. М.В. Ломоносова и кружкой «Напейся, но не облейся», изготовленной на фабрике «Сибфарфор» в 1927 г.

Из краткой вступительной статьи к разделу «Советский фарфор»: «*После Великой Октябрьской социалистической революции керамическое искусство, освобожденное от капиталистического влияния, вновь возвратилось к традициям реализма и народности, заложенным еще Виноградовым и Ломоносовым. Встав на путь подлинного служения своему народу, мастера советского художественного фарфора в упорном творческом искании и труде очистили его от упадка и застоя… Пополнение этого отдела советской керамики новыми художественными образцами является очередной задачей нашего музея*» [9. С. 43–44].

60–70-е гг. прошлого века стали временем подъема советского фарфорового производства в стране, в том числе на Хайтинском заводе. Активно сле-

довать выполнению поставленных задач стали в начале 1960-х гг., когда на заводе создали художественный совет.

С открытием художественной лаборатории начался второй этап формирования коллекции сибирского фарфора, охватывающий период с 1960 по 2000-е гг. В это время художники-фарфористы (фарфорист – специалист в области производства фарфора) начали активно участвовать в различных выставках: краевых, областных, зональных. Лучшие работы отбирались музеем для закупки и пополнения фонда декоративно-прикладного искусства, тем самым формируя коллекцию авторских работ художников Хайты XX в. – Д.А. Воронцовой, Р.Г. Алёшиной, С.А. Федяева, В.П. Сластного, В.И. Черткова, С.Д. и В.В. Лозинских [10. С. 88–89]. Благодаря дарам художников, приобретениям музея, передаче от различных организаций, коллекция декоративно-прикладного искусства Сибири пополнилась новыми яркими работами с индивидуальным стилем каждого мастера.

В 1971 г. музею были подарены авторами их лучшие работы. Поступили декоративное блюдо от Р.Г. Алешиной и юбилейные медали «Хайтинский фарфоровый завод 100 лет» от В.С. Сивкова [11. Л. 1], Д.А. Воронцова преподнесла в дар свои сувенирные фарфоровые скульптурки «Частушки», «Танец с пиалами», «Танец упряжка», «Северянка», выполненные ею в 1969 г. [12. Л. 1]. В том же году от Иркутского областного управления культуры были переданы три декоративных блюда В.И. Черткова, еще один набор Р.Г. Алешиной «Русские мотивы» и чайный сервиз Д.А. Воронцовой под названием «Бурятский мотив» [13. Л. 2–3].

В 1975 г. от Иркутского отделения художественного фонда РСФСР (приказ по Управлению культуры Иркутского облисполкома № 45 от 12 февраля 1975 г.) в числе других произведений искусства музею был подарен чайный сервиз «Юбилейный» автора В.И. Черткова, исполненный им в 1974 г. [14. Л. 2].

В 1976 г. собрание художественного музея пополнилось кофейным сервизом «Красный цветок» В.В. и С.Д. Лозинских [15. Л. 1], а через год музей принял в основной фонд кофейный сервиз «Прохлада» этих же авторов [16. Л. 1].

В 1978 г. в Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике прошла персональная выставка Р.Г. Алешиной. На ней экспонировались произведения, созданные художником за последние 10 лет «сибирского периода» ее творческой деятельности. Выставка включала и сервиз «Марьины цветы», переданный музею из Областного управления культуры в 1975 г. [17. Л. 1]. А в 1983 г. с произведениями Р.Г. Алешиной можно было познакомиться на сборной выставке в филиале музея в пос. Игнино Куйтунского района Иркутской области [18. Л. 2].

Следует отметить, что произведения Раисы Григорьевны Алешиной участвовали и до сих пор активно участвуют во многих экспозиционных проектах ИОХМ. Окончив художественное училище в Конаково при фаянсовом заводе им. М.И. Калинина, пройдя курсы в Дулево, центрах фарфорового производства, Р.Г. Алешина с 1960 г. работала в художественной лаборатории, а с 1966 по 1974 г. была главным художником завода. Из-под ее руки

вышло немало высокохудожественных и разноплановых произведений, которые могут прекрасно дополнить любую выставку.

По актам временной выдачи из музея изделия Р.Г. Алешиной, В.В. и С.Д. Лозинских, В. Черткова, наряду с палехскими шкатулками, представлялись на выставке 1979 г., посвященной русской сказке [19. Л. 2]. В том же году фарфоровая скульптура Д.А. Воронцовой выдавалась на выставку декоративно-прикладного искусства в выставочный зал Иркутского музея [20. Л. 2]. К сожалению, в актах временной выдачи в те годы не принято было прописывать название выставок, поэтому тематику экспозиционных проектов можно предположить только на основе общего подбора экспонатов.

В 1997 г. изделия С.Д. Лозинской в числе других были представлены на большой выставке, посвященной творчеству иркутских художников живописи и декоративно-прикладного искусства [21. Л. 2].

В 1980–90-е гг. на Хайтинский фарфоровый завод пришли работать новые талантливые художники, и коллекция фарфора в Иркутском музее пополнилась работами таких мастеров, как Л. Генинг, О. Вахрушева, О. Копенкина. В эти годы музей комплектовал коллекцию фарфора, восполняя пробелы в показе творчества сибирских мастеров. В 1991 г. у О. Копенкиной музей приобрел 16 предметов: туалетный набор «Бабочки», вазу «Цветение» и четыре блюда из серии «Разгадка рук – в создании мира» [22. Л. 1–2].

В начале 1990-х гг. музей закупил у Л.В. Генинг две шкатулки [23. Л. 2]. Людмила Генинг являлась главным художником завода с 1988 г.

Наряду с приобретениями советской керамики, в коллекцию поступают и изделия мастеров XIX в., выполненные еще при Переваловых. В 1978 г. у иркутянки В.В. Толмачевой было закуплено блюдо XIX в., которое дополнило уже имеющиеся в музее части столового сервиза [24. Л. 1]. В 2003 г. жительница Иркутска В.В. Кодневская подарила рыбницу-икорницу XIX в. [25. Л. 1].

Изделия скульптора А.Т. Борисова, датированные 1900–1901 гг., были отобраны для выставки прикладного искусства России и Европы в 1986 г.

С произведениями XIX в., а также работами Р.Г. Алешиной, Р.Г. Асямовой, О.Ю. Копенкиной, В.В. и С.Д. Лозинских, Л.П. Рычаговой, В.И. Черткова и др. в 2000 г. можно было познакомиться в стенах Иркутского художественного музея на выставке «Декоративно-прикладное искусство. XX век», которая впервые наиболее полно представила творчество иркутских художников прикладного искусства. Многие изделия с этой выставки и до настоящего времени радуют посетителей в постоянной экспозиции музея. В том же году авторские изделия художников Хайты в числе многих других экспонировались в Ангарске и Красноярске.

Третий этап в истории комплектования коллекции сибирского фарфора начался в 2004 г., когда в ИОХМ из заводского музея передали большую коллекцию изделий. Здесь необходимо обратиться к истории данного музея, который был основан в 1880 г. Иваном Данииловичем Переваловым. Хотя справедливее было бы назвать музей «комната образцов фабрики Перевалова и других русских и зарубежных производств». Предметы служили не только примером, но и были рекламой для гостей и посетителей фабрики. За всю историю завода музей трижды расхищали и восстанавливали вновь благодаря

работникам предприятия и жителям пос. Мишелёвка. Но после закрытия Хайтинского фарфорового завода судьба данной коллекции оказалась под угрозой очередного расхищения. Распоряжение Комитета по управлению Государственным имуществом Иркутской области № 254/и от 23 октября 2002 г. [26. Л. 1] определило передать всю коллекцию в ИОХМ. Таким образом, собрание музея обогатилось почти на 4 500 изделий декоративно-прикладного искусства, выполненных в XIX–XX вв., включая изделия ассортиментного кабинета, образцы изделий, привезенных и выписанных фабрикантами из других российских производств и стран, и изделия самого предприятия.

В течение шести лет (2004–2010 гг.) сотрудники отдела хранения работали над обработкой коллекции предметов из Хайтинского фарфорового завода по приему ее в основной фонд. Параллельно велась научно-исследовательская работа по изучению истории Хайтинского фарфорового завода и его продукции.

В 2008 г. новые поступления частично были представлены на выставке «И чист, как снег, и ярок, как цветок» в филиале музея «Усадьба В.П. Сукачева». Большой интерес со стороны общественности к судьбе коллекции заводского музея, а также завершение работы по обработке коллекции натолкнули творческий коллектив музея на мысль о создании новой постоянной экспозиции, которая бы включала лучшие образцы изделий завода, выполненные в XIX–XX вв.

В 2009 г. под руководством автора данной статьи была заполнена заявка на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства для создания экспозиции «Музей сибирского фарфора», который художественный музей в 2010 г. выиграл.

Раритетность фарфора XIX в., самобытность, индивидуальность и творческий потенциал мастеров в изделиях XX в. показали необходимость создания экспозиции, в которой будут представлены лучшие работы мастеров за более чем вековую историю. Таким образом, в новом экспозиционном пространстве было представлено около 300 уникальных произведений декоративно-прикладного искусства, созданных мастерами завода на рубеже XIX–XX вв., в первые революционные десятилетия, в годы Великой Отечественной войны и послевоенные годы. Выставка «Музей сибирского фарфора» стала одной из самых крупных экспозиций прикладного искусства за Уралом.

Положительные отзывы, регулярные статьи в средствах массовой информации подтвердили, что изделия Хайты помнят, любят и ценят. Важно, что дополнена она была рисунками учащихся пос. Мишелёвка, многие из которых являются потомками людей, начинавших работать еще у Переваловых. Особенно важно, что, несмотря на закрытие предприятия, преемственность художественных традиций и память о предках сохраняется и передается из поколения в поколение.

Богатство коллекции и разнообразие предметов позволяют создавать и организовывать как персональные выставочные проекты, представляющие творчество одного художника, так и сборные выставки на самые разные темы.

В 2009 г. в художественном музее открылась первая выставка авторской художественной керамики Иркутска под эгидой Союза художников России. В экспозиции были представлены работы как еще молодых авторов, так и известных керамистов – О. Копенкиной, О. Вахрушевой, В. и С. Лозинских, творческий путь которых связан с деятельностью Хайтинского фарфорового завода.

В 2014 г. в стенах «Усадьбы им. В.П. Сукачева» открылась тематическая выставка пасхальных яиц, которая не обошлась без фарфоровых изделий Хайты.

2015 г. ознаменовался целой серией тематических выставок. Посетителям был представлен агитационный фарфор и, как и в далеком 1951 г., экспозицию изделий завода им. М.В. Ломоносова дополнили предметы Хайтинского фарфорового завода с агитационной символикой.

Ежегодно в стенах Иркутского художественного музея проходят выставки, посвященные Великой Отечественной войне, которые не обходятся без произведений Хайты. Чайные пары с изображениями бегущих солдат, танков, памятные изделия прекрасно дополняют живописные и графические работы из собрания музея.

В сентябре того же года в филиале музея «Усадьба им. В.П. Сукачева» открылась выставка «Фарфоровая Сибирь». На смену ей в декабре распахнула свои двери персональная выставка талантливого художника-керамиста О. Копенкиной, работавшей на Хайтинском фарфоровом заводе в 1984–1997 гг. Сейчас О. Копенкина продолжает творческий путь, работая как самостоятельный художник, так и со студентами, и занимает должность доцента кафедры дизайна Института изобразительных искусств и социально-гуманитарных наук Иркутского национального исследовательского технического университета.

В преддверии зимы 2015 г. в «Усадьбе им. В.П. Сукачева» начала экспонироваться тематическая выставка «Зимние мотивы», на которой перед посетителями предстали белоснежные изделия фабрики Перевалова и нежные произведения мастеров XX в. на новогоднюю и детскую тематику.

К весеннему празднику 8 марта в 2016 г. сотрудниками музея была подготовлена новая тематическая выставка «Цветы, рожденные в огне», в которой на смену зимним пейзажам пришли яркие весенние цветы на более чем ста изделиях. Цветочные мотивы в произведениях Р.Г. Алешиной, Л. Генинг, супругов Лозинских дополнены сибирскими пейзажами на декоративных блюдах О. Вахрушевой.

Продолжается работа по изучению коллекции – уточняются датировки, проводится научно-исследовательская и атрибуционная работа, определяется авторство изделий, изучаются архивы, рождаются и реализуются новые проекты.

В 2014 г. ИОХМ получил финансирование на предпечатную подготовку каталога «Русское искусство XVIII–XIX вв. Графика, живопись, декоративно-прикладное искусство». Один из разделов, посвященный фабрике И.Д. Перевалова, выполнен автором представленной статьи. Раздел каталога состоит из общей вступительной статьи по истории завода и этапам формирования коллекции в музее; каталога изделий XIX – начала XX в. из музейного собрания,

дополненного 500 цветными изображениями; биографий художников-фарфористов, внесших значительный вклад в развитие художественного стиля; марочника. В заключение размещены указатель авторов, литература. Каталог должен привлечь внимание не только специалистов, но и широкого круга коллекционеров и любителей изобразительного искусства. На данный момент предпечатный макет каталога готов и изыскиваются средства для печати.

В начале 2016 г. творческая группа коллектива музея начала реализацию еще одного значимого проекта – восстановление фарфорового иконостаса в филиале музея «Галерея сибирского искусства». Первая попытка представить иконостас в полном объеме была предпринята в 1990 г. Научно-исследовательская реставрационная мастерская «Традиция» совместно с ИОХМ выполнили реставрационный план, собрав исторический материал об иконостасе, выполнив чертежи для правильного соединения фрагментов, дополнив план фотографиями. Однако в 1990 г. реализовать проект не удалось, и только в 2015 г. вопрос был поднят вновь и с воодушевлением принят коллективом музея. Сегодня по чертежам 1990 г., хранящимся в архиве музея, выполнена основа, на которую будут нанизываться десять колонн иконостаса. В таком виде он и предстанет зрителям. В дальнейшем планируется восстановить резные деревянные элементы иконостаса и решить вопрос с окнами, куда вставлялись иконы.

Необходимо отметить, что формирование коллекции Хайтинского фарфорового завода в фондах ИОХМ, начатое еще в первой четверти XX в., продолжилось и в XXI в. Этому способствовала и передача в 2004 г. коллекции музея Хайтинского фарфорового завода в ИОХМ. Собрание сибирского фарфора в ИОХМ позволяет проследить историю развития предприятия с момента его зарождения и до закрытия, а богатство и разнообразие коллекции делает возможным реализовывать прекрасные выставочные проекты. Коллекция представляет несомненный интерес не только для профессионалов, но и для всех любителей искусства и коллекционеров и требует дальнейшего научного исследования.

Литература

1. *Декоративно*-прикладное искусство. Иркутск: XX в. Иркутск: ООО «Артиздат», 2003. 120 с., ил.

2. *Иркутский* областной художественный музей (ИОХМ). Книга поступлений № 1. 150 л.

3. *ИОХМ.* Книга поступлений № 1. 100 л.

4. *ИОХМ.* Книга поступлений № 1. 150 л.

5. *ИОХМ.* Акт № 21 от 30.05.1939. 6 л.

6. *ИОХМ.* Акт на внесение в инвентарь незаписанных экспонатов Иркутского областного художественного музея № 22 от 01.03.1948. 8 л.

7. *ИОХМ.* Распоряжение от Исполнительного комитета Иркутского областного совета депутатов трудящихся № 20 от 10.05.1949. Л. 1.

8. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 134 от 29.05.1954. Л. 1.

9. *Каталог* выставки «Русской гравюры и художественного фарфора». Иркутск, 1951. 44 с.

10. *Грызлова А.А.* Формирование коллекции Хайтинского фарфорового завода в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева. Наследие – музей – туризм : мифы и современные реалии: межрегиональный молодежный форум с международным участием, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ – оз. Байкал, 20–24 июня 2016 г., Монголия, г. Эрдэнэт 25–28 июня 2016 г. / Вост.-Сиб. гос. инст. культуры [и др.]; отв. ред. О.Э. Мишакова; науч. ред.: И.С. Цыремпилова, О.Н. Труевцева. Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2016. 204 с.

11. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 695 от 07.01.1971. Л. 1.

12. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 702 от 29.01.1971. Л. 2.
13. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 699 от 20.01.1971. Л. 3.
14. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 837 от 10.12.1975. Л. 2.
15. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 847 от 25.03.1976. Л. 1.
16. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 877 от 16.06.1977. Л. 1.
17. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 838 от 13.12.1975. Л. 1.
18. *ИОХМ.* Акт на выдачу экспонатов из Иркутского художественного музея № 273 от 14.10.1983. Л. 2.
19. *ИОХМ.* Акт на временную выдачу из музея № 133 от 11.06.1979. Л. 2.
20. *ИОХМ.* Акт на временную выдачу из музея № 123 от 22.01.1979. Л. 2.
21. *ИОХМ.* Акт временной выдачи музейных предметов № 460 от 12.08.1997. Л. 5.
22. *ИОХМ.* Акт приема предметов на постоянное хранение № 18 от 16.12.1991. Л. 2.
23. *ИОХМ.* Акт приема предметов на постоянное хранение № 10 от 03.09.1992. Л. 4.
24. *ИОХМ.* Акт на поступление и постоянное хранение № 889 от 14.04.1978. Л. 1.
25. *ИОХМ.* Акт приема на постоянное хранение № 6-03 от 18.06.2003. Л. 2.
26. *ИОХМ.* Распоряжение Комитета по управлению Государственным имуществом области № 254/и от 23.10. 2002. Л. 1.

Gryzlova Anastasia A. Sukachev Irkutsk Regional Art Museum (Irkutsk, Russian Federation).
E-mail: fenix32@mail.ru
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 149–158.
DOI: 10.17223/22220836/26/16

FORMATION AND REPRESENTATION OF THE COLLECTION OF PORCELAIN WARES OF KHAITA PORCELAIN PLANT IN EXHIBITION ACTIVITIES OF SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

Key words: porcelain, museum, exhibition, exposition, Khaita Porcelain Plant, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum.

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum started the formation of the Siberian porcelain collection in the first decades of XX century. The production of porcelain wares in Siberia began in 1869 when Perevalov Brothers' Merchant House founded the Porcelain Factory in Uzkiy Lug settlement of Irkutsk Governorate. After firing process the finest wares came out snow-white, with transparent ceramic body, and their outstanding quality was more than once acknowledged by various certificates and medals received at Russian and foreign shows. In 1920, the factory was nationalized and named The First State Factory 'Sibfarfor'. During the Great Patriotic War, the plant was renamed into Khaita Abrasive Plant. Since 1954, the plant was bringing glory to Siberian porcelain, producing it for the vast territory of Siberia and the Far East, until in the beginning of 2000s the manufacture ceased.

Figuratively, we can divide the formation of Khaita porcelain collection in the Irkutsk museum into three stages. The first one covers the period of 1920-50s. At that time, the main acquisitions were the wares produced in XIX century. The largest were the transfers made in 1939 (252 items of decorative art from the plant 'Sibfarfor') and in 1949 (182 items from Khaita Abrasive Plant), which significantly enriched the collection of Irkutsk Regional Art Museum. Having become the part of the exhibition, the creations of Siberian artisans were regularly displayed on various shows since 1951.

The opening of the Art laboratory at the plant in 1960 started the second stage of the formation of the porcelain collection covering the period from 1960s to 2000s. During that time, the porcelain craftsmen began to take part in different shows. The best items were selected by the museum for purchase, thus shaping the collection of works of such Khaita designers as D.A. Vorontsova, R.G. Alioshina, S.A. Fedyayev, V.P. Slastnoy, V.O. Chertkov, S.D. and V.V. Lozinskiy, L. Gening, O. Vakhrusheva, O. Kopenkina.

The third stage of acquisition and presentation of Siberian porcelain collection started in 2004 when the Plant Museum (founded in 1880 by I.D. Perevalov) transferred to the Sukachev Museum almost 4500 works of applied art, made in XIX–XX centuries. The transfer included items from the assortment room, product samples brought by the plant owners from the Russian and foreign porcelain manufactures, as well as good of the Khaita plant itself.

After 2004 the museum research workers started to study the history of Khaita porcelain plant. Currently, the results of this study are the following. In 2010 we won the scholarship for creation 'Museum of Siberian Porcelain' exhibition; we organized more than 15 exhibition projects presenting the works of Siberian artisans; the catalogue of items produced by the Perevalov's Plant in XIX century is at the prepress stage; and finally there is the on-going project on the restoration of porcelain iconostasis.

References

1. Shemyakina, S. (ed.) (2003) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Irkutska XX v.* [Decorative and applied arts of Irkutsk in the 20th century]. Irkutsk: Artizdat.

2. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). *Incoming record book № 1*. 150 p.

3. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). *Incoming record book № 1*. 100 p.

4. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). *Incoming record book № 1*. 150 p.

5. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1939) *Act № 21 of May 30, 1939*.

6. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1948) *Akt na vnesenie v inventar' nezapisannykh eksponatov Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya № 22 ot 01.03.1948* [Act No. 22 on the inclusion in the inventory of unrecorded exhibits of the Irkutsk Regional Art Museum of March 1, 1948].

7. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1949) *Rasporyazhenie ot Ispolnitel'nogo komiteta Irkutskogo oblastnogo soveta deputatov trudyashchikhsya № 20 ot 10.05.1949* [Order No. 20 from the Executive Committee of the Irkutsk Regional Council of Working People's Deputies of May 10, 1949].

8. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1954) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 134 ot 29.05.1954* [Act No. 134on receipt and permanent storage of May 29, 1954].

9. Migaev, V.F. & Dudin, G.N. (1951) *Katalog vystavki "Russkoy gravyury i khudozhestvennogo farfora"* [The exhibition of Russian engraving and artistic porcelain: Catalogue]. Irkutsk: Irkutsk Regional Art Museum.

10. Gryzlova, A.A. (2016) [Formation of the collection of the Hajtinsky Porcelain Factory in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after. V.P. Sukachev]. In: Mishakova, O.E., Tsyrempilova, I.S. & Truevtseva, O.N. (eds) *Nasledie – muzey – turizm: mify i sovremennye realii* [Heritage – Museum – Tourism: Mmyths and modern realities]. Ulan-Ude: East-Siberian State Institute of Culture.

11. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1971a) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 695 ot 07.01.1971* [Act No. 695 of receipt and permanent storage of January 7, 1971].

12. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1971b) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 702 ot 29.01.1971* [Act No. 702 on receipt and permanent storage of January 29, 1971].

13. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1971c) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 699 ot 20.01.1971* [Act No. 699 of receipt and permanent storage of January 20, 1971].

14. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1975a) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 837 ot 10.12.1975* [Act No. 837 on receipt and permanent storage of December 10, 1975].

15. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1976) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 847 ot 25.03.1976* [Act No. 847 on receipt and permanent storage of March 25, 1976].

16. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1977) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 877 ot 16.06.1977* [Act No. 877 on receipt and permanent storage of June 16, 1977].

17. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1975b) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 838 ot 13.12.1975* [Act No. 838 on receipt and permanent storage of December 13, 1975].

18. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1983) *Akt na vydachu eksponatov iz Irkutskogo khudozhestvennogo muzeya № 273 ot 14.10.1983* [Act No. 273 on lending exhibits from the Irkutsk Art Museum of October 14,1983].

19. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1979a) *Akt na vremennuyu vydachu iz muzeya № 133 ot 11.06.1979* [Act No. 133 on temporary lending from the museum dated June 11, 1979].

20. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1979b) *Akt na vremennuyu vydachu iz muzeya № 123 ot 22.01.1979* [Act № 123 on temporary lending from the museum of January 22, 1979].

21. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1997) *Akt vremennoy vydachi muzeynykh predmetov № 460 ot 12.08.1997* [Act No. 460 of temporary landing museum items of August 12, 1997].

22. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1991) *Akt priema predmetov na postoyannoe khranenie № 18 ot 16.12.1991* [Act No. 18 of acceptance of items for permanent storage of December 16, 1991].

23. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1992) *Akt priema predmetov na postoyannoe khranenie № 10 ot 03.09.1992* [Act No. 10 of acceptance of items for permanent storage of September 3, 1992].

24. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (1978) *Akt na postuplenie i postoyannoe khranenie № 889 ot 14.04.1978* [Act No. 889 on acceptance and permanent storage April 14, 1978].

25. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (2003) *Akt priema na postoyannoe khranenie № 6-03 ot 18.06.2003* [Act № 6-03 of acceptance for permanent storage from June 18, 2003].

26. Irkutsk Regional Art Museum (IOKhM). (2002) *Rasporyazhenie Komiteta po upravleniyu Gosudarstvennym imushchestvom oblasti № 254/i ot 23.10. 2002* [Order No. 254/i of the Committee for Management of State Property of the Region of October 23, 2002].

УДК 069.15
DOI: 10.17223/22220836/26/17

А.Л. Котенко

ВЫСТАВКИ-БУССАНКАЙ КАК ЯПОНСКАЯ ПРОТОМУЗЕЙНАЯ ФОРМА XVIII В.

Цель работы – рассказать о первых японских протомузейных формах – выставках-буссанкай, их разновидностях, задачах и особенностях, а также показать естественность феномена возникновения музея для истории. Проведен анализ термина «буссанкай», исходя из значения иероглифов и сущности исторического феномена этого типа выставок. Описаны выставки-буссанкай, проводимые Тамура Рансуй и Хирага Гэннай. Описаны интересы Гэннай как демонстрирующие задачи выставок-буссанкай. Также дана информация об одном из первых каталогов выставки в Японии.
Ключевые слова: *музеи Японии, зарубежная музеология, история японской науки, Хирага Гэннай, Тамура Рансуй.*

Идея музея была «привезена» в Японию в 1860-х гг. Фукудзава Юкити, переводчиком японской делегации, отправившейся в Европу. Однако японцам были знакомы и собственные протомузейные формы, связанные с коллекционированием и ранними научными сообществами. Одна из таких форм – выставки-буссанкай.

Цель данной статьи – рассказать об этой форме, а также показать, что феномен возникновения музея является естественным для истории.

Актуальность статьи состоит в сегодняшней активизации международных отношений между Россией и Японией, в том числе образовательных связей, среди которых можно отметить установление партнерских отношений между Токийским и Томским государственным университетами. Также хочется подчеркнуть, что данный сюжет истории музеев Японии практически не изучен в отечественной науке.

В качестве источников использованы японские и английские материалы. Профессор Канаяма Ёсиаки, музейный практик и университетский преподаватель, пишет весьма разноплановые работы по музейному делу, в том числе обширный труд «Исследование музейных идей до Нового Времени и история становления современных музеев», позволяющий проследить зарождение и развитие музейного дела в Японии не только как результат административной инициативы, но и как инициативы «снизу». Хироаки Ясутака изучает роль и функции университетских музеев Японии, Китая и Кореи. Ричард Бауринг – профессор Кембриджского университета, награжденный Орденом Восходящего Солнца 3-го класса за вклад в развитие японских исследований и содействие взаимопониманию Японии и Англии. Занимается исследованиями японского языка, литературы, религии и научной мысли в Японии. Указанный в тексте каталог выставок, изданный Тамура и Гэннай, был рассмотрен на сайте-выставке библиотеки Токийского университета «Наши мастера: изделия периода Эдо в Нанки». На этом сайте даны краткие описания старых книжных изданий и есть возможность пролистать их в электронном

виде. Электронный справочный словарь «Котобанку хякка-дзитэн» основан на материалах японских издательств «Асахи симбун», «Кодансия» и «Сё:гакукан».

Найти полный аналог слову «буссанкай» в русском языке сложно. В словаре «Котобанку» [1] буссанкай означает выставку лекарств периода Эдо. Действительно, такие выставки называли также «якухинкай», лекарственными выставками, и «хондзо:кай», выставками лекарственных растений. Однако на таких выставках демонстрировались не только растения и медикаменты на лекарственной основе, но и объекты фауны, минералы и даже антиквариат. По сути, сама наука травничества (хондзо:гаку) исторически была комплексной – медики Китая и наследовавшие им медики Японии изучали всевозможные природные объекты на предмет наличия у них лекарственных свойств. Слово «буссан» переводится как «продукция», и это тоже верно характеризует выставки-буссанкай: предметы, выставляемые на них, с одной стороны, демонстрировали природные богатства края, с другой стороны, служили для научной и коммерческой рекламы; выставки-буссанкай имели значение ярмарок среди специалистов-медиков и коллекционеров-любителей. Если же мы обратим внимание на последний иероглиф слова («кай»), то он переводится как «собрание, совещание». Буссанкай были местом для встречи раннего научного сообщества Японии, мероприятиями по обмену опытом и распространению знаний. Исходя из всего этого, очень сложно передать всю полноту смысла «буссанкай», наиболее удобно их называть «выставками продукции».

Выставки продукции появились в Японии в XVIII в. Важно отметить, что это не было правительственной инициативой, в то время как строительство «привезенных с Запада музеев» можно назвать таковой. Выставочной площадкой служили как места публичные (храмы, гостиницы), так и собственные дома заинтересованных в выставке лиц. У выставок продукции имелись организатор и ответственное за проведение выставки лицо. Участниками собраний были как сами коллекционеры, предоставившие предметы, так и посторонние заинтересованные люди. На собраниях воздерживались от обмена товарами, праздных разговоров и пьянства. Практиковалось зарисовывание предметов.

Большое значение в становлении этого вида выставочной деятельности сыграли Тамура Рансуй и его ученик Хирага Гэннай. Тамура Рансуй (1718–1776 г.) – врач и травник, особенно интересовавшийся вопросами селекции и выращивания в Японии женьшеня. Тамура Рансуй открыл в 1757 г. выставку продукции в синтоистском святилище Эдо Юсима Тэмман. В мае 1766 г. в киотской гостинице Яами в Хигасияма благодаря его усилиям открылась другая выставка продукции, и в том же месяце было установлено расписание для ее регулярного проведения. В апреле 1768 г. Тамура организовал новую выставку в киотском храме Дзэндзю-дзи [2. С. 2].

Хирага Гэннай (1728–1780) родился в Такамацу на Сикоку в семье асигару (пехотинца), имел ранний интерес к ботанике. Этот интерес привел его в 1752 г. в Нагасаки, где он начал обучаться так называемым «голландским наукам». Потом Гэннай уехал в Эдо и продолжил учиться у Тамура Рансуй [3. С. 224]. Вместе с учителем Хирага Гэннай начиная с 1761 г. организовал

серию естественнонаучных выставок-якухинкай, среди которых была крупная выставка все в том же токийском районе Юсима. Называлась она «Выставка медикаментов Восточной столицы». Стоит отметить, что Гэннай был не только организатором этой выставки, но и предоставил свою коллекцию предметов, состоящую из 360 редчайших экспонатов, собранных со всей страны.

Хирага Гэннай еще до открытия выставки выпустил сочинение, которое можно назвать одним из первых каталогов выставки в Японии – «Классификация разных материалов» (Буцуруи хинсицу; на английский переводится как «Objects classified and evaluated»). У этого каталога было две цели – культивировать знания среди японских медиков и закрепить результаты выставки. Сделаем небольшое отступление об интересах Гэнная. Он является автором манифеста, призывавшего к освобождению японской науки от китайского влияния. Дело в том, что японские врачи опирались на китайские материалы, в то время как существовали различия в климате и растительности, что приводило к врачебным ошибкам. Также Гэннай хотел увеличить отечественное производство женьшеня и сахарного тростника. Он переводил голландские книги и готовил свои описания растений, а также минералов (Гэннай побывал в провинции Кии, подготовил доклад по ее минералам и открыл в ней месторождение асбеста) [3. С. 225]. Чтобы собранная им информация была доступна другим, Гэннай и решил создать каталог. По сути, он выступил его составителем, а Тамура – редактором. Сегодня можно фрагментарно пролистать этот 6-томный каталог в электронном виде на нескольких сайтах. Он представляет собой в нашем понимании тетрадь или книгу в мягкой обложке с пропорциями современных книг, включает в себя черно-белые иллюстрации экспонатов – объектов фауны и флоры. Выполнен в технике ксилографии. Всего Тамура и Хирага поставили с 1757 по 1762 г. 5 выставок, на которых было представлено около 2 000 предметов, последний том каталога по ним был закончен только к 1763 г. [4].

Вернемся к поставленным Тамура и Гэннай выставкам. Ради «Выставки медикаментов Восточной столицы» им пришлось разработать свою классификацию для экспонатов. Тамура и Гэннай взяли от каждого класса предметов по 50 видов, а саму экспозицию построили на комплексах «Травы и деревья», «Металлы и камни», «Птицы и звери», «Рыбы и шумные», «Редкие виды». Были также предметы, которые решили не выставлять, а лишь уведомить о существовании «шедевров». В целом на выставке показывались экспонаты, собранные в разных местах Японии. Например, Тамура включил в число экспонатов натуральные лекарства с Никко и Рюкю. Но были также предметы, привезенные европейцами. Поскольку в Японии еще не было жестких представлений о границах природных объектов, Тамура и Гэннай не стали разделять природное от рукотворного – на выставке был представлен антиквариат, как бы продолжающий единую тему естественной науки и человеческой истории. Кроме того, учитель и ученик активно распространяли информацию о способах собирания различных предметов, включавших растительность, птиц и зверей, рыб и червей, антиквариат [5. С. 17].

Еще один организатор выставок – киотский врач-конфуцианец и ученый-травник Ямамото Бо:ё с 1810 г. Использовал для выставок собственное поме-

стье. За 50 лет он открывал якухинкай около 40 раз. Кроме того, он открыл школу-кадзюку (частная школа на дому, поддерживаемая правительством) на основе своей медицинской литературы, книг по травам, китайских конфуцианских классических сочинений, и выставки являлись частью учебного процесса.

Тамура, Гэннай и Ямамото были медиками и травниками, их выставки имели прежде всего образовательные и научные задачи. Но люди периода Эдо коллекционировали разные вещи и, поддаваясь всеобщим веяниям, тоже организовывали показы своих собраний. Задачей их, однако, в меньшей степени являлось распространение знаний. Это скорее были встречи коллекционеров ради обмена предметами и хвастовства. Имели место коммерческие задачи, из-за которых выставки продукции превращались в подобие ярмарок или же в предшественников промышленных выставок.

В конце XVIII в. стало популярным коллекционирование камней, причем собиратели самостоятельно разрабатывали классификацию для камней и делали публикации по собранию. Люди того времени собирали различные породы, окаменелости, кораллы, каменные косы и топоры, пряслица из раковин и прочие орудия первобытного труда [1]. Рассмотрим несколько персон коллекционеров XVIII в., занимавшихся выставками.

Одним из самых известных и типичных коллекционеров того времени был Киути Сэкитэй из провинции Оми. Он собрал коллекцию в 2 000 образцов, сделал для них классификацию и написал сочинение, обращенное к представителям всех сословий (высшим сановникам, воинам, монахам), «Собрание оригинальных камней». Он учился у Тамура Рансуй и обменивался предметами с Хирага Гэннай [2. С. 2].

Горнопромышленник Бисэкитэй имел совершенно понятный практический интерес в расширении знаний о минералах и в то же время был страстным коллекционером. Кимура Кэнкадо из Осаки в большом количестве собирал старые книги, минералы и породы, а потом выставлял в собственном доме. У него собирались ученые и люди искусства, жители Осаки и других городов [2. С. 3]. Настоятель храма Сайю:-тэра в Оми по имени Хо:рэй изучал свитки с изображениями камней и вел активную переписку, благодаря которой можно отметить не только активный обмен камнями, но и обмен знаниями о них [5].

Из среды самураев выделялся любитель камней Мацура Сэйдзан. В Музее города Осака в промышленном выставочном зале сегодня можно увидеть предметы из его коллекции и, что более интересно, специально изготовленные для собрания камней и раковин лакированные и инкрустированные коробки с отделениями, напоминающие современные коробки для хранения минералогических коллекций [1; 2. С. 3].

Все эти персоны принадлежат к разным сословиям, что говорит о едином интересе к коллекционированию и выставкам в Японии. Выставки становились формой досуга и популярным занятием.

Итак, выставки продукции XVIII в. имели определенное сходство с современными музеями. В целом у них было три задачи: пропагандировать научные знания, образовывать и развлекать. К выставкам составлялись каталоги экспонатов, имевшие целью сразу презентовать коллекцию и прорекламировать саму выставку, что сходно с публикационной и рекламной дея-

тельностью музеев. Однако под буссанкай не отводились постоянные помещения; коллекции оставались достоянием коллекционеров, а не общества; отсутствовала функция сохранения общественной памяти. По этим признакам мы можем судить о буссанкай как о протомузейной форме. Канаяма Ёсиаки также называет выставки продукции протомузейной формой – хакубуцукан-гэкэй, поскольку происходили встречи общественности, протоколирование происходящего и издание публикаций по выставочным материалам, что соответствует современному способу ведения дел у музеев [2. С. 3].

Феномен буссанкай сложился в относительно изолированной Японии без влияния Запада. Значит, японское общество достигло той стадии развития, когда ему требовался институт для открытого и наглядного распространения знаний. К постановке выставок продукции были причастны не только ученые, но и люди разных сословий и занятий. Выставки не были инициативой правительства, их создавало само общество. То есть потребность в наглядной форме распространения знаний была присуща всему японскому обществу. Организаторы самостоятельно выработали для выставок ряд черт, присущих современным музеям. Благодаря этому мы можем говорить о музейной деятельности и ее протоформах как о естественной стадии развития человеческого общества и научных сообществ.

Литература

1. *Котобанку* хякка-дзитен (Энциклопедический словарь «Котобанку») [Электронный ресурс]. URL: https://kotobank.jp/ (дата обращения: 20.01.2017).

2. *Канаяма* Ёсиаки. Гэндзай идзэн но хакубуцукан-сисо: то кингэндай-хакубуцукан-но кэйсэйси ни кансуру ичико:сацу: дзэмпэн (Исследование музейных идей до Нового Времени и история становления современных музеев: первая часть) // Кокугакуин-дайгаку хабуцукан гакукэнкю-сицу (Учебно-исследовательский бюллетень университета Кокугакуин). 1999. № 24. С. 1–50.

3. *Bowring Richard.* In Search of the Way : Thought and Religion in Early-Modern Japan, 1582–1860. Oxford University Press, 2016.

4. *Ва-но* сёкунин-тати Нанки-ни миру Эдо-но моно дзукури (Наши мастера: изделия периода Эдо в Нанки) [Электронный ресурс] / Сайт выставки книг библиотеки Токийского университета. 2006. URL: http://www.lib.u-tokyo.ac.jp/tenjikai/tenjikai2006/shiryo_03.html (дата обращения: 20.01.2017).

5. *Ясутака* Хироаки. Рекиси-но нака-но мю:дзиаму. Кё:и-но хэя кара дайгаку-хакубуцукан мадэ (Кое-что из истории музеев. От кунсткамер до университетских музеев). Токио: Сё:вадо, 2014. 254 с.

Kotenko Aleksandra L. Tomsk State University, Tomsk Regional Museum (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: aleksrahe@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 159–164.

DOI: 10.17223/22220836/26/17

THE EXHIBITION-BUSSANKAI AS JAPANESE PROTO-MUSEUM FORM OF XVIII CENTURY

Key words: Japanese museums, foreign museology, history of Japanese science, Hiraga Gennai, Tamura Ransui.

Questions of the emergence and development of the Japanese museums and museology are insufficiently explored in European science. Nevertheless, the study of Japanese proto-museum forms during its isolation from the other countries will allow to compare the phenomenon of the emergence of museums in different parts of the world, and to conclude, the museum is only a phenomenon of Euro-

pean culture or an international phenomenon, natural for the development of culture, education and science in each country.

The author seeks to trace the tasks of different exhibitions (promoting scientific advances, educational and entertaining), and to note the primordial bond of emergence of museums and emergence of education and science, characteristic even for Japan.

The purpose of the article is to give the reader some information on the first Japanese proto-museum forms – the exhibition-bussankai, – and its variations – the «yakuhinkai» (medicines exhibition) or the «hondzoukai» (exhibition of medicinal plants) and exhibition of stones. Its appeared in the middle of the 18th century, even before the Japanese brought the museum form from Western countries. Thus, the existence of these exhibitions proves, that proto-museum form is a natural phenomenon of human culture, education and scientific knowledge. Have been analyzed complex and not having analogues in the domestic museology the term «bussankay», based on the values of characters and the essence of this historical phenomenon of this type of Japanese exhibitions. The article tells about exhibitions-bussankai, conducted herbalists Tamura Ransui and his student Hiraga Gennai. Interests of Hiraga Gennai as the demonstrating of tasks of his exhibition-bussankai are described. The article tells about one of these exhibitions as a typical exhibition-bussankay, its structure and exhibits, and describes one of the first Japanese catalog of exhibition. Examples of other kind exhibition-bussankay are presented. Its based on the collections of stones, belonging to people of different social classes – the industrialists, the monks, the people of samurai environment. Related to organization of exhibitions phenomenons was shown – creation of catalogs of exhibition and fabrication of the amateur classification for exhibits.

At the end of this article author substantiates, why bussankay are proto-museum forms by comparing them with the a modern activities of museums.

The article can be useful not only to experts of museum sciences, but also to those who study the national features of formation of education and science in Japan and Asia.

References

1. Kotobank.jp. (n.d.) *Kotobanku khyakka-dziten* [The Cotobank Encyclopaedic Dictionary]. [Online]. Available from: https://kotobank.jp/. (Accessed: 20th January 2017).

2. Kanayama, E. (1999) Gendzay idzen no khakubutsukan-siso: to kingenday-khakubutsukan-no keyseysi ni kansuru ichiko[The study of museum ideas to the New Time and the history of the modern museum formation]. Kokugakuin-dygaku habutsukan gaku-kenkyu-sitsu – Research Bulletin of the University of Kokugakuin. 24. pp. 1–50.

3. Bowring, R. (2016) *In Search of the Way: Thought and Religion in Early-Modern Japan, 1582–1860*. Oxford University Press.

4. University of Tokyo Library. (2006) *Va-no sekunin-tati Nanki-ni miru Edo-no mono dzukuri* [Our masters: products of the Edo period in Nanki]. [Online] Available from: http://www.lib.u-tokyo.ac.jp/tenjikai/tenjikai2006/shiryo_03.html. (20th January 2017).

5. Khiroaki, Ya. (2014). *Rekisi-no naka-no myu:dziamu. Ke:i-no kheya kara daygaku-khakubutsukan made* [Something from the history of museums. From the Kunstkammer to university museums). Tokio: Se:vado.

УДК 091.027.7 (571.16)
DOI: 10.17223/22220836/26/18

Е.А. Логунова

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИОГРАФИИ ИЗУЧЕНИЯ СИБИРСКОГО СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ПЕРЕПЛЕТА

Данная статья посвящена рассмотрению основных публикаций, связанных с изучением истории и реставрации старообрядческого книжного переплета на примере коллекций Научной библиотеки Томского государственного университета и Томского областного краеведческого музея. Также в статье дана классификация работ, приведены примеры трудов, относящихся к каждой группе исследований, показано их значение для рассмотрения избранной темы. Сделан вывод о том, что в настоящее время не имеется специального исследования, посвященного заявленной теме, что показывает необходимость ее более подробного изучения.

Ключевые слова: *музеология, история переплетного искусства, старообрядцы, Сибирь.*

История реконструкции древних и средневековых технологий в последнее время привлекает внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей. К таким техникам, безусловно, относится и переплетное искусство Древней Руси, сохраненное и развитое старообрядцами, в том числе сибирскими. Между тем эта проблематика важна не только для реконструкции различных практик, связанных с изготовлением книги, но также и для истории сибирского старообрядчества в целом: она позволила бы более детально прояснить вопрос о том, насколько полно старообрядцы сохранили именно средневековые технологии, какие именно технические новинки допускалось использовать и т.д.

Существует множество исследований истории старообрядческой культуры, но количество подробных работ, посвященных именно переплету и реставрации, среди них не очень велико. Отметим, что при описании старообрядческого быта часто упоминается особое место книги в культуре старообрядцев. Например, в статье А.А. Пригарина [1] говорится что «главные реликвии семьи – иконы и книги», в работе С.И. Леонтьевой [2] упоминается об особом отношении к книге как к одушевленному предмету.

Изучение публикаций по переплету показало, что работ, посвященных непосредственно истории переплета старообрядческих книг на сибирских материалах, нет, однако имеется ряд исследований, которые освещают некоторые аспекты изучаемой темы. Эти исследования можно разделить на группы:

– труды, затрагивающие непосредственно проблематику истории и методов техники переплета. К данной группе можно отнести работы не только отечественных исследователей, но и зарубежных, так как искусство переплета интернационально, многие термины в российских исследованиях заимствованы, терминология больше разработана зарубежными исследователями;

– работы, в которых исследуется социокультурный контекст развития переплетного искусства в Сибири. В данной группе важно рассмотреть работы по региональной тематике.

Рассмотрим примеры трудов, относящихся к каждой из этих групп. В первой группе необходимо выделить энциклопедическую и словарно-справочную литературу. Сюда относятся издания словарно-справочного характера по переплетному делу и реставрации, которые представлены в разных формах, а также энциклопедические издания. Одним из самых ранних и известных отечественных примеров можно считать «Словарный указатель по книговедению» А.В. Мезьер [3]. К более поздним работам можно отнести «Книговедение: энциклопедический словарь» [4], в котором представлены понятия, которые актуальны для изучения темы, например: переплет, переплетная крышка, переплетные материалы, переплетные процессы и др. Представлены в этой группе и сетевые ресурсы, например кодикологический словарь, составленный специалистами Института исследования истории текстов [5], и др. Наличие работ такого жанра свидетельствует об определенном уровне накопления и серьезном уровне обобщения знаний в предметной области.

Важной составной частью первой группы работ являются труды по истории книги в целом; среди них преобладают издания учебного характера, что обусловлено спецификой изучаемой области: исследований в данной области немного, в основном это учебная литература, в которой представлена история развития переплетного дела, с помощью которой возможно проследить этапы развития переплетного дела. Отечественные учебники по истории книги стали появляться более 100 лет назад. В качестве примера можно назвать следующие работы: «Очерк истории книги» А.И. Кирпичникова [6], «Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства» Ф.И. Булгакова [7], «История книги на Руси» А.А. Бахтиарова [8] и др. К более поздним можно отнести учебник «История книги» [9], в котором описываются письменность и книжное дело в России начиная с IX в. и до 70-х гг. XX в. Отметим также «Книговедение. Исторический обзор книжного дела» [10]. В данной работе автор рассматривает историю шрифта, книгопечатания, также дает общие сведения о переплете, описывает технику старинного переплета. В учебном пособии «Введение в основы книговедения» [11] говорится о книговедении в целом, рассматривается отечественная историография книговедения, здесь также представлен словарь основных терминов, в том числе относящихся к переплету. В работе «История книги: учебник по курсу «История книжного дела» [12] рассматриваются этапы истории книги: этап рукописной книги, мануфактурный период книгопечатания, этап промышленного книгопечатания, современный информационный этап. Уделяется внимание и основным этапам развития переплетного дела в разных странах. Появление учебников по истории книги свидетельствует о конституировании предметной области, потребности обобщить накопленные данные. Для заявленной темы данная категория исследований дает общий историко-книговедческий фон, позволяет понять как место истории переплета в истории книги в целом, так и значение отечественной проблематики для всеобщей истории книги.

Существенные для изучения заявленной темы сведения содержатся в исследованиях и опубликованных источниках о переплетном деле. Данную группу публикаций можно разделить на две категории: это тексты о работе средневековых переплетчиков, в которых представлены источники о переплетном деле, и собственно исследования о переплетном деле. К первой категории отнесем сборники текстов по истории переплетного дела Древней Руси, такие как «Опыт

сборника сведений по истории и технике книгопереплетного художества на Руси в допетровское время, с XI по XVIII столетия включительно» [13], в котором приводятся фрагменты «Подлинника о книжном переплете XVI–XVIII вв.», «Указа, како книги переплетати XVII–XVIII вв.», выписки из журналов и энциклопедий XVIII–XIX вв. о предохранительных средствах, «чтобы черви книги не точили», о выводе пятен из книг и т.д. Данная работа позволяет проследить традиции, которых придерживались старообрядцы в переплете книг. Строго говоря, данная категория трудов относится к источникам исследования, но правомерно относить ее также и к историографии изучаемого вопроса, поскольку эти публикации можно рассматривать не только как собственно тексты, но и как результат работы ученых, подбиравших и готовивших эти тексты к публикации, а это уже историографический факт. Такие работы известны с первой трети XIX в. – это период активного собирания источников, период, когда рукописная книга превратилась из обыденной вещи в предмет коллекционирования.

Вторая категория – собственно обобщающие работы по истории переплета и конкретным видам переплета. Сюда можно отнести работу С.А. Клепикова «Из истории русского художественного переплета» [14], в которой автор рассматривает этапы развития русского художественного переплета начиная с XIII в., описывает стилистические и конструктивные особенности переплетов в разное время. Отдельно следует отметить диссертационную работу М.Б. Золотовой «Московский индивидуальный книжный переплет конца XIX – начала XX в.» [15], в которой рассматривается история московского индивидуального переплета, процесс его изготовления и выявляются его особенности в системе книжного дела России конца XIX – начала XX в. Сюда же можно отнести и методические рекомендации, выполненные сотрудниками археографической лаборатории исторического факультета МГУ «Описание обиходного переплета кириллических рукописных книг» [16]. Работы непосредственно по истории переплета – сравнительно позднее явление (вторая половина XX в.), а в более систематическом виде (например, диссертации) – и вовсе конец XX – начало XXI в. Это сигнал того, что в рамках истории книги начинают появляться свои субдисциплины, что означает довольно высокий уровень развития истории книги как науки.

Специфической категорией публикаций являются практические руководства по реставрации и переплетному делу. Такие работы – довольно раннее явление. Сюда можно отнести такие исследования, как «Переплетное мастерство и искусство украшения переплета. Художественные стили, чистка, исправления и хранение книг» Л.Н. Симонова [17], в которой автор описывает необходимые инструменты и подробно рассматривает этапы изготовления переплета. В издании «Иллюстрированный переплетчик: практическое руководство» [18] представлена краткая история переплета, даются описание процесса изготовления переплета, а также рецепты клея, лаков и чернил. Работа «Консервация и реставрация книг: методические рекомендации» [19] носит более широкий характер: в ней описаны методы реставрации бумаги, технология ручного изготовления переплетов XVII–XVIII вв. и способы их реставрации, описывается консервация кожаных переплетов. Перечисленные примеры показывают, что работы данной группы ориентированы на рассмотрение конкретных методов работы в области переплета, но, с другой стороны, также являются систематизированными собраниями фактов, часто без теоретического осмысления.

Для исследования истории переплетного дела у сибирских старообрядцев важным представляется реконструировать социокультурный контекст рассматриваемых процессов. Поэтому можно выделить группу работ непосредственно по региональной тематике.

К работам такого рода относятся в первую очередь труды по истории томского и сибирского старообрядчества. Классическими для исследования истории старообрядчества в Томской губернии являются работы Д.Н. Беликова, например «Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным)» [20]. Из исследований современных авторов необходимо отметить труды Н.Н. Покровского, например «Путешествие за редкими книгами» [21], в которой описывается быт сибирских старообрядческих скитов, в том числе ход работы и инструменты для переписки древних книг и переплетения готовых. Говорится о сохранении древних традиций в процессе изготовления книг.

В статье «"Скитская библиотека" старообрядцев-странников (археографические находки последних лет)» [22] представлено описание пяти рукописей 1920–1960 гг., в том числе дается краткое описание переплета: материал основы переплета, материал покрытия, наличие застежек.

В монографии «Из "Вавилона" в "Беловодье": адаптационные возможности таежных общин староверов-странников (вторая половина XIX – начало XXI в.)» [23] вводится в научный оборот комплекс текстов, созданных сибирскими староверами. Также дается описание «Скитской библиотеки», в котором есть такие пункты, как переплет (где представлено краткое описание материалов основы и покрытия переплета, наличие тиснения, замков и застежек), сохранность и реставрация, в данном пункте указывается сохранность как блока, так и переплета, а также даются сведения о реставрации.

Имеется ряд монографий, посвященных истории отдельных старообрядческих центров, где детально рассматриваются их история, книгописные практики, репертуар созданных там рукописей, например: «Выговская старообрядческая пустынь: духовная жизнь и литература» [24] или «Старообрядческий центр за Рогожской заставою» [25]. Однако в них не уделено внимания традициям переплетного искусства, хотя имеется, например, раздел, посвященный иконописанию и литью медных икон [24], что может дать некоторые технические детали для реконструкции процесса изготовления окладов.

Имеются и работы, посвященные истории отдельных согласий, причем на сибирских материалах. Особенно много в этом направлении сделано представителями новосибирской школы Н.Н. Покровским, Н.Д. Зольниковым [26], А.И. Мальцевым [27] и др. В этих работах основное внимание уделено истории конкретных согласий, лицам, сыгравшим выдающуюся роль в становлении и развитии идеологии того или иного направления в старообрядчестве, соответствующим сочинениям и их археографическому обзору. Но снова переплету рассматриваемых рукописей не уделяется внимания, поскольку авторы не ставили перед собой такой цели.

Специфичны, но необходимы для изучения заявленной темы каталоги собраний рукописей и книг кирилловской печати Научной библиотеки Томского государственного университета и Томского областного краеведческого музея (НБ ТГУ и ТОКМ) [28–33]. Старообрядческие книги представляют собой обширную часть славяно-русских рукописей НБ ТГУ, однако подробного описания, знакомящего с

составом данного фонда, немного. Каталоги можно рассматривать как вторичный источник, в котором представлено описание объектов, хотя одновременно их необходимо характеризовать и как историографический факт. Каталоги дают возможность сделать выборку источников, т.е. книг, переплеты которых описываются для проведения настоящего исследования. С другой стороны, просмотр текстов каталогов показал, что содержащаяся в них информация является краткой и позволяет составить лишь самое общее представление о характере переплета той или иной книги. Поэтому можно сделать вывод, что при описании переплета старообрядческих книг не ставилась задача дать детальное описание переплетов и их конструкционных особенностей.

Таким образом, историография по заявленной проблематике не очень обширна, но разнообразна. Обращает на себя внимание тот факт, что часть из перечисленных работ относится как к категории источников (обычно вторичных) для данного исследования, так и к историографии как таковой. Существует ряд работ по истории книги, работы по истории переплета и практические руководства по реставрации, работы по истории томского старообрядчества, но отдельных работ по старообрядческому книжному переплету на данный момент найти не удалось. Изучаемые коллекции (НБ ТГУ и ТОКМ) с этой точки зрения также не изучались; имеются лишь краткие описания переплетов рукописей в составе каталога славяно-русских рукописей НБ ТГУ и каталога библиотеки Нифантовых (ТОКМ).

Изучив приведенную выше литературу, можно сделать вывод о необходимости более подробного изучения сибирского старообрядческого переплета, но стоит отметить, что рассмотренные работы освещают некоторые аспекты изучаемой темы, содержат информацию, необходимую для дальнейшего исследования. При анализе указанной литературы удалось почерпнуть информацию о видах и конструкционных особенностях переплета, что в дальнейшем необходимо для его подробного изучения. В настоящее время ведется исследование книжных коллекций НБ ТГУ и ТОКМ с целью выполнить подробное описание старообрядческого переплета с учетом исследований, перечисленных выше.

Литература

1. *Пригарин А.А.* Фотографии как источник для изучения старообрядчества Измаильской епархии: материалы X Международной конференции. М. : Боровск, 2011. Т. 2. С. 237–243.

2. *Леонтьева С.И.* Ветковские старообрядческие рукописи. Диалог книги и человека // Старообрядчество: история, культура, современность. М., 1996. С. 155–158.

3. *Мезьер А.В.* Словарный указатель по книговедению. Л.: Колос, 1924. XI, 926 стб., VIII.

4. *Книговедение :* энциклопедический словарь / ред. коллегия: Н.М. Сикорский и др. М. : Сов. энциклопедия, 1982. 664 с.

5. *Институт* исследования истории текстов: кодикологический словарь. [Электронный ресурс]. Париж. Официальный сайт. URL: http://codicologia.irht.cnrs.fr (дата обращения: 14.03 .2016).

6. *Кирпичников А.И.* Очерк истории книги: две публичные лекции, читанные в г. Одессе профессором А.И. Кирпичниковым. СПб.: Изд. журн. «Пантеон литературы», 1888. 72 с.

7. *Булгаков Ф.И.* Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. СПб. : Изд. А.С. Суворина, 1889. 364 с., ил.

8. *Бахтиаров А.А.* История книги на Руси. СПб. : Изд. Ф. Павленкова, 1890. 277 с., ил.

9. *Баренбаум И.Е.* История книги: учебник для библиотеч. фак. ин-тов культуры / И.Е. Баренбаум, Т.Е. Давыдова. М.: Книга, 1971. 464 с.

10. *Функе Ф.* Книговедение. Исторический обзор книжного дела / пер. с нем. Б.П. Боссарта. М.: Высшая школа, 1982. 295 с.

11. *Введение* в основы книговедения : учеб. пособие по курсу «Книговедение» / сост. В.А. Есипова, Г.И. Колосова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. 110 с.

12. *Есипова В.А.* История книги : учебник по курсу «История книжного дела». Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. 628 с.

13. *Симони П.К.* Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного художества на Руси в допетровское время, с XI по XVIII столетия включительно. Тексты. Материалы. Снимки. СПб., 1903. 398 с.

14. *Клепиков С.А.* Из истории русского художественного переплета // Книга. Исследования и материалы. М., 1959. 321 с.

15. *Золотова М.Б.* Московский индивидуальный книжный переплет конца XIX – начала XX века: дис. … канд. ист. наук. М., 2006. 263 с.

16. *Осокина Е.А.* Описание обиходного переплета кириллических рукописных книг: метод. рекомендации. Ростов н/Д, 2006. 22 с.

17. *Симонов Л.Н.* Переплетное мастерство и искусство украшения переплета. Художественные стили, чистка, исправления и хранение книг. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1897. 464 с.

18. *Герцог К.* Иллюстрированный переплетчик: практ. руководство / К. Герцог, Ф. Пайлер, Р. Метц ; пер. с нем. Мунина. М., 1899. 336 с.

19. *Стебловский В.И.* Консервация и реставрация книг: метод. рекомендации / В.И. Стебловский, Н.К. Николаева. М. : ВГБИЛ, 1987. 210 с.

20. *Беликов Д.Н.* Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным). Томск, 1894. 39 с.

21. *Покровский Н.Н.* Путешествие за редкими книгами. Новосибирск : ИД «Сова», 2005. 366 с.

22. *Бахтина О.Н.* «Скитская библиотека» старообрядцев-странников (археографические находки последних лет) / О.Н. Бахтина, Е.Е. Дутчак, В.А. Есипова // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. Новосибирск : Наука, 2008. С. 13–25.

23. *Дутчак Е.Е.* Из «Вавилона» в «Беловодье»: адаптационные возможности таежных общин староверов-странников (вторая половина XIX – начало XXI в.) / под ред. В.В. Керова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. 414 с.

24. *Юхименко Е.М.* Выговская старообрядческая пустынь: духовная жизнь и литература. М.: Языки слав. культуры, 2002. Т. 1, 2.

25. *Юхименко Е.М.* Старообрядческий центр за Рогожской заставою. М.: Языки слав. культуры, 2005. 238 с.

26. *Покровский Н.Н.* Староверы-часовенные на востоке России в XVIII–XX вв.: Проблемы творчества и общественного сознания / Н.Н. Покровский, Н.Д. Зольникова. М. : Памятники исторической мысли, 2002. 466 с.

27. *Мальцев А.И.* Староверы-странники в XVIII – первой половине XIX в. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. 268 с.

28. *Есипова В.А.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: каталог / под ред. Г.И. Колосовой. Вып. 1: XV–XVII вв. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. 424 с.

29. *Есипова В.А.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета : каталог. Вып. 2: XVIII в. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. 610 с.

30. *Есипова В.А.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: Каталог. Вып. 3: XIX в., первая половина. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 687 с.

31. *Есипова В.А.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: Каталог. Вып. 4: XIX в., вторая половина. Томск. В печати.

32. *Есипова В.А.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: Каталог. Вып. 5: XX в. Томск. В печати.

33. *Бахтина О.Н.* Старообрядческая «библиотека Нифантовых» (из фондов Томского областного краеведческого музея) : Каталог / О.Н. Бахтина, Е.Е. Дутчак, Е.Г. Захарова; под ред. Н.А. Кобяк. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. 104 с.

Logunova Ekaterina A. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: logunova-kate@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 165–172.
DOI: 10.17223/22220836/26/18

ON THE QUESTION OF STUDY OF SIBERIAN OLD BELIEVERS BOOKBINDING (BASED ON COLLECTIONS OF THE SCIENTIFIC LIBRARY OF TOMSK STATE UNIVERSITY AND TOMSK MUSEUM OF LOCAL HISTORY)

Key words: Museology, history of bookbinding art, Old Believers, Siberia.

The article is devoted to the study of historiography of the Old Believers bookbinding history, based on the collections of the Scientific Library of Tomsk State University and Tomsk Museum of Local History. At present, there were not found any research works on history of Old Believers book bindings in Siberia, but there are a number of works that illuminate some aspects of the subject. These works can be divided into following groups:

– Encyclopedic, dictionaries and reference books. The group includes materials in dictionaries and reference books on bookbinding and restoration, which are presented in different forms, as well as encyclopedias.

– Proceedings, devoted to the book history as the whole.

– Research and published sources about bookbinding. The group can be divided into two categories that are the texts of the medieval bookbinders, which represent sources of bookbinding and the study of bookbinding proper.

– Practical guidance on restoration and bookbinding.

A group of works, dedicated on regional issues directly, can be also selected; these works are necessary for the reconstruction of the historical context of the study. Works of the category are necessary for reconstruction of historical context of old-believer`s bookbinding history; they allow to establish the names of owners of book collections as well.

– Catalogs of the Research Library of Tomsk State University and Tomsk Museum of Local History. Viewing of the catalogues shown, that bookbinders were described in very general terms, because the task was not intended.

Thus, historiography on the subject is not very extensive, but varied. Partly mentioned publications refer to both categories of sources (usually secondary) for this study and to historiography as such. There are a number of works on the history of the book, on the history of binding and practical guidance on restoration and on the history of Tomsk Old Believers, but the individual works on the Old Believers book binding, could not be found at the moment. Collections under study (Research Library of Tomsk State University and Tomsk Museum of Local History) also have not been explored from this point of view; there are only brief descriptions of the bindings of manuscripts as a part of the catalog of Slavic-Russian manuscripts of the Scientific Library of Tomsk State University and the library catalog Nifantov`s family (Tomsk Museum of Local History).

References

1. Prigarin, A.A. (2011) Fotografii kak istochnik dlya izucheniya staroobryadchestva Izmail'skoy eparkhii [Photographs as a source for studying the Old Believers of Izmail Diocese]. In: Osipov, V.I., Zinovkina, N.V., Sokolova, E.I. & Osipova, A.V. (eds) *Staroobryadchestvo: istoriya, kul'tura, sovremennost'* [Old Believers: History, culture, modernity]. Issue 2. Moscow; Borovsk: [s.n.]. pp. 237–243.

2. Leontieva, S.I. (1996) Vetkovskie staroobryadcheskie rukopisi. Dialog knigi i cheloveka [The Vetkovsk Old Believers' manuscripts. The dialogue of book and man]. In: Ershova, O.P., Osipov, V.I. & Sokolova, E.I. (eds) *Staroobryadchestvo: istoriya, kul'tura, sovremennost'* [Old Believers: History, culture, modernity]. Moscow: [s.n.]. pp. 155–158.

3. Mezier, A.V. (1924) *Slovarnyy ukazatel' po knigovedeniyu* [Dictionary Index of Bibliology]. Leningrad: Kolos.

4. Sikorskiy, N.M. et al. (1982) *Knigovedenie: entsiklopedicheskiy slovar'* [Bibliology: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.

5. Institute for the Study of the History of Texts. (n.d.) *Kodikologicheskiy slovar'* [Codecological Dictionary]. [Online] Available from: http://codicologia.irht.cnrs.fr. (Accessed: 14th March 2016).

6. Kirpichnikov, A.I. (1888) *Ocherk istorii knigi: dve publichnye lektsii, chitannye v g. Odesse professorom A.I. Kirpichnikovym* [. An essay on the history of book: Two public lectures read in Odessa by Professor A.I. Kirpichnikov]. St. Petersburg: Panteon literatury.

7. Bulgakov, F.I. (1889) *Illyustrirovannaya istoriya knigopechataniya i tipografskogo iskusstva* [Illustrated history of bookprinting and typography]. St. Petersburg: A.S. Suvorin.

8. Bakhtiarov, A.A. (1890) *Istoriya knigi na Rusi* [History of the book in Russia]. St. Petersburg: F. Pavlenkov.

9. Barenbaum, I.E. & Davydova, T.E. (1971) *Istoriya knigi* [History of the Book]. Moscow: Kniga.

10. Funke, F. (1982) *Knigovedenie. Istoricheskiy obzor knizhnogo dela* [Bibliology. A historical review of book business]. Translated from German by B.P. Bossart. Moscow: Vysshaya shkola.

11. Esipova, V.A. & Kolosova, G.I. (2008) *Vvedenie v osnovy knigovedeniya* [Introduction to the Basics of Bibliology]. Tomsk: Tomsk State University.

12. Esipova, V.A. (2011) *Istoriya knigi* [History of the book]. Tomsk: Tomsk State University.

13. Simoni, P.K. (1903) *Opyt sbornika svedeniy po istorii i tekhnike knigoperepletnogo khudozhestva na Rusi v dopetrovskoe vremya, s XI po XVIII stoletiya vklyuchitel'no. Teksty. Materialy. Snimki* [The data on the history and technique of book-binding in Russia in the pre-Petrine period, from the 11th to the 18th centuries inclusive. Texts. Materials. Pictures]. St. Petersburg: [s.n.].

14. Klepikov, S.A. (1959) Iz istorii russkogo khudozhestvennogo perepleta [From the history of Russian binding art]. In: Kukharkov, N.N. (ed.) *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The book. Research and materials]. Moscow: Vsesoyuznaya knizhnaya palata.

15. Zolotova, M.B. 2006) *Moskovskiy individual'nyy knizhnyy pereplet kontsa XIX – nachala XX veka* [Moscow individual book binding of the late 19th – early 20th centuries]. History Cand. Diss. Moscow.

16. Osokina, E.A. (2006) *Opisanie obikhodnogo perepleta kirillicheskikh rukopisnykh knig* [Description of the everyday binding of Cyrillic handwritten books]. Rostov-on-Don: [s.n.].

17. Simonov, L.N. (1897) *Perepletnoe masterstvo i iskusstvo ukrasheniya perepleta. Khudozhestvennye stili, chistka, ispravleniya i khranenie knig* [Binding skills and the art of binding decoration. Artistic styles, cleaning, fixing and storing books]. St. Petersburg: E. Evdokimov.

18. Gertsog, K., Payler, F. & Metts, R. (1899) *Illyustrirovannyy perepletchik* [Illustrated bookbinder]. Translated from German by M. Munin. Moscow: [s.n.].

19. Steblovskiy, V.I. & Nikolaeva, N.K. (1987) *Konservatsiya i restavratsiya knig* [Conservation and restoration of books]. Moscow: VGBIL.

20. Belikov, D.N. (1894) *Staroobryadcheskiy raskol v Tomskoy gubernii (po sudebnym dannym)* [The Old Believers' split in Tomsk province (according to the court data)]. Tomsk: P.I. Makushin.

21. Pokrovskiy, N.N. (2005) *Puteshestvie za redkimi knigami* [A Journey for Rare Books]. Novosibirsk: Sova.

22. Bakhtina, O.N., Dutchak, E.E. & Esipova, V.A. (2008) "Skitskaya biblioteka" staroobryadtsev-strannikov (arkheograficheskie nakhodki poslednikh let) ["The Skete Library" of Old Believers-Wanderers (Archaeographical finds of recent years)]. In: Pokrovskiy, N.N. (ed.) *Poetika russkoy literatury v istoriko-kul'turnom kontekste* [Poetics of Russian Literature in the Historical and Cultural Context]. Novosibirsk: Nauka. pp. 13–25.

23. Dutchak, E.E. (2007) *Iz "Vavilona" v "Belovod'e": adaptatsionnye vozmozhnosti taezhnykh obshchin staroverov-strannikov (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI v.)* [From "Babylon" to "Belovodie": Adaptive capabilities of taiga communities of Old Believers-Wanderers (the second half of 9th – early 21st centuries)]. Tomsk: Tomsk State University.

24. Yukhimenko, E.M. (2002) *Vygovskaya staroobryadcheskaya pustyn': dukhovnaya zhizn' i literatura* [Vygovskaya Old Believers' Hermitage: Spiritual Life and Literature]. Vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

25. Yukhimenko, E.M. (2005) *Staroobryadcheskiy tsentr za Rogozhskoy zastavoyu* [The Old Believers' Centre behind the Rogozhskaya Outpost]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

26. Pokrovskiy, N.N. & Zolnikova, N.D. (2002) *Starovery-chasovennye na vostoke Rossii v XVIII–XX vv.: Problemy tvorchestva i obshchestvennogo soznaniya* [Old Believers-Chasovennye in the east of Russia in the 18th – 20th centuries: Problems of creativity and social consciousness]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli.

27. Maltsev, A.I. (1996) *Starovery-stranniki v XVIII – pervoy polovine XIX v.* [Old Believers-Wanderers in the 18th – early 19th centuries]. Novosibirsk: Sibirskiy khronograf.

28. Esipova, V.A. (2007) *Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Slavonic-Russian manuscripts of the Research Library of Tomsk State University]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.

29. Esipova, V.A. (2009) *Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Slavonic-Russian manuscripts of the Research Library of Tomsk State University]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University.

30. Esipova, V.A. (2012) *Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Slavonic-Russian manuscripts of the Research Library of Tomsk State University]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University.

31. Esipova, V.A. (n.d.) *Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Slavonic-Russian manuscripts of the Research Library of Tomsk State University]. Vol. 4. Tomsk: Tomsk State University. [In print].

32. Esipova, V.A. (n.d.) *Slavyano-russkie rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Slavonic-Russian manuscripts of the Research Library of Tomsk State University]. Vol. 5. Tomsk: Tomsk State University. [In print].

33. Bakhtina, O.N., Dutchak, E.E. & Zakharova, E.G. (2005) *Staroobryadcheskaya "biblioteka Nifantovykh" (iz fondov Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya)* [Old Believers' Library of the Nifantovs. From the collections of the Tomsk Regional Museum of Local Lore]. Tomsk: Tomsk State University.

УДК 069
DOI: 10.17223/22220836/26/19

Е.С. Сугак

ФОРМИРОВАНИЕ МУНИЦИПАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ ПАРАБЕЛЬСКОГО РАЙОНА ТОМСКОЙ ОБЛАСТИ (1985–2015 гг.)

В статье рассматривается процесс формирования муниципальных музеев Парабельского района Томской области в период 1985–2015 гг. Прослежена история создания и становления музеев, этапы их развития, филиализация, рассмотрены виды деятельности: культурно-образовательная, экспозиционно-выставочная на основе архивных источников, впервые вводимых в научный оборот. В статье выявлены основные формы работы с посетителями, фондовый состав, прослежена динамика посещений каждого музея.
Ключевые слова: *музеи, муниципальные музеи, Томская область.*

Музеи играют важную роль в жизни современного общества. На базе музея реализуется общественная потребность в сохранении, интерпретации и презентации наследия. В районах Томской области музеям отведена ведущая роль в популяризации культурного наследия среди жителей и гостей села. В настоящее время возрастает интерес к музейному делу [1. С. 62–68], к людям, внесшим вклад в становление музеев Сибири [2. С. 67–76], музеям различного уровня: региональным, областным, вузовским [3. С. 3–9], районным.

Парабельский район входит в северную группу районов Томской области, площадь которого составляет 35 050,69 км^2, с населением более 12 000 человек, из которых 8 000 проживают в административном центре – с. Парабель [4]. По состоянию на 2015 г. в районе действовали 4 музея: 3 муниципальных музея в с. Парабель и Музей политической ссылки в с. Нарым (филиал ТОКМ) и 11 учреждений музейного типа. Если сравнить Парабельский район с соседним Каргасокским районом, площадь которого составляет 86 856,86 км^2 с населением свыше 21 000 человек [5], то на его территории действует Музей искусств народов Севера (филиал ТОХМ) и 8 учреждений музейного типа [6. С. 144–145]. По состоянию на 2012 г. одними из наиболее обеспеченных музеями государственного и муниципального подчинения являются Александровский (включая г. Стрежевой) и Чаинский районы, на территории которых действуют два музея [7. С. 71]. Таким образом, Парабельский район можно считать одним из самых музеефицированных районов Томской области.

Внимание муниципальным музеям Парабельского района уделено в работах исследователей и директоров музеев И.А. Сизовой [6. С. 96–146], Т.В. Аминовой [8. С. 384–387], Л.И. Овчинниковой [9. Т. 2. С. 554], А.Н. Дащенко [10. С. 76–77]. В их публикациях рассматриваются отдельные аспекты создания и деятельности музеев, однако не представлена целостная история развития музеев на территории района.

В 1987 г. был открыт историко-краеведческий музей в с. Парабель. Идея создания музея принадлежала председателю исполкома Н.В. Кобелеву. Под музей было отдано здание бывшего детского сада, которое находилось в ве-

домстве отдела образования, поэтому музей в течение десяти лет считался школьным [11. С. 3], и только в 1997 г. музей был передан в подчинение отделу культуры [12. Л. 9].

Закреплению за историко-краеведческим музеем статуса районного в 1998 г. [13. Л. 3] способствовал принятый в 1996 г. Закон «О музейном фонде и музеях Российской Федерации», в котором был прописан правовой статус музеев, определен порядок открытия и ликвидации музеев, упрочено правовое положение музеев Российской Федерации [7. С. 68]. В 2005 г. муниципальное учреждение «Районный историко-краеведческий музей» был переименован в муниципальное учреждение Парабельского района «Муниципальный музей» [14. Л. 59].

После учреждения краеведческого музея началась кропотливая работа по созданию его экспозиций, были привлечены местные специалисты и художники, создавались эскизы оформления. Директором музея Т.В. Аминовой начала проводиться активная работа по сбору экспонатов для экспозиций, сохранению воспоминаний старожилов. Изначально в музее было открыт один зал, посвященный природе края, в котором экспонировались образцы различных видов деревьев, произрастающих на территории района, образцы полезных ископаемых и почв, а также представители растительного и животного мира [15. С. 3].

7 ноября 1992 г. был открыт зал музея, посвященный истории края и жителям. Первый раздел экспозиции зала иллюстрирует образ жизни и основные занятия коренных жителей – селькупов, вторая часть посвящена освоению Сибири и старожилам [16. С. 2]. В 2000 г. к музею было пристроено помещение, в котором представлена одна из самых ярких экспозиций музея – интерьер крестьянской избы с горницей.

С 2000-х гг. началось освоение прилегающей территории к музею. В музейном дворе возведены двухэтажный амбар, кузница, селькупская изба, лабаз и колодец [8. С. 385]. Одна из главных задач музея – сохранение этнографических особенностей, в связи с этим амбар, кузница и лабаз построены по чертежам XIX в. и воспоминаниям старожилов, селькупская изба перевезена из д. Чигара Парабельского района в первозданном виде [17. С. 7].

Сразу после открытия музея началась работа с посетителями, были разработаны лекции как для школьников, так и для взрослого населения, проводились экскурсии, уроки, классные часы. На базе музея работали кружки краеведов, которые оказывали помощь в проведении экскурсий, поиске экспонатов. С 2002 г. в музее стали регулярно проводиться фольклорные праздники: «Троицкая березка», «Иван Купала», «Масленица», «Рождество», которые вызывают большой интерес у детей и взрослых [18. Л. 4]. Музеем регулярно разрабатываются выставки по различным темам: «В лесу родилась елочка», «На привале», «Вся сила во щах, вся мудрость в капусте», «Нарымский извоз» и др.

Число предметов основного фонда, поставленных на учет по состоянию на 2015 г., составляет 1 420, большинство из них относятся к этнографической, декоративно-прикладной, естественнонаучной коллекциям. Посещения музея увеличиваются с каждым годом, если в 1987–1997 гг. музей посещало несколько сотен человек в год, то в 2015 г. – свыше 3 000 человек [19].

9 мая 1985 г. был открыт Музей боевой и трудовой славы. Комната боевой и трудовой славы (так первоначально назывался музей) была основана по инициативе И.М. Деменина, ветерана Великой Отечественной войны, председателя Совета ветеранов в с. Парабель, и находилась в здании районного военкомата [20. Л. 24]. После смерти основателя музею было присвоено его имя [21. Л. 20].

Первая экспозиция рассказывала об участниках Великой Отечественной войны, тружениках тыла, о героях Гражданской войны и воинах-интернационалистах [22].

После распада Советского Союза музей оказался в тяжелом положении, усугубила ситуацию и техногенная авария, произошедшая в здании военкомата зимой 1993 г. Многие предметы и документы оказались залиты водой и не подлежали восстановлению, остальные предметы были переданы на хранение в краеведческий музей. Музей простоял закрытым больше года [23. С. 2].

При поддержке районной власти и участников Великой Отечественной войны музей вновь был открыт 28 апреля 1995 г. в здании военкомата. Большинство экспонатов сохранилось от прежнего музея, в том числе фотографии и документы [24. С. 2]. С этого времени вновь продолжилась работа с населением: собирается материал о ветеранах войны, тружениках тыла, об участниках локальных войн и конфликтов.

В 1998 г. Музей боевой и трудовой славы стал филиалом Историко-краеведческого музея Парабельского района.

В 2010 г. состоялся переезд музея в историческое здание в центре села, в котором в 1935–1953 гг. находились Парабельский отдел НКВД и комендатура, что позволило шире развернуть экспозицию, посвященную Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. и локальным войнам. 9 мая 2015 г. была открыта экспозиция, посвященная жертвам репрессий в Парабельском районе [25. С. 2].

Одна из основных форм работы музея с посетителями – это проведение экскурсий и тематических лекций, посвященных Дням воинской славы России: «Снятие блокады Ленинграда», «Сталинградская битва», «День защитника Отечества», «День Победы», «Битва на Курско-Орловской дуге» и др. [26. Л. 234–238].

Музей боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина стал центром патриотического воспитания молодежи в районе. При нем создан поисковый отряд «Долг», в состав которого входят школьники и студенты техникума, которые участвуют в акциях и мероприятиях музея, оказывают адресную помощь участникам войны, труженикам тыла, сохраняют воспоминания о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., о жертвах репрессий в Парабельском районе. Самые активные участники отряда отправляются во всероссийскую экспедицию «Вахта Памяти» по поиску погибших и пропавших без вести солдат в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. в Смоленской области. Из экспедиции ребята привозят предметы военного времени, которые пополняют основной фонд музея.

Комплектование фондов тематическое – ведется по тем направлениям, которые отражены в экспозиции музея. На момент открытия музея общее количество предметов в фондах составило 1 600, преобладающей частью из них являлись документы и фотографии. Но уже к концу 1992 г. количество

предметов увеличилось до 2 300, из которых 2 264 составляли документы [27]. В конце 2015 г. количество предметов основного фонда составило более 5 000, большинство из которых относятся к периоду Великой Отечественной войны [28]. В музее формируется научный архив, в котором собрана информация о деятельности музеев, об участниках Великой Отечественной войны, локальных войн и конфликтов, о жертвах репрессий.

За май 1985 – декабрь 1986 г. музей посетило около 3 000 человек [27], в последующие годы количество посещений стало падать. Как отмечалось в отчете музея за 2006 г., его ежегодно посещают около 800 человек, низкая посещаемость объяснялась конфликтом между музеем и военкоматом, так как вход в музей был только по пропускам [29. Л. 167]. С тех пор посещения музея увеличиваются с каждым годом: в 2009 г. музей посетило 1 248 человек, а в 2015 – 3 808 человек [28]. Это связано с доступностью музея и активной работой с населением района.

В 2000 г. состоялось официальное открытие картинной галереи Парабельского района в Доме детского творчества. История создания галереи относится к 1990-м гг., когда по инициативе будущего директора картинной галереи, члена Союза художников России А.Н. Дащенко стали приобретаться полотна томских художников, отражавших историю района. В 2005 г. картинная галерея становится филиалом историко-краеведческого музея [30. Л. 59].

Главная особенность галереи заключается в том, что в ее фонде представлены работы тех художников, судьба которых так или иначе была связана с Нарымским краем, с парабельской землей. Найти, сберечь и показать людям это художественное наследие – главная цель работы картинной галереи [10. С. 76].

Первая выставка, представленная посетителям в день открытия галереи, называлась от «Нарыма до Крыма» и знакомила с произведениями заслуженного художника России Г.Н. Завьялова [31. Л. 208].

Ежегодно на базе картинной галереи разрабатываются около 5 тематических выставок: «Натюрморт» (2003 г.), «Земля и люди Нарыма» (2004 г.), «Зима в творчестве томских художников» (2005 г.), «Нарымская позолота» (2006 г.), «Ах, лето красное» (2011 г.), «Нарымская весна» (2007 г.) и др. Большим успехом пользуются юбилейные выставки заслуженных художников России Г. Ламанова, его сына, живописца Н. Ламанова (2001 г.), живописца и графика В. Черёмина (2006 г.), А. Шумилкина (2010 г.) Т. Бельчиковой (2002 г.) и Г. Завьялова (2000, 2011 гг.) и др. [32].

Долгое время при картинной галерее действовала художественная студия, в которой занимались школьники района, впоследствии эта студия переросла в художественное отделение в детской школе искусств им. Заволокиных. С 2004 г. проводится нарымский пленэр, который позволяет ученикам художественного отделения совместно со студентами художественных вузов Томска, Кемерова, Красноярска закрепить на практике свои знания [33]. По итогам пленэра в галерее проводятся выставки.

На базе картинной галереи реализуется проект «Парабельская картинная галерея по художественным музеям Сибири», в рамках которого персональная выставка заслуженного художника России Г.Н. Завьялова «От Нарыма до Крыма» из фондов Парабельской галереи была представлена в музеях горо-

дов Томска (2010 г.), Новосибирска (2012 г.), Кемерова (2013 г.), Красноярска (2014 г.), и везде вызывала большой интерес [34. С. 3].

Выставочная деятельность картинной галереи – одна из основных форм работы с посетителями. Посредством выставок жители и гости района знакомятся с фондами картинной галереи, творчеством художников, произведениями, которые отражают историю района.

В настоящее время фонд Парабельской картинной галереи насчитывает более 1 000 произведений живописи художников России, графики и скульптуры [35. С. 1]. Большинство картин коллекции отражают развитие искусства Сибири XX в. – это работы народных художников России: А. Знака, А. Левитина, А. Никольского и др., Г. Паштова, В. Сергина, А. Шумилкина; заслуженных художников России: Т. Бельчиковой, В. Гранкина, Г. Завьялова, А. Клюева, Г. Ламанова, М. Омбыш-Кузнецова, Я. Панова и др.

Следует отметить, что если картинную галерею в период 2000–2004 гг. ежегодно посещали около 12 000–15 000 человек [36. Л. 11, Л. 100], то в 2013 г. посещения составили 7 695, а в 2014 г. – 3 210 человек [32]. Такая динамика посещений связана с тем, что в 2000–2009 гг. директор картинной галереи преподавал в школе и во время уроков рисования регулярно организовывал для учеников экскурсии в галерею. Спад посещений связан с сокращением финансирования, в связи с чем многие запланированные выставки и мероприятия не были реализованы.

С момента открытия картинная галерея располагалась в Доме детского творчества, занимая площадь в 12 м^2. В конце 2015 г. состоялся переезд картинной галереи в Дом художественных промыслов и национальных ремёсел КМНС [35. С. 1], в котором регулярно проводятся выставки.

С 2000 г. деятельность музеев определялась районной программой по сохранению и развитию культуры на территории Парабельского района, принятой по инициативе руководителя отдела культуры И.П. Фокиной [37. Л. 1–15]. В 2007 г. принята ведомственная целевая программа «Сохранение и развитие музейного дела на территории Парабельского района на 2008–2010 гг.» [38]. В 2010 г. принята ведомственная программа «Сохранение и развитие культуры Парабельского района на 2011–2015 гг.» [39]. В программах прописаны основные направления деятельности и мероприятия музеев, их финансирование.

Музеи с. Парабель принимают активное участие в областных мероприятиях. Краеведческий музей в 2007 г. участвовал в Музейном форуме Томской области, за представленную презентацию был награжден дипломом первой степени [40. С. 3]. Во втором музейном форуме в 2009 г. картинная галерея участвовала в двух номинациях «Музейный выставочный проект», представив выставку «Нарымских красок звучные аккорды» и «Музейное издание», получив диплом второй степени в каждой номинации [32]. В 2008 г. форум «Культурное наследие Томской области» при поддержке Администрации Томской области был проведен на территории Парабельского района [41. С. 2].

В период 1985–2015 гг. в с. Парабель учреждены три музея: историко-краеведческий, музей боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина и картинная галерея, объединенные в музейную сеть в 2005 г. Музеи играют важную роль в жизни Парабельского района и Томской области.

Литература

1. *Черняк Э.И.* Естественнонаучные сборы Г.Н. Потанина – в музеях Сибири (вторая половина XIX – начало XX века) // Жизнь Земли: междисциплинарный научно-практический журнал. 2016. Т. 38, № 1. С. 62–68.

2. *Черняк Э.И.* Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири / Э.И. Черняк, Н.М. Дмитриенко // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.

3. *Черняк Э.И.* Университетские музеи и проблемы актуализации культурного наследия // Музеи университетов Евразийской ассоциации и их роль в сохранении культурного наследия: матер. II Междунар. науч.-метод. конф. (Томск, 25–29 сент 2016 г.) / отв. ред. Н.М. Дмитриенко. Томск, 2016. С. 3–9.

4. *Официальный* сайт Парабельского района. Административно-территориальное деление [Электронный ресурс]. URL: http://parabel.tomsk.ru/terra (дата обращения: 10.11.2016).

5. *Официальный* сайт Каргасокского района. Общие сведения [Электронный ресурс]. URL: http://www.kargasok.ru/common (дата обращения: 10.11.2016).

6. *Сизова И.А.* Томские музеи. Музейная сеть Томской области (середина 1940-х – 2011 г.). Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. 180 с.

7. *Сизова И.А.* Государственная и муниципальные части музейной сети Томской области в 1990–2000 гг. // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 375. С. 68–72.

8. *Аминова Т.В.* Муниципальное учреждение культуры «Парабельский районный краеведческий музей» // Томские музеи. Краеведческий музей им. М.Б. Шатилова. Муниципальные музеи: материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области» / под ред. Э.И. Черняка. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 384–387.

9. *Овчинникова Л.И.* Парабельская картинная галерея // Энциклопедия Томской области Т. 26 Н–Я. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 554.

10. *Дащенко А.Н.* Парабельская районная картинная галерея и ее коллекции (оптимистические страницы истории) // Восьмые Сибирские искусствоведческие чтения «Искусство и искусствоведение в Сибири: матер. республиканской науч.-практ. конф. 26–27 октября 2013 г. в рамках региональной художественной выставки «Сибирь-XI». Омск, 2013. С. 76–77.

11. *Муниципальный* архив Парабельского района Томской области, далее МАПР. Ф. 146. Оп. 3. Д. 32. С Днем рождения, музей! // Нарымский вестник. 1997. 6 нояб. С. 3.

12. *МАПР.* Ф. 163. Оп. 1. Д. 163.

13. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 294.

14. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 345.

15. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 25. Скирневская Л. Обрести историю // Ленинская правда (Парабель). 1990. 29 нояб. С. 3.

16. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 27. Скирневская Л. Из зала в зал // Нарымский вестник. 1992. 12 нояб. С. 2.

17. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 42. Иванова Л. У колодца // Нарымский вестник. 26 сент. 2007. С. 7.

18. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 318.

19. *Архив* музея боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина. Ф. 1. Оп. 2. Д. 72.

20. *МАПР.* Ф. 18. Оп. 1. Д. 1372.

21. *МАПР.* Ф. 163. Оп. 1. Д. 196.

22. *Архив* музея боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина Ф. 1. Оп. 1. Д. 90.

23. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 29. Скирневская Г. Растоптали память. Не кощунство ли это над историей? // Нарымский вестник. 1999. 28 янв. С. 2.

24. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 30. Белов В. Без памяти о прошлом нет будущего // Нарымский вестник. 1995. 4 мая. С. 2.

25. *Константинова О.* Мы умеем жить, веселиться, дружить, никогда не падать духом // Нарымский вестник. 2015. 15 мая. С. 2.

26. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 391.

27. *Архив* Музея боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина. Ф. 1. Оп. 2. Д. 6.

28. *Архив* Музея боевой и трудовой славы им. И.М. Деменина. Ф. 1. Оп. 2. Д. 9.

29. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 362.

30. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 345.

31. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 300.

32. *Архив* Музея боевой и трудовой славы им И.М. Деменина. Ф. 1. Оп. 2. Д. 73.

33. *Парабельская* картинная галерея [Электронный ресурс]. URL: http://gallery-parabel.ucoz.ru/index/o_kartinoj_galeree/0-4 (дата обращения: 30.10.2016).

34. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 47. Константинова О. Картинная галерея – культурное достояние нашего района // Нарымский вестник. 2012. 21 нояб. С. 3.

35. *Чупченко М.* Чувство сопричастности // Нарымский вестник. 2016. 11 марта. С. 1.

36. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 340.

37. *МАПР.* Ф. 65. Оп. 1. Д. 294.

38. *Решения* думы третьего созыва [Электронный ресурс]. URL: http://parabel.tomsk.ru/acts/duma (дата обращения: 12.11.2016).

39. *Постановления* главы района [Электронный ресурс]. URL: http://parabel.tomsk.ru/postanovlenie/PO 870_10.doc (дата обращения: 12.11.2016).

40. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 42. Чупченко М. А деревня-то жива… // Нарымский вестник. 2007. 28 нояб. С. 3.

41. *МАПР.* Ф. 146. Оп. 3. Д. 43. Чупченко М. Интерес к музейному форуму превзошел все ожидания // Нарымский вестник. 2008. 16 июля. С. 2.

Sugak Ekaterina S. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: SugakES@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 173–181.
DOI: 10.17223/22220836/26/19

FORMATION OF THE MUNICIPAL MUSEUMS PARABEL DISTRICT OF TOMSK REGION (1985–2015)

Key words: museums, municipal museums, Tomsk region.

This article is devoted to process of formation of the municipal museums of Parabel district of Tomsk region during the period since 1985–2015. In 2015 in the territory of Parabelsky district 4 museums worked: Local History museum, the museum of fighting and labor glory name of I. M. Demenin, art gallery and the museum of political repression to the village of Narym, branch of the Tomsk regional museum of Local History of name M.B. Shatilova.

In 1987 the Local History museum was founded in Parabel, which was a school for 10 years. In 1997 it was transferred to the jurisdiction of Department of culture, and in 1998 it was given the status of district. The exposition of the museum reflects the animal and natural world of the area, life and major activities of indigenous inhabitants of the region – Selkups. One of the halls represents an interior of a peasant's hut the XIX–XX centuries. In the territory, adjacent to the museum, household constructions are provided: barn, blacksmith shop, Selkup log hut, well.

In 1985 the museum of fighting and labor glory of name I.M. Demenina was founded. The exposition of the museum tells about participants of the Great Patriotic War of 1941–1945, local wars and the conflicts and the victims of repression 1935-1953 years. In 1998 the museum of fighting and labor glory becomes branch of the Local History museum of Parabel district. In the museum material on the following subjects is built: parabelets in the Great Patriotic War, the victims of repressions of the 1930–1950th, local wars, modern army.

The art gallery of Parabel district is formed at the initiative of the artist A. N. Dashchenko, which acquired the status of the district in 2000. In 2004 the art gallery becomes branch of the Local History museum of Parabel district. The gallery contains works of painting, drawing and sculpture. It presents works of 50 artists whose work reflects the Narym territory. The gallery contains more than 1,000 paintings, drawings today. The gallery includes the best works of such artists as the Siberian Gennady Zavyalov, Tatiana Belchikova Basil Cheremin, Yakov Popov, Anatoly Shumilkin, Gennady Lamanov and others.

The main forms of work with visitors in the museums are excursions, lectures, an exhibitions and museums festivals. Completing of funds – thematic.

Thus, during the years 1985–2015 in Parabel district was founded three municipal museums: Local History museum, Museum of military and labor glory of name I.M. Demenina and Art Gallery, each of them takes the important place in development of Parabel district.

References

1. Chernyak, E.I. (2016) Natural science collections of G.N. Potanin in Siberian museums (the second half of 19th – early 20th centuries). *Zhizn' Zemli – The Life of the Earth.* 38(1). pp. 62–68.

2. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2016) G.N. Potanin's contribution to Siberian museology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/404/10.

3. Chernyak, E.I. (2016) [University museums and problems of actualisation of cultural heritage]. *Muzei universitetov Evraziyskoy assotsiatsii i ikh rol' v sokhranenii kul'turnogo naslediya* [Museums of Universities of the Eurasian Association and their role in the preservation of cultural heritage]. Proc. of the Second International Conference. Tomsk. September 25–29, 2016). Tomsk. pp. 3–9. (In Russian).

4. Parabel District. (n.d.) *Official site of Parabel District. Administrative-territorial division*. [Online] Available from: http://parabel.tomsk.ru/terra. (Accessed: 10th November 2016).

5. Kargasok District. (n.d.) *Official site of Kargasok District. General information*. [Online] Available from: http://www.kargasok.ru/common. (Accessed: 10th November 2016).

6. Sizova, I.A. (2014) *Tomskie muzei. Muzeynaya set' Tomskoy oblasti (seredina 1940-kh – 2011 g.)* [Tomsk museums. Museum network of Tomsk Region (the mid-1940's – 2011)]. Tomsk: Tomsk State University.

7. Sizova, I.A. (2013) The state and municipal parts of the museum network in Tomsk Region in 1990–2000.*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 375. pp. 68–72. (In Russian).

8. Aminova, T.V. (2012) Munitsipal'noe uchrezhdenie kul'tury "Parabel'skiy rayonnyy kraevedcheskiy muzey" [Municipal Institution of Culture "Parabelskiy Regional Museum of Local Lore"]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Tomskie muzei. Kraevedcheskiy muzey im. M.B. Shatilova. Munitsipal'nye muzei: materialy k entsiklopedii "Muzei i muzeynoe delo Tomskoy oblasti"* [Tomsk museums. The Local History Museum named after M.B. Shatilov. Municipal museums: materials for the encyclopedia "Museums of Tomsk Region"]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 384–387.

9. Ovchinnikova, L.I. (2009) Parabel'skaya kartinnaya galereya [The Parabel Art Gallery]. In: Mayer, G.V. et al. (eds) *Entsiklopediya Tomskoy oblasti* [Encyclopedia of Tomsk Region]. Vol. 26. Tomsk: Tomsk State University.

10. Dashchenko, A.N. (2013) [The Parabel Regional Art Gallery and its collections (optimistic pages of history)]. *Vos'mye Sibirskie iskusstvovedcheskie chteniya "Iskusstvo i iskusstvovedenie v Sibiri"* [The Eighth Siberian Art Criticism Readings "Art and Art History in Siberia"]. Proc. of Republic Conference. Omsk, October 26–27, 2013. Omsk. pp. 76–77. (In Russian).

11. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 146. List 3. File 32. *Narymskiy vestnik*. 6th November. pp. 3.

12. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 163. List 1. File 163.

13. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 294.

14. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 345.

15. Skirnevskaya, L. (1990) *Obresti istoriyu* [Find your history]. Leninskaya pravda (Parabel'). 29th November. pp. 3.

16. Skirnevskaya, L. (1992) Iz zala v zal [From the hall to the hall]. *Narymskiy vestnik*. 12th November. pp. 2.

17. Ivanova, L. (2007) U kolodtsa [At the well]. *Narymskiy vestnik*. 26th September. pp. 7.

18. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 318.

19. The Archive of the Museum of Combat and Labour Glory named after I.M. Demenin. Fund 1. List 2. File 72.

20. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 18. List 1. File 1372.

21. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 163. List 1. File 196.

22. The Archive of the Museum of Combat and Labour Glory named after I.M. Demenin. Fund 1. List 1. File 90.

23. Skirnevskaya, G. (1999) *Rastoptali pamyat'. Ne koshchunstvo li eto nad istoriey?* [Trappled memory. Is this not blasphemy over history?]. *Narymskiy vestnik*. 28th January. pp. 2.

24. Belov, V. (1995) Bez pamyati o proshlom net budushchego [There is no future without the past]. *Narymskiy vestnik*. 4th May. pp. 2.

25. Konstantinova, O. (2015) My umeem zhit', veselit'sya, druzhit', nikogda ne padat' dukhom [We can live, have fun and make friends, never lose courage]. *Narymskiy vestnik*. 15th May. pp. 2.

26. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 391.

27. The Archive of the Museum of Combat and Labour Glory named after I.M. Demenin. Fund 1. List 2. File 6.

28. The Archive of the Museum of Combat and Labour Glory named after I.M. Demenin. Fund 1. List 2. File 9.

29. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 362.

30. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 345.

31. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 300.

32. The Archive of the Museum of Combat and Labour Glory named after I.M. Demenin. Fund 1. List 2. File 73.

33. Parabel. (n.d.) *Parabel'skaya kartinnaya galereya* [The Parabel Art Gallery]. [Online] Available from: http://gallery-parabel.ucoz.ru/index/o_kartinoj_galeree/0-4. (Accessed: 30th October 2016).

34. Konstantinova, O. (2012) Kartinnaya galereya – kul'turnoe dostoyanie nashego rayona [The Art Gallery – a cultural property of our district]. *Narymskiy vestnik*. 21st November. pp. 3.

35. Chupchenko, M. (2016) Chuvstvo soprichastnosti [The sense of involvement]. *Narymskiy vestnik*. 11th March. pp. 1.

36. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 340.

37. Municipal Archive of Parabel District, Tomsk Region (MAPR). Fund 65. List 1. File 294.

38. Parabel. (n.d.) *Resheniya dumy tret'ego sozyva* [Decisions of the Duma of the third convocation]. [Online] Available from: http://parabel.tomsk.ru/acts/duma. (Accessed: 12th November 2016).

39. Parabel. (n.d.) *Postanovleniya glavy rayona* [Decrees of Head of the District]. [Online] Available from: http://parabel.tomsk.ru/postanovlenie/PO 870_10.doc. (12th November 2016).

40. Chupchenko, M. (2007) A derevnya-to zhiva... [And the village is alive...]. *Narymskiy vestnik*. 28th November. pp. 3.

41. Chupchenko, M. (2008) Interes k muzeynomu forumu prevzoshel vse ozhidaniya [The interest in the museum forum surpassed all expectations]. *Narymskiy vestnik*. 16th July. pp. 2.

УДК 069 (571.53)
DOI: 10.17223/22220836/26/20

В.В. Тихонов

ПЕРСПЕКТИВА СОЗДАНИЯ ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ В МУЗЕЕ «ТАЛЬЦЫ»

В статье рассматривается проблема сохранения этнической культуры малых переселенческих групп, прибывших в Иркутскую губернию в период столыпинской аграрной реформы, посредством ее музеефикации в экспозиции регионального этнографического музейного комплекса под открытым небом «Тальцы» (г. Иркутск), а также вопрос сохранения культурного наследия столыпинского переселенческого процесса посредством музеефикации его самых значимых составляющих в материальных носителях. Рассматривается также практика музеефикации культуры данных этнических групп в экспозиционном пространстве.

Ключевые слова: *столыпинские переселенцы, столыпинская реформа, этнографический музей, голендры.*

По результатам первого этапа историко-культурного зонирования Иркутской области (1993–2003 гг.) в 2003 г. было предложено на основании определения этномаркирующих составляющих этнических групп белорусов, украинцев, татар, поляков и голендров, переехавших в Предбайкалье (Иркутскую область) по столыпинской аграрной реформе в 1906–1914 гг., выделить переселенческую историко-культурную зону и сформировать в архитектурно-этнографическом музее «Тальцы» соответствующую экспозицию [1. С. 90]. Последующие работы в этом направлении позволили набрать дополнительный материал и окончательно определиться с составом и объемом переселенческой экспозиции [2. С. 173].

Несмотря на то, что переселенческие процессы с европейской части страны в Предбайкалье происходили с XVII в. и в них участвовали различные этносы и этнические группы, в том числе русский, который был основным переселенческим этносом, но его культурная составляющая, как и остальных переселявшихся этносов и этнических групп, за исключением пяти выделенных, растворилась в культурном наследии ранее прибывшего населения русского этноса и в небольшой степени в этносе коренных народов, населявших Предбайкалье. Особенностью столыпинской аграрной политики являлось переселение в основном крестьян (хотя были и рабочие, и представители других социальных групп) [3. С. 52], прибывших из одной волости, уезда, губернии, с водворением их в один переселенческий пункт (деревню), что позволяло новоселам (а многие из них даже не владели русским языком) более успешно адаптироваться в суровых сибирских условиях [4. С. 190]. Компактное проживание выделенных нами этнических групп (украинцы, белорусы, татары, голендры, поляки) позволило им до наших дней сохранить элементы традиционной культуры тех мест, откуда они переселились.

Основная масса переселенцев в Предбайкалье приезжала летом, в теплое время года. Переселявшиеся крестьяне являлись главным образом носителя-

ми строительных традиций. В теплое время они строили избы по строительным традициям родных мест, не рассчитанные на сибирские морозы. Возможно, это одна из причин того, что многие материальные носители культуры каждой этнической группы свидетельствуют о резком отличии ее строительных традиций как от местных строительных традиций, так и от традиций остальных переселенческих групп. С переселением в Предбайкалье переселенцы, являвшиеся представителями разных конфессий, принесли и элементы строительства своих культовых построек (костелы, мечети). Самым крупным переселенческим этносом периода столыпинской аграрной реформы в Предбайкалье был русский. Однако его материальная и духовная культура была аналогична культуре старожильческого русского населения и последующих до столыпинской аграрной реформы волн переселения из европейской части России. Поэтому выделенные пока незначительные по составу и объему резкоотличительные (этномаркирующие) элементы этой группы переселенцев на сегодня не позволяют строить русскую переселенческую экспозицию периода столыпинской аграрной реформы. Возможно, это будет сделано в будущем, это относится и к другим этническим группам, не входящим в вышеотмеченную пятерку. Пространство в экспозиционной зоне для этого зарезервировано в сторону эвенкийского сектора.

Планировка переселенческих пунктов (деревень) имела линейный характер: они разбивались на прямоугольные участки с двухсторонними улицами вдоль основного тракта, разделяемые перекрестками. Основой ведения хозяйства у переселенцев было земледелие в виде выращивания зерновых на полях. При усадьбах имелись огороды, где выращивались овощи для внутреннего потребления. У белорусов и украинцев со стороны улицы практиковались палисадники. Многие татары занимались разведением лошадей на мясо. Несмотря на то, что переселенческие села старались располагать вблизи рек и речушек, основной объем воды хозяева получали из колодцев (часто обслуживающих несколько усадеб), находившихся как непосредственно в усадьбах, так и на улице. Колодцы были с воротом или журавлем.

Экспозиция «Переселенческое село» формируется из усадеб, характеризующих пять этнических групп (украинцев, белорусов, татар, поляков, голендров), и двух культовых объектов (костела и мечети). За основу планировочного решения экспозиции взят фрагмент переселенческого села – пересечение основной и второстепенной дорог, что соответствует планировке большинства переселенческих населенных пунктов. В ходе экскурсии делается плавный переход от одних экспозиций (усадеб) к другим, представляющим близкие по архитектуре и культуре этносы, с разведением по краям экскурсионного хода экспозиций резко отличающихся по культуре этносов, а также культовых построек – костела и мечети. Каждую из этнических групп представляют усадьбы с подлинными основными объектами (домами) и в большинстве с подлинной инфраструктурой.

Экспедиционные исследования ареала распространения украинского переселенческого этноса позволили выявить постройки, наиболее характерные для него, в пос. Батама Зиминского района [5. С. 224]. К сожалению, все эти постройки являются памятниками архитектуры и их перенос в музей в рамках существующей в стране законодательной базы пока затруднен. Тем не

менее в настоящее время ведутся работы по согласованию с органами охраны историко-культурного наследия вопроса о переносе ряда объектов в музей. При невозможности его решения предлагается замена того или иного объекта аналогичным или выполнение его в новоделе. Инфраструктура усадьбы украинского переселенца включает жилой дом, состоящий из двух прямоугольных объемов, расположенных последовательно под единой вальмовой кровлей со стропильной конструкцией, покрытой драньем в один ряд. Внешняя сторона стен сруба – из окантованных под лафет бревен с последующей промазкой швов глиной и побелкой. Дом отапливался печью, устье которой было возле входа, печь представляла собой комбинацию русской печи и плиты. Со стороны улицы у дома разбивался полисадник, где чаще всего садили черемуху, из ягод которой делали черемуховую муку. В составе усадьбы были однокамерный амбар, стайка с сеновалом, навес в виде завозни, колодец-журавль с колодой. В музее будет представлена пока только одна усадьба, позволяющая полноценно характеризовать эту этническую группу. При необходимости размещения в экспозиции других усадеб с несколько иными объемами и архитектурой основного объекта – дома – это может быть реализовано в будущем. Для второй усадьбы в музей «Тальцы» уже вывезен дом украинского переселенца, срубленный по-русски. Площадь для строительства усадьбы в экспозиции есть.

При исследовании ареала расселения белорусских переселенцев выявлено, что наиболее сохранившиеся усадьбы с явно белорусской архитектурой – в пос. Тургеневка Баяндаевского района. Усадьбы забором разделены на чистый двор и огород. В домостроении наблюдается стремление сохранить строительные традиции родных мест. В частности, бревна дома обтесывались с двух сторон под лафет. Информаторы сообщали, что в первые годы после переселения бывало, что кровлю крыли соломой. В экспедициях нам такую кровлю увидеть не удалось, тем не менее для основного дома предлагается в экспозиции соломенное покрытие. Других особенностей, отличающих домостроение белорусских переселенцев от домостроения остальных этносов, выявлено не было. Инфраструктура белорусской усадьбы также включает амбар, навес, стайки, колодец и огород [6. С. 634]. Распространенным типом устройства усадьбы у белорусов был веночный двор, когда дом и хозяйственные постройки стояли по периметру прямоугольника. Помещение для скота занимало противоположную воротам сторону и составляло единое целое с чистым двором, отгораживаясь от него, и то не всегда, жердевым забором для выгулки скота. Дома у белорусов чаще всего были двухкамерные, т.е. состояли из жилого помещения и сеней.

Польская усадьба открывает переселенческую экспозицию. При экспедиционных исследованиях выявлено, что польские переселенцы, как и другие переселенческие этносы, использовали и свои строительные традиции, и заимствовали местные. Примером использования местных строительных традиций польскими переселенцами является музеефицированная усадьба Зелинского в пос. Вершина Боханского района [7]. Усадьба сохранилась полностью со всей инфраструктурой, при этом основной объект – дом – срублен по местным традициям. В результате полевых исследований в д. Новая Ока, где также расселялись польские переселенцы, обнаружен дом с ха-

рактерной польской архитектурой (стены тесаны под лафет, кровля вальмовая, покрытая дранкой в три ряда).

Особенностью польских переселенческих поселений, в частности пос. Вершина, является наличие католического костела. В Иркутской области на начало XX в. было три католических костела: один городской – в г. Иркутске (каменный) и два деревянных – в пос. Усолье-Сибирское (1884 г.) и пос. Вершина (1915 г.). Два последних дошли до нашего времени в разной степени сохранности. Костел в пос. Вершина относится к переселенческому периоду и является сегодня действующим. Здание костела в г. Усолье-Сибирское построено под жилье в 1883 г., в 1884 г. выкуплено представителями католической конфессии и приспособлено под костел. В начале 1930-х гг. оно вновь было перепрофилировано в жилой дом и в таком варианте дошло до нашего времени. В переселенческой зоне предлагается как вариант размещение костела из пос. Вершина с выполнением в новодельном варианте. В качестве усадьбы польского переселенца предлагается инфраструктура усадьбы Зелинского из пос. Вершина, а в качестве основного дома – хата из пос. Новая Ока, так как инфраструктура польской усадьбы в Новой Оке утрачена. В случае возникновения необходимости размещения польской усадьбы с домом по типу дома из пос. Вершина это можно сделать как продолжение улицы к эвенкийскому сектору за костелом.

Этническая группа голендров, переселившаяся в Предбайкалье в 1908–1914 гг., расселилась компактно в трех деревнях – Дагниг, Средний Пихтинск и Пихтинск – в предгорьях Саян. В них на сегодня сохранилось 12 усадеб того времени. При этом одна усадьба – голендра Кунца – уже вывезена в музей и одна усадьба – голендра Гимборга – музеефицирована в пос. Средний Пихтинск. Особенностью поселений голендров являются их дома, где по аналогии с местами их прежнего проживания последовательно под одной крышей расположены хата, сени, стайка, хозяйственный двор [8. С. 238]. Дома рубились в лапу с выпуском бревен из лафета толщиной от 12 до 16 см. Такая толщина стен в Сибири не позволяет в достаточной степени сохранять тепло, поэтому в последующем стенки бревен обмазывали глиной и в 40-х гг. XX в. стали обшивать досками с заполнением пространства между стенами и обшивкой опилками. Основная масса этих объектов является памятниками истории и архитектуры, поэтому их перенос в переселенческую экспозицию музея затруднен. Кровля домов из дранья, уложенного в два слоя и в три ряда. В хозяйственную инфраструктуру усадеб могли входить винзарня, печь под навесом, столярный навес, овчарня, колодец-журавль, загон для поросят, навес для крупного рогатого скота, огород. Хозяйственная инфраструктура по составу в разных усадьбах была разной. Баня была одна на деревню и являлась отдельным строением. Для более полной характеристики этнической группы голендров предлагается размещение в переселенческой экспозиции музея двух усадеб, различающихся как по архитектуре, составу хозяйственной инфраструктуры, так и по достатку, – к примеру, усадьба Кунца и усадьба по типу усадьбы Людвига. В экспозиции усадьбы располагаются напротив друг друга, что позволяет их сравнивать. Усадьба Кунца имеет дом, сложенный из бревен, по углам закрепленных в пазах столбов. Это очень редкий случай в домостроении. Дворовая инфраструктура усадьбы имеет в своем

составе только колодец. Усадьба Людвига (пока рассматриваемая как аналог) имеет максимальный объем дворовой инфраструктуры, дающий представление о хозяйственном укладе этнической группы.

При изучении традиционной культуры татарских переселенцев очень сложно было выявить особенности в домостроении, отличающие его от домостроения других этносов и этнических групп, живущих в Иркутской области [9]. От информаторов поступали сведения, что по традиции родных мест татарские переселенцы ставили свои дома на улицу глухой стеной или стеной с маленькими окошками, иногда даже с одним окном, высоко поднятыми над землей. Это объясняется тем, что прохожие с улицы не должны были видеть лица женщин в доме. Таких домов в экспедициях не встречалось. Поэтому при формировании экспозиции усадьбы татарина-переселенца периода столыпинской аграрной реформы вполне приемлемо пойти по пути создания музея усадьбы польского переселенца Зелинского в пос. Вершина, когда за основу экспозиции бралась усадьба столыпинского переселенца 1908–1914 гг., где основной объект – дом – строился по местным традициям, а отличием будет экспозиция интерьера дома. Изюминкой татарской переселенческой экспозиции станет мечеть – второй архитектурный объект этой этнической группы. В Предбайкалье были деревянные мечети в селениях Залари, Нижняя Слобода, Биликтуй, в городах Черемхово, Усолье-Сибирское, Иркутск. До настоящего времени они не сохранились. Сегодня можно рассматривать выполнение мечети в новоделе по варианту мечети в пос. Нижняя Слобода (по объему меньшей, чем другие). Мечеть в Нижней Слободе второй половины XIX в. – это одноэтажная деревянная постройка, основной объем которой в плане прямоугольный. Стопа здания рублена «в обло» из бревен и перекрыта двухскатной вальмовой тесовой кровлей. На кровле ближе к северному торцу устроен восьмигранный открытый минарет под пологим колпаком со шпилем. С южной стороны здания к основному объему примыкает михраб, а с северной стороны – сени, рубленные из бруса, под двухскатной кровлей с фронтоном. Вход с западной стороны акцентирован глухим выпуском торцевой стороны сеней. Фасадный декор очень скромный. Прямоугольные окна обрамлены рамочными наличниками с горизонтальным сандриком на гладком подвышении. Нижняя часть наличника – подоконники волнообразного очертания со слегка намеченными прямоугольными подвесками. Верх стен опоясывают дощатый фриз и карниз. В основном плане схема здания стандартная: сени – вестибюль – квадратный молитвенный зал с михрабной нишей.

В экспозиции не планируется размещение административных построек (школ, волостных управ, больниц, торговых лавок и т.д.), так как они в принципе строились позже, а также стали бы повторять аналогичные объекты в других экспозициях.

Таким образом, принятая в основу экспозиции планировка в виде перекрестка улиц позволит при получении дополнительного материала развивать экспозицию в сторону эвенкийской экскурсионной зоны. В таком варианте возможно развитие экспозиции и за счет строительства русской переселенческой усадьбы, создание заимок, строительство первопоселенческих построек – землянок и шалашей, а также иной инфраструктуры.

За планировочный вариант в виде пересечения улиц говорит и то, что в других экспозициях музея он не повторяется, это позволяет в общей экспозиции музея показать различные исторически существовавшие планировочные решения.

Литература

1. *Тихонов В.В.* Основные направления развития архитектурно-этнографического музея «Тальцы» / В.В. Тихонов, А.К. Нефедьева. Иркутск, 2006. 214 с.

2. *Тихонов В.В.* Историко-культурное наследие Предбайкалья. Иркутск, 2013. 364 с.

3. *Тихонов В.В.* Перспективы музеефикации историко-культурного наследия переселенцев периода столыпинской аграрной реформы в Предбайкалье // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 26. С. 49–55.

4. *Тихонов В.В.* Скансенологическая практика сохранения культуры польских переселенцев в Иркутской области // Наследие – музеи – туризм: Мифы и современные реалии. Улан-Удэ, 2016. С. 189–192.

5. *Тихонов В.В.* К вопросу реконструкции в музее «Тальцы» традиционной народной культуры переселенцев Предбайкалья // Музейный сбірник 6. Наук. пр. К.: ИМФЕ im. М.Т. Рильского НАН Украіни, 2008. С. 222–225.

6. *Тихонов В.В.* Этническая карта Предбайкалья во второй половине XIX – первой четверти XX в. // Седьмые Всероссийские краеведческие чтения. Москва; Омск, 13–17 мая 2013 г. М., 2013. С. 628–636.

7. *Тихонов В.В.* Архитектурно-этнографический музей «Усадьба голендра Гимборга – переселенца периода столыпинской аграрной реформы». Иркутск, 2013. 32 с.

8. *Тихонов В.В.* Переселение голендров в Предбайкалье как элемент социогенеза новейшего времени // Социогенез Азии. Иркутск, 2005. Ч. 2. С. 233–239.

9. *Тихонов В.В.* К вопросу о музеефикации и реконструкции традиционной культуры татар Предбайкалья // Современный музей как важнейший ресурс развития города и региона. Казань, 2005. С. 238.

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. № 26, pp. 182–188.

DOI: 10.17223/22220836/26/20

THE PROSPECT OF RESETTLEMENT IN THE MUSEUM «TALTSY»

Key words: stolypin immigrants, stolypin's reform, the ethnographic museum, the golendrs.

In Irkutsk oblast the program of establishing museum complex for preservation of the rights of small ethnic groups in the air-opened museum “Taltsy” is implemented by the author. The main idea of the program to savethe historical and cultural heritage of ethnic groups in the migratory period of the Stolypin reforms: The Ukrainians, The Belarusians, The Tatars, The Poles, The Golendrs.

Allocation of these ethnic groups carried out as a result of historical and cultural zoningin Irkutsk oblast, 1993-2015. The resettlement exhibition will be presented in the Museum “Taltsy”. First, the Polish ethnic group will bepresented by farmstead which was transported from Ziminski region. The house was built in Ukraine style. In addition, the wooden church will be reconstructed.

Golendr’stwo farmsteads continue exposure which differ not only architecture but also outbuildings. For comparison of the farmsteads are located opposite each other. Then the Ukrainians’ farmstead and the Belarusians’farmstead are also located opposite each other.

It was found out that the Belarusians built their houses in a hurry; the main thing for them was to prepare the ground for planting in the next year. So they built their houses of building materials from their native places. First, the Belarusians covered their houses with straw. The logs were hewn from two sides and connected as “a swallow's nest”. The Ukrainians insulated their housesby clay from the outside. The Tatar ethnic group will bepresented by the house with “adead wall” and a wooden mosque by analogy from NiznayaSloboda. The photo of the mosque was used. The exhibition provides a free area for Russian immigrants of Stolypin’s reforms.

References

1. Tikhonov, V.V. & Nefedieva, A.K. (2006) *Osnovnye napravleniya razvitiya arkhitekturno-etnograficheskogo muzeya "Tal'tsy"* [The main directions of the development of the architectural and ethnographic museum "Taltsy"]. Irkutsk: [s.n.].

2. Tikhonov, V.V. (2013) *Istoriko-kul'turnoe nasledie Predbaykal'ya* [Historical and cultural heritage of the Baikal region]. Irkutsk: [s.n.].

3. Tikhonov, V.V. (2014) Perspektivy muzeefikatsii istoriko-kul'turnogo naslediya pereselentsev perioda stolypinskoy agrarnoy reformy v Predbaykal'e [Prospects of the museumification of the historical and cultural heritage of settlers during the Stolypin agrarian reform in Baikal region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 26. pp. 49–55.

4. Tikhonov, V.V. (2016) Skansenologicheskaya praktika sokhraneniya kul'tury pol'skikh pereselentsev v Irkutskoy oblasti [Scansenological practice of preserving the culture of Polish immigrants in Irkutsk region]. In: Mishakova, O.E., Tsyrempilova, I.S. & Truevtseva, O.N. (eds) *Nasledie – muzey – turizm: mify i sovremennye realii* [Heritage – Museum – Tourism: Mmyths and modern realities]. Ulan-Ude: East-Siberian State Institute of Culture. pp. 189–192.

5. Tikhonov, V.V. (2008) K voprosu rekonstruktsii v muzee "Tal'tsy" traditsionnoy narodnoy kul'tury pereselentsev Predbaykal'ya [On the reconstruction of the traditional folk culture of the Baikal settlers in the museum "Taltsy"]. *Muzeynyy sbirnik*. 6. pp. 222–225.

6. Tikhonov, V.V. (2013) [The ethnic map of the Baikal region in the second half of the 19th – early 20th centuries]. *Sed'mye Vserossiyskie kraevedcheskie chteniya* [Seventh All-Russian Local History Readings]. Moscow; Omsk. May 13–17, 2013, Moscow. pp. 628–636. (In Russian).

7. Tikhonov, V.V. (2013) *Arkhitekturno-etnograficheskiy muzey "Usad'ba golendra Gimborga – pereselentsa perioda stolypinskoy agrarnoy reform"* [Architectural and Ethnographic Museum "The Homestead of Hollander Gimborg – a settler of the period of the Stolypin Agrarian Reform]. Irkutsk: [s.n.].

8. Tikhonov, V.V. (2005) Pereselenie golendrov v Predbaykal'e kak element sotsiogeneza noveyshego vremeni [The migration of Hollanders in the Pre-Baikal region as an element of the modern sociogenesis]. In: *Sotsiogenez v Severnoy Azii* [Sociogenesis in Northern Asia]. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 233–239.

9. Tikhonov, V.V. (2005) K voprosu o muzeefikatsii i rekonstruktsii traditsionnoy kul'tury tatar Predbaykal'ya [On the museumification and reconstruction of the traditional culture of the Tatars of Pre-Baikal region]. In: Mukhanov, G.S. (ed.) *Sovremennyy muzey kak vazhneyshiy resurs razvitiya goroda i regiona* [Modern museum as a most important resource for the development of the city and the region]. Kazan: Shkola.

УДК 930.85
DOI: 10.17223/22220836/26/21

Б.Л. Шапиро

ОБУВЬ, ШПОРЫ И ЭЛЕМЕНТЫ СЕДЕЛЬНОГО СБОРА: МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВСАДНИКА В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕ XVI–XVII ВВ.

В статье рассматривается значимость связки «обувь–шпоры–стремена» для формирования образа всадника в Московском государстве XVI–XVII вв. Анализируется вещно-предметный ряд, характеризующий царский и придворный быт. Акцент в работе сделан на обращении к подлинным памятникам средневекового прикладного искусства, которые интерпретируются посредством казенных и личных описей и исторического нарратива. Отмечается, что парадное снаряжение всадника и конское убранство, которое бытовало при русском дворе, при всем его разнообразии, прежде всего служило формированию образа могущественного властителя.

Ключевые слова: *история материальной культуры, предметный мир, Московское государство.*

Для русской культуры позднего Средневековья конь был одним из наиболее значимых атрибутов державной власти. Предметы парадной амуниции и конского убранства для дворцового церемониала этого времени отличались особой пышностью, представляя собой результат трудов лучших мастеров прикладного искусства.

Традиция изучения вещного ряда всадника и верхового коня прекрасно развита как в отечественной, так и в зарубежной науке. На сегодняшний день имеется целый массив, образованный фундаментальными трудами в этой области и дополненный работами более частного характера. Исследования А.В. Висковатова (с 1841), П.И. Саваитова (1896), Л. Нидерле (1920–1934), Н.Я. Мерперта (1955), А.Д.Х. Бивара (с 1955), Г.А. Федорова-Давыдова (1966), А.Н. Кирпичникова (с 1973), А.К. Амброза (1973), И.Л. Кызласова (1973), С.И. Вайнштейна и М.В. Крюкова (1984), Д.Г. Савинова (с 1996), Ю.М. Бохана (2002), О.А. Курбатова (с 2002), В.П. Никонорова (2003), О.В. Двуреченского (с 2008), П.П. Азбелева (с 2008), Ю.Н. Бузыкиной и К.В. Трубицына (с 2011) – только часть этого более чем внушительного комплекса.

Однако нужно согласиться с коллегами [1. С. 72], которые считают, что материалы русского позднего средневековья изучены фрагментарно и явно недостаточно, поскольку большинство исследований посвящено более древним периодам истории. Представляется необходимым обращение к данной теме с целью обобщения разрозненного материала и внесения возможных уточнений в материалы, которые уже введены в научный оборот. Предмет исследования, как нам представляется, находится на пересечении истории русского средневековья, военной истории, истории материальной и художественной культуры.

Хронология исследования ограничена 1700 г., так как позднее вещный ряд, характеризующий русскую материальную культуру всадника, прину-

дительно заменяется экипировкой западноевропейского образца. «За ослушание учинено будет жестокое наказание» – отмечалось в петровском Указе от 1701 г. «О ношении всякого чина людям Немецкого платья и обуви и об употреблении в верховой езде Немецких седел» [2. С. 297], где «боярам и окольничим и думным и ближним людям и стольникам и дворянам… и драгунам и солдатам и стрельцам и… всяких чинов людям строго запрещалось использование русских седел (следовательно, и прочих элементов седельного сбора. – *Б.Ш.*). Интересно, что согласно известному высказыванию «суровость российских законов смягчается необязательностью их исполнения» запрещенное конское убранство сохранялось среди имущества русского дворянства и намного позже вступления в силу упомянутого указа [3. С. 388].

Основой исследования выступили несколько видов источников. Прежде всего это вещевые источники XVI–XVII вв. из экспозиционных собраний отечественных музеев (Эрмитажа, Оружейной палаты и Государственного исторического музея), которые интерпретируются посредством нарратива и описей казенного и личного имущества этого же исторического периода.

В качестве дополнительного материала привлекались редкие иллюстративные источники, время создания которых также приходится на XVI–XVII вв. Это конные изображения царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича из собрания Государственного исторического музея, всадники Абрахама де Брюна [4. С. 23–24, 30], «Soldato Moscovita à cavallo» С. Вечеллио [5. С. 357–358], а также рисунки из работ С. Герберштейна [6. С. 113, 115], Э. Пальмквиста [7. С. 247] и А. Олеария [8. С. 165].

Вещевой ряд в исследовании ограничен царским и ближайшим к нему кругом, к которому принадлежали придворное боярство, князья, а также личный состав элитных конных полков. Это прежде всего стрельцы Стремянного приказа, находившиеся у «царского стремени» постоянно [9. С. 8], рынды, опричники (в короткий период 1565–1572 гг.), жильцы (почетная стража) и телохранители государя из Боевого Царева полка [10. С. 205]. Правомерным будет отнести к этому кругу и военачальников прочих конных подразделений (поместной конницы, рейтар, гусар, драгун и, возможно, казачьих регулярных полков) [11. С. 57].

Известно, что в формировании единого облика торжественных государственных церемоний активно участвовал Конюшенный приказ, для чего участникам этих действ на время выдавалась наиболее драгоценная экипировка из числа хранящихся в сокровищнице конского убранства – Конюшенной казне.

Среди предметного ряда выделяются вещи из связки «обувь–шпоры–стремена» как имеющие первостепенное значение для всадника. Важность вещей этого ряда, от которых зависела не только манера верховой езды, но – в военных условиях – зачастую и жизнь конного воина, подчеркивалась исследователями многократно.

Обувью русского всадника были прежде всего сапоги. Сапоги в исследуемый период бытовали двух типов – с мягкой и жесткой подошвой, в прямой зависимости от чего находилась и форма стремянной подножки – прямой или дугообразной.

Сапоги с мягкой, сшитой из нескольких слоев тонкой кожи подошвой (они также бытовали под названиями ичеготы и чедыги) [12. С. 175], были

более древними; они были широко распространены до первой половины XIV в. [13. С. 45], встречались и в более поздний период до XVII в. включительно [14. С. 43]. С XIV в. появляется толстая воловья кожа, которая послужила для производства обуви с жесткой подошвой [12. С. 175]; с распространением жесткой подошвы прекращается практика изготовления обуви без разделения для правой и левой ноги.

Подошва пришивалась к верху сапога цветными нитками. Износостойкость подошвы повышалась набивкой на подметочную ее часть выпуклых гвоздиков (со второй половины XIV в.), а на пяточную область – подковок [13. С. 63]. Подковки набивались и на каблук (не ранее XVI в.), если он предусматривался конструкцией обуви.

Подковки, или скобы, крепились к каблуку двумя способами. Более ранним является врезной способ (крепление на шипах), он использовался в XVI в.; к концу XVII в. появляются набивные подковки (крепление гвоздями); причем на протяжении почти всего XVII в. оба типа подковок сосуществуют. Практиковался и комбинированный способ крепления; у таких подковок в центре имелось отверстие для гвоздя, а по краям располагались шипы [13. С. 75–78; 15. С. 42–43]. Для повседневной обуви и гвоздики, и подковки были железными, а серебряными – для парадной обуви [16. С. 1013; 17. С. 63].

Отметим, что каблуки на обуви появляются на Руси уже в XIV в.; обнаруженные археологами подковки указывают на самые разнообразные их формы [15. С. 42]. Рост высоты каблука начинается с первых годов XVII в., повышаясь в среднем до 6–7 см [13. С. 55].

Каблуки для сапог всадников были двух типов: наборный каблук (который появился не ранее второй половины – конца XVI в.) и низкий, так называемый внутренний каблук, состоящий из нескольких кососрезанных подкладок. В конце XVII в. появляется новый тип каблука – в виде деревянной формы, обтянутой кожей [13. С. 18–19, 54–55].

Материалом для изготовления обуви была кожа различных сортов и различной выделки: телячья и конская кожа, юфть, коровий опоек [17. С. 63], а также замша, которая на Руси называлась ирха, или ровдуга [14. С. 43; 18. С. 130]. Из всего многообразия обувного материала наиболее дорогим и престижным была козловая кожа особой выделки – сафьян, или «хоз». В 1666 г., в правление Алексея Михайловича, была предпринята не очень удачная попытка наладить под руководством иранских мастеров отечественное сафьянное производство [19. С. 152]. Имелись на Руси и китайские сапоги [20. С. 18].

Обыкновенно высококачественные кожи в большом количестве ввозились с Ближнего Востока, причем современники отмечали, что «персидские [сафьяны] не так хороши, как турецкие; они бывают цвета красного, пурпурового, зеленого, голубого и черного и привозятся в большом количестве в Россию» [21. С. 151]. Наиболее дорогими были кожи белого цвета, чуть менее стоили зеленые и пурпуровые, а самыми дешевыми были голубые, красные и желтые кожи.

Сравнение стоимости сафьяна частично объясняет тот известный факт, что у русских в XVI–XVII вв. наибольшей популярностью пользовалась обувь желтого и красного цвета, что подтверждается многочисленными данными [11. С. 20; 21. С. 125; 22. С. 99]. «Сапоги они носят красные», пишет

С. Герберштейн [6. С. 117]; преобладание на Руси красных сапог отмечает путешественник Мартин Груневег в 1585 г., красных и черных – дипломат Джильс Флетчер в 1557–1558 гг. и первый посол Англии в России Антоний Дженкинсон в 1586–1589 гг. [13. С. 15]. Кроме того, изредка встречались кожи вишневые, оранжевые [23. С. 54], лазоревые и кирпичные [18. С. 129].

В качестве подкладки так называемого поднаряда для холодной обуви использовались холстина либо более презентабельная атласная материя. Теплая обувь подбивалась бобровым мехом [16. С. 1013; 17. С. 63].

Для украшения обуви широко применялись следующие технологии и приемы (как по отдельности, так и в комбинациях): линование, тиснение, вышивка цветными и золотосеребряными нитями, продержка кожаным ремешком, декоративные вырезы в верхней части голенищ, декоративные кожаные или металлические накладки задника и каблука и декоративная набивка гвоздиками в виде узора [13. С. 37, 64].

Украшались все детали обуви: головки и голенища, а также каблук, который выделялся не только декором, но зачастую и цветом. Парадные сапоги имели каблуки, обложенные серебром [24. С. 274], или обвивались пряденым золотом [16. С. 1013], а их поверхность щедро расшивалась золотом и жемчугом [25. С. 18–19].

Фасоны обуви менялись согласно моде; так, в первой трети XVII в. носки головок заостряются и приподнимаются кверху (обувь с такими носками носила название «кривой», именно она была самой престижной и богато украшенной [13. С. 51; 16. С. 1013], а для XVI в. характерны прямые, несколько более округлые формы.

Высота голенища в XVI–XVII вв. находилась в пределах 25–30 см, в отдельных случаях до 40 см [13. С. 48]; в любом случае сапоги не доходили до колен. Кроме сапог, среди экипировки всадника много реже, но все же могли быть короткие мягкие полусапожки [11. С. 20; 12. С. 175] и чеботы (чоботы) [16. С. 1013–1014], которые различались преимущественно высотой голенища или его отсутствием.

Короткую обувь носили с ноговицами – чулками из сафьяна или ткани. Ноговицы были «полные», высотой до колен, которые подвязывали под коленом ремнем или тесьмой, и «полуполные», длиной несколько меньше [11. С. 20; 17. С. 63; 26. С. 192].

Срез голенища мог быть ровным, кососрезанным (спереди сапог был выше, чем сзади) или фигурным.

Для верховой езды к обуви прикреплялись шпоры, которые на Руси имели название «остроги» или «острожки». Здесь нужно отметить, что в XV–XVII вв. этот элемент снаряжения всадника использовали весьма умеренно, в основном в полках иноземного строя [11. С. 48; 27. С. 272]. «Хотя все они обуты в сапоги, но во всей стране ты не увидишь пары шпор», – писал о русских всадниках английский поэт Дж. Турбервилль, бывший в составе английского посольства в России в 1568–1569 гг. [28. С. 254]. «Вместо шпор по большей части употребляют кнут», – вторил ему посол Священной Римской империи Даниил Бухов [29. С. 73], который был в Москве в 1576 г.

Однако в России шпоры имели то же культовое значение, обозначая право и обязанность аристократии воевать в седле, что и в западноевропейских

странах, притом культ шпор был немного менее выражен [30. С. 58; 31. С. 4–5]. Так, летом 1490 г. великий князь Иван III пожаловал послу императора Максимилиана Юрию Делатору «цепь золоту со крестом, да шубу атлас с золотом, на горностаях, да остроги серебряны золочены» в знак рыцарского достоинства [16. С. 1014; 32. С. 996].

В качестве символа воинской доблести умершего шпоры (иногда только одна шпора) обнаруживаются в славянских могильных захоронениях уже с первых веков нашей эры [30. С. 56; 33. С. 100]. У русских шпоры находятся среди погребального инвентаря княжеских захоронений с середины X в. [33. С. 307; 34. С. 250]. Такое захоронение могло включать, например, «дротик, два меча, два копья, шашку или саблю, два ножа, кольчугу, шпору и стремена» [35. С. 200].

В роли погребального инвентаря шпоры наблюдаются и в конце XVII – первой трети XVIII в., демонстрируя некоторую связь нового для России западноевропейского церемониала со славянской языческой обрядностью. Так, шпоры были частью «собственной славы» Ф. Лефорта [36. С. 137] и погребальных одежд Петра Великого [37. С. 113].

По конструкции шпоры разделялись на два структурных класса: это шпоры колесиковые (или колесцовые) с подвижным зубчатым колесиком (колесцом) на держателе (шейке) и жалообразные, которые на Руси назывались репейковыми, с утолщением в виде шипа (репейка) разных форм, в том числе и с ограничителем [15. С. 40]. Для шпор обоих классов деление на правую и левую сторону в исследуемое время не практиковалось.

Шпоры XVI–XVII вв. при классификации их по типу крепления к обуви также разделялись на два больших класса. Первый класс имел проушины, с помощью которых крепились к обуви подшпорным и надшпорным ремешками (круглого или плоского сечения) [15. С. 40]; ремни могли быть заменены на цепочки. Вторые, под названием «прибойные», прибивались гвоздиками или привинчивались к заднику обуви [14. С. 94; 31. С. 64], для чего задник укреплялся металлической пяточной пластиной, иногда сложноорнаментированной. В 1630 г. в Конюшенной казне хранились «двои острожки серебряны прибойные, одни с чернью с гвоздками серебряными. Двои острожки прибойные плащики серебряны золочены, столбцы и репьи железны, опаиваны серебром золочеными» [16. С. 1014].

Сложность крепления прибойных шпор оправдывала их применение только для латного всадника [38. С. 171], а винтовая нарезка до середины XVIII в. была достаточно сложной в работе, что обусловило гораздо более редкое использование шпор второго класса в целом.

В позднесредневековой России шпоры входили в комплект так называемых полных, или кирасных, лат (полный комплект составляли собственно латы, кирасные шапки, нарамки, наколенники, рукавицы и сапоги со шпорами), «каковы носят конные люди» [39. С. 35–36]. Таких комплектов в царской казне имелось всего десять, включая полный доспех, который прислал царю Федору Иоанновичу польский король Стефан Баторий в 1584 г., два доспеха, принадлежавшие князю и Ивану Алексеевичу Воротынскому, доспех Никиты Ивановича Романова и доспех, принадлежавший детям Алексея Михайловича [40. С. 175–189]. Здесь доспех – обобщающее название для корпусной брони.

В таком варианте прибойные шпоры крепились к железным «сапогам», т.е. к поножам. Судя по материалам описи, такие «сапоги полного доспеха XVI в. состоят из поножи о двух половинках, соединенных петлей и двумя шпеньками, проходящими сквозь две скважины, на верхнем обрезе передней части поножей укреплены по два шпенька, на нижнем краю по два гвоздя, далее три чешуйки; плюсна состоит из одной большой и двух малых чешуек, ступня состоит из пяти чешуек, к задним частям поножей прикреплены три чешуйки и пятка, на пятках шпоры, которые, судя по работе, должно быть прикреплены были в позднейшее время, пятка соединяется с плюсной петлями и скрепляется шпеньками, проходящими сквозь скважины, на сапогах заметны следы резного узора, расположенного по краям сапогов каймой и широкой, полоской, проходившей сверху донизу, и делившей каждую половину поножи на две равных части… Весу в сапогах двенадцать фунтов, семьдесят шесть золотников». [40. С. 246]. Шпоры, которыми комплектовались «полные доспехи», были более тяжелыми и массивными, чем прочие.

Наличие шпор позволяло относительно свободно передвигаться не только конному, но и спешившемуся воину. Сказанное справедливо для большинства типов шпор, исключая произведенные в конце XV – первой половине XVI в. образцы с длинной, сильно изогнутой вниз шейкой и увеличенным до 15 см и даже более колесцом [31. С. 47, 49]. К XVII в. шейка приобретает более резкий изгиб, а колесцо уменьшается в размерах в два раза. Появляется новый вид колесиковой шпоры «со звоном» [31. С. 50, 54]; согласно другим данным, этот предмет возрождается из древности [38. С. 172].

Как особенность именно московского снаряжения XVII в. отмечаются шпоры с двумя или тремя колесцами [38. С. 173]. Так, в Конюшенной казне по описи 1706–1707 гг. (так называемая Бутурлинская опись по имени составителя стольника Федора Самсоновича Бутурлина) имелась «пара острогов серебряных белых гладких. На них по три репейка серебряных золоченых; другая пара серебряная ж золочены. На них по три репейка серебряные ж белые. На них две пряжки да два наконечника серебряные золоченые» [41. С. 498].

Форма колесца также менялась согласно моде и могла представлять собой розу (колесцо французского типа), звездочку (колесцо испанского типа); периодически в моду входили немецкие или польские шпоры с колесцом фантазийной свободной формы, лепестки которого образовывали сложный узор [31. С. 37–38]. Такие формы впервые появились в XIV в.; они были популярны на протяжении минимум четырех столетий.

Художественное оформление шпоры соответствовало пышным одеждам русского позднесредневекового двора. Шпоры к парадному снаряжению покрывались серебрением, позолотой и эмалью, орнаментировались инкрустацией, или врезной таушировкой, и набивной, или поверхностной таушировкой [42. С. 118–120]; технология врезной таушировки была тесно связана и часто применялась вместе с гравировкой. Согласно русской терминологии, вещи согласно обеим технологиям «насекивались» и «насекивались с искрами» [43. С. 105]. Поверхностная таушировка дополнительно выделялась названием «наводная», а гравировка называлась резьбой по металлу.

Шейки, репейки и колесцы фигурно отковывались [30. С. 63]. Имеются свидетельства о том, что шпоры для наиболее статусных потребителей изготавливались из чистого серебра [32. С. 996; 38. С. 162].

Представляет интерес вопрос о распространении шпоры, интегрированной в стремя, что более характерно для восточных культур [31. С. 6–7]. На сегодняшний день свидетельств о бытовании такого приспособления в России XVI–XVII вв. нет. Возможно, именно такими были стремена из Бутурлинской описи: «стремена серебряные белые, на них по четыре репейка золоченых» [41. С. 499], однако в исследуемое время «репейками» назывались не только шиповидные шпоры, но и прочие шипы и зубчатые касты для драгоценных камней и даже узоры с зубчиками [44. С. 144–145].

Однако можно утверждать, что здесь стремена по турецкой традиции [35. С. 162] служили частичной заменой шпорам, для чего всадник давил на бока лошади боковыми ступицами стремени.

Стремена также были одним из символов культуры всадника и воина. Так, в летописи говорилось: «…вступает государь в бранное стремя, и всходит на конь свои и поскору поиде к полку своему ко граду» [45. С. 107].

Стремена находились во взаимосвязи с типом обуви. Прежде всего, различались стремена для мягкой обуви со скругленным подножием и стремена для обуви с жесткой подошвой с прямым подножием [15. С. 40]. К XVI–XVII вв. в русском царском кругу отмечается значительное преобладание стремян для жесткой обуви.

В это время русские всадники использовали стремена восточного, западноевропейского и отечественного производства. Главной государевой мастерской была Оружейная палата. Сюда входили, среди прочего, мастерские Конюшенного приказа и Серебряная палата, где изготавливали наиболее дорогое снаряжение всадника и верхового коня [46. С. 112].

Стремена «на русское дело» были двух основных форм: первые – с узкой дужкой и круглой подножной пластиной, и вторые – в виде неширокой арки, суживающейся кверху, на прямоугольном основании. Изготавливались стремена из серебра, меди или железа [14. С. 5–6, 131]. И боковые дужки, и подножия парадных стремян покрывались золоченым серебром и декорировались золотой и серебряной таушировкой «нарезными травами» [47. С. 9], чернью, финифтью, сканью, канфарением, чеканным и прорезным орнаментом [14. С. 131; 48. С. 55, 205].

Царские стремена имели гравировку в виде двуглавого орла; гравировка располагалась в центре круглого подножия [26. С. 206–207; 47. С. 16]. Немногочисленными цветовыми акцентами были драгоценные камни в запонах и кастах. Простые стремена могли быть гладкими, лишенными декора, однако характерная для русских изделий форма сохранялась.

При сборе седла стремились соблюдать эстетическую цельность, выбирая стремена «одного дела с оправою на луках» [47. С. 9], художественная отделка которых соответствовала отделке седла, однако бывало и так, что к русскому седлу привешивались турецкие стремена [27. С. 283]. Существовала практика копирования русскими мастерами элементов восточного, в частности турецкого и иранского, конского убранства; такие работы называлась соответственно «на турское дело» и «на кизылбашское дело». При этом восточ-

ные традиции не повторялись буквально, а перерабатывались согласно местному пониманию прекрасного.

Зарубежное снаряжение поступало к царскому двору в качестве свидетельств дипломатических и торговых отношений России с иностранными государствами. При этом страна происхождения даров русским царям не всегда соответствовала стране происхождения посланников и купцов. Так, в 1636 г. среди подношений посла от молдавского княжества к Михаилу Федоровичу были «стремена серебряные золоченые паяные резные турское дело» [27. С. 284].

Турецкие (турские) стремена в форме колокола с очень широким подножием отличались яркими красками и крупным орнаментом. Обычно они изготавливались из железа и обивались с наружной стороны золотыми или позолоченными серебряными пластинами с запонами в виде плодов и цветов граната и цветов гвоздики [27. С. 283–284]. Вставками служили многочисленные драгоценные и полудрагоценные камни: яшма, рубины, изумруды, бирюза и жемчуг.

Как и русские стремена, они украшались эмалью, чеканкой и серебряными и золотыми узорами по железной поверхности. Изнутри турские стремена выстилались ценными тканями – бархатом или алтабасом [47. С. 5, 10]. Существовали стремена, обтянутые такой драгоценной тканью и снаружи; эти стремена дополнительно расшивались пряденым золотом и жемчугом.

Иранское парадное конское убранство (в том числе и стремена) XVI–XVII вв. считалось наилучшим по сочетанию тонкого художественного вкуса и блестящей техники исполнения. Как и в прочих изделиях, которые поступали в Россию с Востока, здесь широко применялись драгоценные и полудрагоценные камни, цветные стекла и жемчуг [18. С. 101; 49. С. 98], которые окружались насечкой, чеканкой (в том числе с проработкой канфарением) и гравировкой.

Форма иранских стремян была близка турецким [38. С. 163]; основа выполнялась из железа, которая обкладывалась серебром и позолоченным серебром. Рисунок узора – цветы, бутоны и листья – образован сочетанием крупных камней в кастах и фона из мелких камней, стекол и половинок жемчуга [49. С. 95, 102].

Китайские стремена, как и прочее конское убранство и снаряжение всадника, по стилю оформления резко отличаются как от европейских, так и от ближневосточных аналогов. Форма китайских стремян – арка с узкими дужками и массивным круглым подножием. Стремена декорированы изображениями драконов и змей в сочетании с цветами; декор выполнен в технике резьбы по золоченой бронзе, сине-голубой перегородчатой эмали и инкрустации перламутром [50. С. 245].

Кроме вышеописанного, среди восточного конского убранства и снаряжения всадника в незначительном количестве использовались вещи кавказские, крымские и бухарские.

Европейское снаряжение, известное при русском дворе, состояло из работ польских, немецких и английских мастеров. Наиболее многочисленные и наиболее ранние вещи – польские; они поступали начиная с 1556 г. Среди даров польского посольства этого времени есть и стремена «серебряные позолочены», есть они и среди даров более поздних посольств Льва Сапеги в 1600 и 1647 гг., в том числе стремена «железные оправлены серебром, позолочены, в серебре каменье бирюзы» [51. С. 162–163]. Конское убранство и

снаряжение всадника из этих даров было украшено позолотой, гравировкой, чеканкой и зернью. Посольства 1600 и 1686 гг. принесли царской Конюшенной казне гусарское снаряжение [27. С. 290–291; 51. С. 165].

В целом парадное снаряжение и конское убранство при русском царском дворе было весьма разнообразно по орнаментации и технике обработки. Несмотря на относительное конструктивное и декоративное различие среди предметного ряда восточного и европейского происхождения, все оно носило ярко выраженный репрезентативный характер. Драгоценное как в прямом, так и в переносном смысле снаряжение и убранство являлось важной частью русской средневековой материальной культуры. Оно служило выстраиванию иерархии власти и играло существенную роль в формировании образа могущественного властителя и его двора.

Литература

1. *Двуреченский О.В.* Предметы вооружения и снаряжения всадника и верхового коня из сборов на территории тушинского лагеря // Военная археология: сб. матер. семинара при Государственном историческом музее. М., 2008. С. 55–93.

2. *По Кремлю.* М., 1964. 304 с.

3. *Тихонов Ю.А.* Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства (по новым источникам первой половины XVIII в.). 2-е изд., испр. и доп. М., 2011. 400 с.

4. *Bruyn A.* Diversarum gentium armatura equestris. Cologne, 1577. 86 p.

5. *Vecellio C.* De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo. Venetia, 1590. 499 с.

6. *Герберштейн С.* Записки о Московии / пер. с нем. А.И. Малеина и А.В. Назаренко. вступ. ст. А.Л. Хорошкевич; под ред. В.Л. Янина. М., 1988. 430 с.

7. *Заметки* о России, сделанные Эриком Пальмквистом в 1674 году / пер. Г. Коваленко. М., 2012. 344 с.

8. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию / пер. с нем. А.М. Ловягина. Смоленск, 2003. 480 с.

9. *Паласиос-Фернандес Р.* Московские стрельцы. «Неприменные войска» русского государства XVII века // Цейхгауз. 1991. № 1. С. 8–15.

10. *Курбатов О.А.* Реорганизация русской конницы в середине XVI в.: идейные источники и цели реформ царского войска // Единорогъ: Материалы по военной истории Восточной Европы эпохи Средних веков и Раннего Нового времени. М., 2009. С. 196–227.

11. *Висковатов А.В.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками, составленное по высочайшему повелению: в 34 т. Ч. 1: Народная гражданская одежда с 862 по 1700 год. СПб., 1899. 118 с.

12. *Рабинович М.Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988. 312 с.

13. *Осипов Д.О.* Обувь московской земли XII–XVIII вв.: Материалы охранных археологических исследований. Т. 7. М., 2006. 202 с.

14. *Савваитов П.И.* Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора. СПб., 1896. 184 с.

15. *Никитин А.В.* Русское кузнечное ремесло XVI–XVII вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1–34. М., 1971. 84 с.

16. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / отв. ред. О.А. Платонов. М., 2014. 1056 с.

17. *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб., 1860. 215 с.

18. *Опись* царской казны на Казенном дворе 1640 года. М., 2014. 192 с.

19. *Заозерский А.М.* Царь Алексей Михайлович в своем хозяйстве. Петроград, 1917. 352 с.

20. *Книги* описные князь Васильевых и сына его князь Алексеевых всяких животов Голицыных // Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках: в 4 т. Т. 4. СПб.: Тип. «Общественная польза», 1893. Ст. 1–340.

21. *Курц Б.Г.* Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. Киев, 1915. 624 с.

22. *Строев П.М.* Выходы государей царей и великих князей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, всея Руси самодержцев (с 1632 по 1682 год). М., 1844. VIII, 702. 109 с.

23. *Бакланова Н.А.* Привозные товары в Московском государстве во второй половине XVII в. // Очерки по истории торговли и промышленности в России в 17 и в начале 18 столетия: Труды Государственного исторического музея. М., 1928. С. 5–118.

24. *Черная Л.А.* Повседневная жизнь московских государей в XVII веке. М., 2013. 413 с.

25. *Вишневская И.И.* Жемчужное шитье на Руси. М., 2007. 64 с.

26. *Викторов А.Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584–1725 г. Вып. 1. М., 1877. 376 с.

27. *Денисова М.М.* Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI–XVII веков // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 247–304.

28. *Турбервилль Дж.* Послания из России // Горсей Дж. Записки о России. XVI – начало XVII в. / под ред. В.Л. Янина; пер. и сост. А.А. Севастьяновой. М., 1990. С. 245–275.

29. *Даниил* Принц из Бухова. Начало и возвышение Московии. М., 1877. 73 с.

30. *Кирпичников А.Н.* Снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX–XIII вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1–36. М., 1973. 140 с.

31. *Lacy* Ch. The history of the spur. London: The connoisseur, 1911. 204 p.

32. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. Т. 1: А–К. СПб., 1893. 770 с.

33. *Рыбаков Б.А.* Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987. 784 с.

34. *Петрухин В.Я.* Древняя Русь. Народ. Князья. Религия // Из истории русской культуры. Т. 1: Древняя Русь. М., 2000. С. 13–410.

35. *Самоквасов Д.Я.* Могилы Русской земли. Описание археологических раскопок и собрания древностей // Труды Московского комитета по устройству Черниговского археологического съезда. М., 1908. 276 с.

36. *Корб И.Г.* Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.) / пер. и прим. А. Малеина. СПб., 1906. 322 с.

37. *Уортман Р.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2002. 608 с.

38. *Бехайм В.* Энциклопедия оружия / пер. с нем.; предисл. А.Н. Кирпичникова; комм. и прил. С.Е. Еременко, В.М. Милованова, М.Ю. Некрасова. СПб., 1995. 576 с.

39. *Древности* Российского государства. Отделение III. Броня, оружие, кареты и конская сбруя. М., 1853. 150 с.

40. *Опись* Московской Оружейной палаты : в 7 ч. [10 кн.]. Ч. 3, кн. 2: Броня. М., 1884. 312 с.

41. *Викторов А.Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1613–1725 г. Вып. 2. М., 1883. 660 с.

42. *Мишуков Ф.Я.* Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 115–136.

43. *Роспись* всяким вещам, деньгам и запасам, что осталось по смерти боярина Никиты Ивановича Романова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. М., 1887. Кн. 3. С. 1–128.

44. *Словарь* русского языка XI–XVII вв. Вып. 22 (Раскидатися–Рященко) / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М., 1977. 298 с.

45. *Летописец* начала царства и великого князя Ивана Васильевича. Александро-Невская летопись. Лебедевская летопись. (Полное собрание русских летописей. Т. XXIX). М., 2009. С. 9–116.

46. *Кириллова Л.П.* Царский выезд в XVII столетии // Наше наследие. 1997. № 42. С. 105–112.

47. *Опись* Московской Оружейной палаты: в 7 ч. [10 кн.]. Ч. 6, кн. 5: Конюшенная казна. Ловчий снаряд. М., 1884. 194, XXII с.

48. *Николаева Т.В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. 288 с.

49. *Вишневская И.И.* Группа предметов парадного конского убранства иранской работы XVI–XVII веков из собрания музеев Кремля // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. V: Новые атрибуции. М., 1987. С. 94–105.

50. *Вельтман А.Ф.* Московская Оружейная палата. 2-е изд. М., 1860. 288 с.

51. *Загородняя И.А.* Дипломатические дары из Литвы и Речи Посполитой. Типология и новые атрибуции // Декоративно-прикладное искусство Западной Европы. Материалы и исследования. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» / отв. ред. А.К. Левыкин. М., 2006. С. 158–191.

Shapiro Bella L. Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).
E-mail: b.shapiro@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 189–201.
DOI: 10.17223/22220836/26/21

FOOTWEAR, SPURS AND PARTS OF A SADDLE: HORSEMAN MATERIAL CULTURE IN MUSCOVY XVI–XVII CENTURIES

Key words: history of material culture, world of objects, Muscovite Russia.

This article discusses the importance of the ‘footwear-spurs-stirrups’ set to form riders’ appearance in in the Muscovite State across XVI–XVII centuries. Ceremonial outfit and horse trappings used in the palatial ceremonies of the respective period is comprehensively considered. These items were particularly splendid, being the works of the best masters of applied arts. The study is primarily based on the real ware items of XVI–XVII centuries from exposition collections of Russian museums (the Hermitage, the Armory, and the State Historical Museum), state-owned and personal property records as well as pictorial and narrative sources of the same historical period. We have analyzed the history of studying the issue that is deemed widely studied; although the background is well-studied, there are certain gaps in studying. The subject of the respective study belongs to Russian Medieval History, Military History, and History of Material and Artistic Culture. The research objective is determined as the specification of the set of material culture items forming riders’ appearance in Russian palatial culture. In order to achieve the intended objective, we have analyzed a multiple of items limited by royal and courtier circle represented by court boyars, princes, as well as the personnel of elite cavalry regiments. Among the number of items the ‘footwear-spurs-stirrups’ set is the most essential being matter of primary importance for a rider. Researchers have highlighted the importance of these items many times. They not only affect the equitation but also save life of a rider in military context. The items of the set above are characterized. The most common cases and exclusions are identified; materials, manners of making, and artistic solutions are considered. The sources of ceremonial outfit supply and horse trappings to the royal courtyard are identified. The primary ones are supplies from royal workshops, ambassadorial gifts, and special purchases. The activities of the workshops subordinate to Silver Chamber (Serebryannaya Palata), Stable Office (Konyushenniy Prikaz) and Stable Treasury (Konyushennaya Kazna) are highlighted. The specialties of riders’ outfit and horse trappings in Europe, Middle and Far East are considered. The usage features due to locally prevailed constructions and conventions are described. Summing up the results of the work, ceremonial outfit and horse trappings that was common in Russian palatial lifestyle, in all its diversity, primarily served to form the appearance of a powerful ruler.

References

1. Dvurechenskiy, O.V. (1964) Predmety vooruzheniya i snaryazheniya vsadnika i verkhovogo konya iz sborov na territorii tushinskogo lagerya [Items of armament and equipment of a rider and a mounted horse from the collections in the territory of the Tushino camp]. In: *Voennaya arkheologiya* [Military Archeology]. Moscow: [s.n.]. pp. 55–93.

2. Khamtsov, A.I. et al. (1964) *Po Kremlyu* [The Kremlin]. Moscow: Moskovskiy rabochiy.

3. Tikhonov, Yu.A. (2011) *Mir veshchey v moskovskikh i peterburgskikh domakh sanovnogo dvoryanstva (po novym istochnikam pervoy poloviny XVIII v.)* [The world of things in Moscow and St. Petersburg houses of the nobility (according to new sources of the first half of the 18th century)]. 2nd ed. Moscow: Kuchkovo pole.

4. Bruyn, A. (1577) *Diversarum gentium armatura equestris*. Cologne: [s.n.].

5. Vecellio, C. (1590) *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* [The old and modern habits of different parts of the world]. Venice: Damian Zenato.

6. Herberstein, S. (1988) *Zapiski o Moskovii* [Notes on Muscovy]. Translated from German by A.I. Malein & A.V. Nazarenko. Moscow: Moscow State University.

7. Palmquist, E. (2012) *Zametki o Rossii, sdelannye Erikom Pal'mkvistom v 1674 godu* [Notes on Russia, made by Eric Palmquist in 1674]. Translated from German by G. Kovalenko. Moscow: Lomonosov.

8. Olearius, A. (2003) *Opisanie puteshestviya v Moskoviyu* [Description of the trip to Muscovy]. Translated from German by A.M. Lovyagin. Smolensk: Rusich.

9. Palasios-Fernandes, R. (1991) Moskovskie strel'tsy. “Neprimennye voyska” russkogo gosudarstva XVII veka [Moscow Streltsy. “Unremunerable troops” of the Russian state in the 17th century]. *Tseykhgauz*. 1. pp. 8–15.

10. Kurbatov, O.A. (2009) Reorganizatsiya russkoy konnitsy v seredine XVI v.: ideynye istochniki i tseli reform tsarskogo voyska [Reorganization of the Russian cavalry in the middle of the 16th

century: ideological sources and goals of tsarist army reforms]. In: Malov, A.V. *Edinorog: Materialy po voennoy istorii Vostochnoy Evropy epokhi Srednikh vekov i Rannego Novogo vremeni* [Unicorn: Materials on the Military History of Eastern Europe of the Middle Ages and Early Modern Times]. Moscow: RAS. pp. 196–227.

11. Viskovatov, A.V. (1899) *Istoricheskoe opisanie odezhdy i vooruzheniya rossiyskikh voysk s risunkami, sostavlennoe po vysochayshemu poveleniyu: v 34 t.* [The historical description of clothing and arms of Russian troops with drawings, compiled according to the highest order: In 34 vols]. Vol.1. St. Petersburg: V.S. Balashev i Co.

12. Rabinovich, M.G. (1988) *Ocherki material'noy kul'tury russkogo feodal'nogo goroda* [Essays on the material culture of the Russian feudal city]. Moscow: Nauka.

13. Osipov, D.O. (2006) *Obuv' moskovskoy zemli XII–XVIII vv.: Materialy okhrannykh arkheologicheskikh issledovaniy* [Shoes of the Moscow land in the 12th – 18th centuries: Materials of Archaeological Research]. Vol. 7. Moscow: RAS.

14. Savvaitov, P.I. (1896) *Opisanie starinnykh russkikh utvarey, odezhd, oruzhiya, ratnykh dospekhov i konskogo pribora* [Description of ancient Russian kitchenware, clothes, weapons, military armor and horse equipment]. St. Petersburg.

15. Nikitin, A.V. (1971) *Russkoe kuznechnoe remeslo XVI–XVII vv.* [Russian blacksmith craft of the 16th – 17th centuries]. Moscow: Nauka.

16. Zabelin, I.E. (2014) *Domashniy byt russkikh tsarey v XVI i XVII stoletiyakh* [Home life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries]. Moscow: Institut russkoy tsivilizatsii.

17. Kostomarov, N.I. (1860) *Ocherk domashney zhizni i nravov velikorusskogo naroda v XVI i XVII stoletiyakh* [An outline of the home life and customs of Russians in the 16th and 17th centuries]. St. Petersburg: Karl Wolf.

18. Moscow Kremlin Museums. (2014) *Opis' tsarskoy kazny na Kazennom dvore 1640 goda* [Inventory of the royal treasury at the Court yard in 1640]. Moscow: Moskovskiy Kreml.

19. Zaozerskiy, A.M. (1917) *Tsar' Aleksey Mikhaylovich v svoem khozyaystve* [Tsar Aleksei Mikhailovich in his household]. Petrograd: Nauchnoe delo.

20. Truvorov, A. (ed.) (1893) *Rozysknye dela o Fedore Shaklovitom i ego soobshchnikakh: v 4 t.* [Detective cases of Fedor Shaklovity and his accomplices: In 4 vols]. Vol. 4. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za. St. 1–340.

21. Kurts, B.G. (1915) *Sochinenie Kil'burgera o russkoy torgovle v tsarstvovanie Alekseya Mikhaylovicha* [Kilburger's essay on Russian commerce in the reign of Aleksei Mikhailovich]. Kyev: I.I. Chokolov.

22. Stroev, P.M. (1844) *Vykhody gosudarey tsarey i velikikh knyazey Mikhaila Fedorovicha, Alekseya Mikhaylovicha, Fedora Alekseevicha, vseya Rusi samoderzhtsev (s 1632 po 1682 god)* [The appearances of the sovereigns tsars and grand dukes Mikhail Fedorovich, Aleksei Mikhailovich, Fedor Alekseevich, all Russia autocrats (from 1632 to 1682)]. Moscow: Kniga po Trebovaniyu.

23. Baklanova, N.A. (1928) Privoznye tovary v Moskovskom gosudarstve vo vtoroy polovine XVII v. [The imported goods in the Moscow state in the second half of the 17th century]. In: Baklanova, N.A. et al. *Ocherki po istorii torgovli i promyshlennosti v Rossii v 17 i v nachale 18 stoletiya. Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [Essays on the history of trade and industry in Russia in the 17th and early 18th centuries. Proceedings of the State Historical Museum]. Moscow: State Historical Museum. pp. 5–118.

24. Chernaya, L.A. (2013) *Povsednevnaya zhizn' moskovskikh gosudarey v XVII veke* [The daily life of Moscow rulers in the 17th century]. Moscow: Molodaya gvardiya.

25. Vishnevskaya, I.I. (2007) *Zhemchuzhnoe shit'e na Rusi* [Pearl embroidery in Russia]. Moscow: Moskovskiy Kreml.

26. Viktorov, A.E. (1877) *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortsovykh prikazov 1584–1725 g.* [Description of note books and papers of ancient palace orders 1584–1725]. Issue 1. Moscow: Kniga po Trebovaniyu.

27. Denisova, M.M. (1954) Konyushennaya kazna. Paradnoe konskoe ubranstvo XVI–XVII vekov [The Stable Treasury. The ceremonial horse decoration of the 16th – 17th centuries]. In: Gordeev, N. et al. *Gosudarstvennaya Oruzheynaya palata Moskovskogo Kremlya* [The State Armory Chamber of the Moscow Kremlin]. Moscow: Iskusstvo. pp. 247–304.

28. Turberville, J. (1990) Poslaniya iz Rossii [Messages from Russia]. In: Gorsei, J. (1990) *Zapiski o Rossii. XVI – nachalo XVII v.* [Notes on Russia. The 16th – early 17th centuries]. Translated from Enlgish by A.A. Sevastyanova. Moscow: Moscow State University. pp. 245–275.

29. Daniel Prinz von Buchau. (1877) *Nachalo i vozvyshenie Moskovii* [The beginning and rise of Muscovy]. Translated from Latin by I. Tikhomirov. Moscow: [s.n.].

30. Kirpichnikov, A.N. (1973) *Snaryazhenie vsadnika i verkhovogo konya na Rusi IX–XIII vv.* [Equipment of the rider and horse in Russia in the 9th – 13th centuries]. Moscow: Nauka.

31. Lacy, Ch. (1911) *The history of the spur*. London: The Connoisseur.

32. Sreznevskiy, I.I. (1893) *Materialy dlya slovarya drevnerusskogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam: v 3 t.* [Materials for the Dictionary of the Old Russian language from written monuments: In 3 vols]. Vol.1. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

33. Rybakov, B.A. (1987) *Yazychestvo drevney Rusi* [Paganism of Ancient Russia]. Moscow: Nauka.

34. Petrukhin, V.Ya. (2000) Drevnyaya Rus'. Narod. Knyaz'ya. Religiya [Ancient Russia. People. Princes. Religion]. In: Petrukhin, V.Ya. (ed.) *Iz istorii russkoy kul'tur*y [From the History of Russian culture]. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 13–410.

35. Samokvasov, D.Ya. (1908) *Mogily Russkoy zemli. Opisanie arkheologicheskikh raskopok i sobraniya drevnostey* [Graves of the Russian land. Description of archaeological excavations and collection of antiquities]. Moscow: [s.n.].

36. Korb, I.G. (1906) *Dnevnik puteshestviya v Moskoviyu (1698 i 1699 gg.)* [Diary of a trip to Muscovy (1698 and 1699)]. Translated from German by A. Malein. St. Petersburg: A.S. Suvorin.

37. Wortman, R. (2002) *Stsenarii vlasti. Mify i tseremonii russkoy monarkhii: v 2 t.* [Scenarios of power. Myths and ceremonies of the Russian monarchy. In 2 vols]. Translated from English. Vol. 1. Moscow: OGI.

38. Boeheim, V. (1995) *Entsiklopediya oruzhiya* [Encyclopedia of weapons]. Translated from German by A.N. Kirpichnikov. St. Petersburg: Sankt-Peterburg orkestr.

39. Russia. (1853) *Drevnosti Rossiyskogo gosudarstva. Otdelenie III. Bronya, oruzhie, karety i konskaya sbruya* [Antiquities of the Russian state. Armor, weapons, coaches and horse harness]. Moscow: A. Semen.

40. Russia. (1884) *Opis' Moskovskoy Oruzheynoy palaty : v 7 ch.* [Inventory of the Moscow Armory Chamber: In 7 vols]. Moscow: Obshchestva rasprostraneniya poleznykh knig.

41. Viktorov, A.E. (1883) *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortsovykh prikazov 1613–1725 g.* [Description of note books and papers of ancient palace orders 1613–1725]. Issue 2. Moscow: [s.n.].

42. Mishukov, F.Ya. (1954) Zolotaya nasechka i inkrustatsiya na drevnem vooruzhenii [Gold incision and incrustation on ancient weapons]. Gordeev, N. et al. *Gosudarstvennaya Oruzheynaya palata Moskovskogo Kremlya* [The State Armory Chamber of the Moscow Kremlin]. Moscow: Iskusstvo. pp. 115–136.

43. Anon. (1887) Rospis' vsyakim veshcham, den'gam i zapasam, chto ostalos' po smerti boyarina Nikity Ivanovicha Romanova [Inventory of all sorts of things, money and supplies that remained after the death of Boyar Nikita Ivanovich Romanov]. In: Bodyansky, O.M. (ed.) *Chteniya v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh* [Readings in the Imperial Society of Russian History and Antiquities]. Book 3. Moscow: University Typography. pp. 1–128.

44. Bogatova, G.A. (ed.) (1977) *Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian language of the 11th – 17th centuries]. Issue 22. MoscowL Nauka.

45. Tikhomirov, M.N. (ed.) (2009) Letopisets nachala tsarstva i velikogo knyazya Ivana Vasil'evicha. Aleksandro-Nevskaya letopis'. Lebedevskaya letopis'. (Polnoe sobranie russkikh letopisey. T. XXIX) [The Chronicler of the beginning of the kingdom and Grand Duke Ivan Vasilyevich. The Alexander Nevsky Chronicle. The Lebedev Chronicle. (Complete Collection of Russian Chronicles Vol. 29)]. Moscow: Znak. pp. 9–116.

46. Kirillova, L.P. (1997) Tsarskiy vyezd v XVII stoletii [The royal equipage in the 17th century]. *Nashe nasledie*. 42. pp. 105–112.

47. Russia. (1884) *Opis' Moskovskoy Oruzheynoy palaty: v 7 ch.* [Inventory of the Moscow Armory Chamber: In 7 parts]. Part 6. Book 5. Moscow: Obshchestva rasprostraneniya poleznykh knig.

48. Nikolaeva, T.V. (1976) *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoy Rusi* [Applied art of Moscow Rus]. Moscow: Nauka.

49. Vishnevskaya, I.I. (1987) Gruppa predmetov paradnogo konskogo ubranstva iranskoy raboty XVI–XVII vekov iz sobraniya muzeev Kremlya [A group of items of the ceremonial equestrian decoration of the Iranian work of the 16th-17th centuries from the collection of the Kremlin museums]. In: Vladimirskaya, N.S. et al. (eds) *Gosudarstvennye muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya* [State museums of the Moscow Kremlin. Materials and Research]. Issue 5. Moscow: Iskusstvo. pp. 94–105.

50. Veltman, A.F. (1860) *Moskovskaya Oruzheynaya palata* [Moscow Armory Chamber]. 2nd ed. Moscow: Bakhmetiev.

51. Zagorodnyaya, I.A. (2006) Diplomaticheskie dary iz Litvy i Rechi Pospolitoy. Tipologiya i novye atributsii [Diplomatic gifts from Lithuania and Rzeczpospolita. Typology and new attributions]. In: Levykin, A.K. (ed.) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Zapadnoy Evropy* [Decorative and applied art of Western Europe]. Moscow: Moskovskiy Kreml'. pp. 158–191.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АВАНЕСОВА Елена Григорьевна – кандидат философских наук, доцент кафедры политологии философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: avanesovafsf@yandex.ru

АЗАРОВА Полина Евгеньевна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: azarova.p@mail.ru

АРХАНГЕЛЬСКАЯ Инна Викторовна – старший преподаватель строительно-архитектурно-дорожного института Саратовского государственного технического университета. E-mail: anp-inna@yandex.ru

БАЛАШ Александра Николаевна – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры. E-mail: alexandrabalash@gmail.com

БОЙКО Ольга Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева. E-mail: boiko_olga@yahoo.com

ВАСИЛЬЧЕНКО Юлия Сергеевна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; преподаватель художественных дисциплин Губернаторского колледжа социально-культурных технологий и инноваций (Томск). E-mail: juli.vasilchenko@mail.ru

ВОЛОСНОВ Роман Юрьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета (Барнаул). E-mail: volosnov-barnaul@mail.ru

ГРЫЗЛОВА Анастасия Анатольевна – старший научный сотрудник отдела хранения Государственного бюджетного учреждения культуры «Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева»; аспирант кафедры музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ). E-mail: fenix32@mail.ru

ЗАХАРЧЕНКО Елизавета Константиновна – аспирант Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск). E-mail: zakharchenko_e.k@mail.ru

ЗАХАРЧЕНКО Татьяна Юрьевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск). E-mail: zaharchenkoty@mail.ru

КВАШНИН Константин Александрович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. E-mail: kka946@rambler.ru

КОТЕНКО Александра Леонидовна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; младший научный сотрудник научно-исследовательского отдела ОГАУК «Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова» (ОГАУК «ТОКМ им. М.Б. Шатилова). E-mail: aleksrahe@gmail.com

ЛОГУНОВА Екатерина Александровна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: logunova-kate@mail.ru

МИЗЮРКИНА Ольга Владимировна – аспирант кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. E-mail: olgamiz1991@mail.ru

ОПАЛЕЙ Елена Николаевна – аспирант кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток). E-mail: opaley.elena@yandex.ru

ПОСКОННАЯ Жанна Вениаминовна – соискатель Кемеровского государственного института культуры; учитель музыки МБОУ «Гимназия № 25» г. Кемерова. E-mail: pgv9@bk.ru

ПРЕДВЕЧНОВА Екатерина Олеговна – доцент кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: prihkatja@mail.ru

СУГАК Екатерина Сергеевна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: SugakES@mail.ru

ТИХОНОВ Владимир Викторович – кандидат культурологии, директор Иркутского областного государственного автономного учреждения культуры «Архитектурно-этнографический музей “Тальцы”». E-mail: talci@irk.ru

ТРУХИНА Александра Владимировна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва). E-mail: alexiz89@mail.ru

ШАПИРО Бэлла Львовна – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музеологии Российского государственного гуманитарного университета (Москва). E-mail: b.shapiro@mail.ru

Научный журнал

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

2017. № 26

Редактор *В.Г. Лихачева*
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 08.06.2017 г. Дата выхода в свет 04.07.2017 г.
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Печ. л. 12,8; усл. печ. л. 17,9; уч.-изд. л. 17,5.
Тираж 250 экз. Заказ № 2559. Цена свободная.

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск. пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4

Издание отпечатано 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