

ВЕСТНИК  
ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ  
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University  
Journal of Cultural Studies and Art History

---

---

*Научный журнал*

---

---

**2024**

**№ 55**

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

Подписной индекс 82514 в объединенном каталоге  
«Пресса России»

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

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

**Г.И. Петрова**, д-р философских наук, профессор, Томский государственный университет (Томск);  
**Н.С. Бажанов**, д-р искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (Новосибирск);  
**М.И. Бурлыкни**, д-р культурологии, профессор, заслуженный работник культуры РФ (Сыктывкар, Республика Коми);  
**П.С. Волкова**, д-р искусствоведения, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург);  
**Йорг Гляйтер**, профессор, Институт архитектуры Технического университета Берлина (Германия);  
**Карло Гинзбург**, д-р истории, профессор, Высшая нормальная школа Пизы (Италия);  
**Лю Лянь**, канд. искусствоведения, Институт музыки Циндаоского университета (Китай);  
**В.И. Марков**, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово);  
**Н.Л. Прокопова**, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово);  
**К.Г. Филева**, профессор, Академия музыки, танца и изобразительного искусства (Пловдив, Болгария);  
**Т.К. Щеглова**, д-р исторических наук, профессор, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул).

**EDITORIAL COUNCIL**

**G.I. Petrova** (Tomsk, Russia);  
**N.S. Bazhanov** (Novosibirsk, Russia);  
**M.I. Burlykina** (Syktyvkar, Russia);  
**P.S. Volkova** (St. Petersburg, Russia);  
**Joerg Gleiter** (Berlin, Germany);  
**Carlo Ginzburg** (Pisa, Italy);  
**Liu Lian** (Qingdao, China);  
**V.I. Markov** (Kemerovo, Russia);  
**N.L. Prokopova** (Kemerovo, Russia);  
**K.G. Fileva** (Plovdiv, Bulgaria);  
**T.K. Shcheglova** (Barnaul, Russia).

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

Главный редактор:  
**Э.И. Черняк**, д-р исторических наук, профессор, НОЦ ТГУ «Музей и культурное наследие».  
Заместитель главного редактора:  
**Н.М. Дмитриенко**, д-р исторических наук, профессор, НОЦ ТГУ «Музей и культурное наследие».  
Ответственный секретарь:  
**И.С. Караченцев**, канд. культурологии, институт искусств и культуры Томского государственного университета.  
Члены редколлегии:  
**В.Е. Буденкова**, канд. философских наук, доцент, философский факультет Томского государственного университета;  
**Л.В. Булгакова**, канд. искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;  
**Д.В. Галкин**, д-р философских наук, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;  
**Л.А. Коробейникова**, д-р философских наук, профессор, институт искусств и культуры Томского государственного университета;  
**Е.А. Приходовская**, д-р искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;  
**Е.Н. Савельева**, канд. философских наук, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;  
**Т.В. Чапля**, д-р культурологии, доцент, Новосибирский государственный педагогический университет.

**EDITORIAL BOARD**

**E.I. Chernyak** (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief;  
**N.M. Dmitrienko** (Tomsk, Russia) – Deputy Editor-in-Chief;  
**I.S. Karachentsev** (Tomsk, Russia) – Executive Editor;  
**V.E. Budenkova** (Tomsk, Russia);  
**L.V. Bulgakova** (Tomsk, Russia);  
**D.V. Galkin** (Tomsk, Russia);  
**L.A. Korobeynikova** (Tomsk, Russia);  
**E.A. Prikhodovskaya** (Tomsk, Russia);  
**E.N. Savelyeva** (Tomsk, Russia);  
**T.V. Chaplya** (Novosibirsk, Russia).

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<b>Бабаев К.В.</b> Формы древнейшей сакральной архитектуры народов Австралии.....	5
<b>Буденкова В.Е., Краевская И.О.</b> Конструирование образов «свой» – «чужой» в постах об Олимпиаде–2024 в китайских соцсетях.....	23
<b>Горобец Е.В.</b> «Мир искусства» как социальная система в ракурсе профессиональной карьеры художника.....	35
<b>Денисов Н.Г., Храмов В.Б.</b> Советское искусство как феномен социалистической культуры.....	48
<b>Кирдяшкин И.В.</b> Социокультурные ассамбляжи наблюдения как преодоление закрытости политической социализации.....	56
<b>Куликов Ф.И.</b> Необычные варианты формирования атрибутивного набора вельмож в староегипетских гробничных рельефах.....	68
<b>Савельева Е.Н.</b> Постправда: предпосылки, истоки, особенности дискурса.....	80
<b>Терехов Д.А.</b> Введение в структурный анализ геймплея видеоигр.....	87
<b>Фатеева М.С.</b> Факторы формирования и особенности деловой этики в современном российском обществе.....	98
<b>Чан С., Сердитов С.С.</b> Влияние традиций на творчество средовых дизайнеров России и Китая – анализ контекста и авторские проекты.....	109
<b>Raiygan E., Basafa H., Veisi M., Kheradmand Nik M.</b> Investigation of the visual components of Xwarrah in the Elymais reliefs of Tang-e Sarvak.....	126

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. С.Н.</b> Дурьлин и Шекспировский кабинет ВТО (к истории русской театроведческой рецепции Шекспира 1930-х гг.).....	146
<b>Квашнин К.А.</b> Исторические основы музыкально-исполнительской семантики.....	160
<b>Коляда Е.М., Грудинина А.М.</b> Применение современных цифровых технологий в реставрации предметов декоративно-прикладного искусства.....	173
<b>Плешакова М.А., Калюжная Т.А.</b> Межкультурная коммуникация (наука–общество) в языковой картине мира читателей библиотек.....	183
<b>Третьякова М.С., Филоненко Н.С.</b> Икебана XX века: эстетика школ Охара и Согэцу.....	200
<b>Школина М.С.</b> Музыкальный орнамент и его проявления в русских фортепианных сочинениях первой половины XIX века.....	214

### МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

<b>Анкушева К.А., Кутепов В.А.</b> Военно-историческая тематика в проектах Музейного комплекса имени Ивана Яковлевича Словцова.....	222
<b>Ануфриева Н.В.</b> Украшения деревянных домов и старообрядческих рукописей второй половины XIX – начала XX в.: к вопросу об общности композиционных элементов.....	235
<b>Багапова Н.В.</b> Коллекции кузинского художественного чугунного литья в музеях Урала.....	249
<b>Голев И.А., Дмитриенко Н.М.</b> Памятники китайской культуры в коллекциях Г.Н. Потанина.....	260
<b>Караченцев И.С.</b> Формирование палеонтологических коллекций Императорского Томского университета (1880–1916 гг.).....	271

### ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

<b>Копосова Л.В.</b> Рецензия на книгу Г.Г. Гурьяновой «История ямальского искусства: XX век. Живопись, графика, скульптура».....	283
---	-----

## CONTENTS

### CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

<b>Babaev K.V.</b> Forms of sacral architecture of the original Australians.....	5
<b>Budenkova V.E., Kraevskaia I.O.</b> Constructing images of “own/alien” in posts about the 2024 Olympics in Chinese social networks .....	23
<b>Gorobets E.V.</b> “The art world” as a social system in the perspective of a visual artist's professional career.....	35
<b>Denisov N.G., Khramov V.B.</b> Soviet art as a phenomenon of socialist culture .....	48
<b>Kirdjashkin I.V.</b> Sociocultural assemblages of observation as overcoming the closeness of political sozislization.....	56
<b>Kulikov F.I.</b> Unusual variants for the formation of the attributive set of notable grandees in old egyptian tomb reliefs .....	68
<b>Savelieva E.N.</b> Post-truth: prerequisites, origins, features of discourse.....	80
<b>Terekhov D.A.</b> An introduction to the structural analysis of video game gameplay .....	87
<b>Fateeva M.S.</b> Factors of formation and features of business ethics in modern russian society.....	98
<b>Chang X., Serditov S.S.</b> The influence of traditions on the creativity of environmental designers in Russia and China – context analysis and author's projects.....	109
<b>Raiygani E., Basafa H., Veisi M., Kheradmand Nik M.</b> Investigation of the visual components of Xwarrah in the Elymais reliefs of Tang-e Sarvak.....	126

### ART HISTORY

<b>Seredchnaia V.V., Zhatkin D.N.</b> Sergei Durylin and the Shakespeare's Cabinet of the Russian Theatrical Society (on the history of russian theatre studies reception of Shakespeare in the 1930s.....	146
<b>Kvashnin K.A.</b> Historical foundations of musical and performing semantics.....	160
<b>Kolyada E.M., Grudinina A.M.</b> Modern digital technologies application in decorative and applied art restoration.....	173
<b>Pleshakova M.A., Kalyuzhnaya T.A.</b> Intercultural communication (science–society) in the language world view of library readers.....	183
<b>Tretyakova M.S., Philonenko N.S.</b> Ikebana of 20th century: Aesthetics of Ohara school and Sogetsu school.....	200
<b>Shkolina M.S.</b> Musical ornamentation and its using in russian piano works of the first half of the 19 century.....	214

### MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

<b>Ankusheva K.A., Kutepov V.A.</b> Military-historical themes in the projects of Museum complex named after Ivan Yakovlevich Slotvsov.....	222
<b>Anufrieva N.V.</b> Decorations of wooden houses and old believer manuscripts of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries: to the question of the commonality of compositional elements .....	235
<b>Bagapova N.V.</b> Collections of art cast iron kusa in the museums of the Urals.....	249
<b>Golev I.A., Dmiptrienko N.M.</b> Memorials of chinese culture in the collections of G.N. Potanin.....	260
<b>Karachencev I.S.</b> Formation of paleontological collections of the Imperial Tomsk University (1880–1916).....	271

### PUBLICATIONS AND REVIEWS

<b>Koposova L.V.</b> Review of the book: Guryanova G.G. “History of Yamal art: XX century. Painting, graphics, sculpture”.....	283
--	-----

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

УДК 7.031.3

doi: 10.17223/22220836/55/1

### ФОРМЫ ДРЕВНЕЙШЕЙ САКРАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ НАРОДОВ АВСТРАЛИИ

**Кирилл Владимирович Бабаев**

*Институт Китая и современной Азии Российской академии наук, Москва, Россия,  
kbabaev@gmail.com*

**Аннотация.** Статья посвящена описанию и анализу методов и форм организации сакрального ландшафта и архитектуры автохтонных народов Австралии, подлежащих сопоставлению с древнейшими формами архитектурного творчества народов и цивилизаций Евразии. В частности, анализируются такие элементы мегалитической архитектуры, как оформление мест проведения сакральных церемоний и ритуалов. Подобные им формы могли послужить прообразом древнейших сакральных сооружений, а также поселений народов Евразии.

**Ключевые слова:** история архитектуры, ландшафтный дизайн, сакральный ландшафт, австралийское искусство, традиционное искусство

**Для цитирования:** Бабаев К.В. Формы древнейшей сакральной архитектуры народов Австралии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 5–22. doi: 10.17223/22220836/55/1

## CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

### FORMS OF SACRAL ARCHITECTURE OF THE ORIGINAL AUSTRALIANS

**Kirill V. Babaev**

*Institute of China and Contemporary Asia of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russian Federation, kbabaev@gmail.com*

**Abstract.** Aboriginal Australian art, the longest unbroken art tradition in the world, has attracted much attention of scientists seeking to discover roots of the classical art traditions which obviously all come from our hunter-gatherer past. The importance of the aboriginal art for the world art studies is valued quite high mostly because it helps to shed light on the prehistory of the classical art, to identify archaic elements in the art of the ancient Near East, Antiquity and European Middle Ages. While we are limited by archaeological data in the

studies of the Stone Age art of Europe or Asia, in Australia scholars have gained access to study the living tradition of the Stone Age art, working together with its masters and getting first-hand explanations of various phenomena, methods and forms of the art.

The paper aims at briefly summarising and analysing certain methods and forms of the organisation of sacral landscape and architecture of autochthonic ethnic groups of Australia which are then compared with the most archaic forms of architectural art forms of Eurasian peoples and civilisations.

This goal appears to be quite important for the modern art studies since it contributes to improving the methods of architectural anthropology – a discipline studying the architectural forms of traditional societies. It will also allow to extract most archaic elements in human architectural development and possibly reconstruct the ways architecture was shaping around the globe. These issues are quite essential for the scientific art studies, especially within the growing trend of integrating traditional art forms into contemporary art. The issue of diachronic development of various forms of hand-made landscape, the origins of certain basic terms of landscape architecture is on the agenda of many researchers which makes the topic rather important.

The paper presents a brief introduction into the views the Australian aborigines have on “our own land” as a sacred landscape created by the first ancestors and modified by the people. Most important forms of landscape planning and primary architecture are then described. Finally, these forms – the first attempts of the human being to construct and modify the land – are being compared to more developed albeit ancient forms of architecture and landscape design of man in Europe, Asia and Northern Africa.

The author concludes that a number of basic forms of sacral architecture similar to those constructed by aboriginal Australians may in fact have served as a foundation for well-known ancient types of structures of Eurasia including henges in Europe and Northern Asia (of which Stonehenge is best-known). Moreover, first sedentary settlements built in the Fertile Crescent in the Neolithic Age may also have resulted from sacred sites similar to those erected by the first Australians.

**Keywords:** history of architecture, landscape design, sacral landscape, Australian art, aboriginal art, archaic art, primitive art

**For citation:** Babayev, K.V. (2024) Forms of sacral architecture of the original Australians. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 5–22. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/1

Материальная и духовная культура австралийских аборигенов начала формироваться в эпоху палеолита – первые волны заселения австралийского континента относят к периоду 40–50 тыс. лет назад. Несмотря на некоторую постоянную динамику развития, эта культура в отсутствие серьезного внешнего воздействия без существенных изменений сохранилась вплоть до кон. XVIII в., времени начала постоянных контактов между аборигенами и белыми поселенцами. В отдельных районах Австралии аборигенная культура оставалась практически нетронутой вплоть до середины XX в.

Этот исторический феномен делает культуру автохтонных жителей Австралии одной из древнейших непрерывных культурных традиций в мире. Ее значение для мирового искусствovedения оценивается как весьма высокое [1. Р. 1] прежде всего потому, что ее всестороннее исследование может пролить свет на историю и предысторию всего мирового искусства, помочь выделить отдельные архаичные элементы в искусстве Древнего мира, античности, европейского средневековья. Если каменный век Европы или Ближнего Востока мы вынуждены изучать лишь по археологическим следам, то в Австралии исследователи получили возможность «вживую» исследовать культуру каменного века, работать в непосредственном контакте с ее представителями и получать «из первых уст» объяснение тех или иных явлений,

процессов, форм в искусстве. В результате сопоставительный анализ живой традиционной культуры с различными видами творчества древних и современных цивилизаций помогает реконструировать пути зарождения и развития мирового искусства.

Целью настоящей работы является краткое описание и анализ некоторых методов и форм организации сакрального ландшафта и архитектуры автотонных народов Австралии, подлежащих сопоставлению с древнейшими формами ландшафтного творчества народов и цивилизаций Евразии.

Представляется, что такая задача является вполне актуальной для современного искусствоведения, поскольку будет способствовать совершенствованию методов «архитектурной антропологии», т.е. дисциплины, изучающей архитектуру традиционных обществ [2. P. 2], в анализе истории мировой ландшафтной архитектуры, выделению в ней наиболее архаичных элементов и форм, восстановлению путей формирования основных закономерностей архитектурных традиций народов мира. Эти вопросы весьма актуальны в мировом искусствоведении, особенно в условиях нарастающей тенденции к интегрированию традиционных, архаичных форм искусства в современные художественные направления. Вопрос диахронического развития различных форм рукотворного ландшафта, происхождения тех или иных базовых понятий ландшафтной архитектуры волнует в последние годы многих исследователей [3]. Привлечение к анализу материала по изучению культур австралийских аборигенов призвано расширить спектр источников для исследования этих вопросов.

Цель работы планируется достичь посредством решения трех задач. Во-первых, необходимо кратко описать воззрения и метафизические представления австралийских аборигенов о понятии «своей земли» как ограниченном ландшафтном пространстве, являющемся объектом изменения при помощи деятельности как человека, так и высших сил. Во-вторых, дать краткое описание основных форм сакрального ландшафта, присущих культурам аборигенов Австралии до появления европейских поселенцев. Наконец, в-третьих, провести сопоставление описанных форм, представляющих собой первые попытки человека своими руками воздействовать на ландшафт в культурных целях, с древнейшими формами архитектуры и ландшафтного искусства народов Европы, Азии и Северной Африки.

Таким образом, предметом изучения в настоящей работе будет являться набор элементов культурного ландшафта в культуре первоначальных жителей Австралии. Ландшафт, земля, место обитания всегда играли определяющую роль в культуре и сознании аборигенов Австралии.

В качестве основы методологии настоящего исследования выбран сравнительно-исторический метод, позволяющий на основании сопоставления исторически засвидетельствованного или современного материала сделать выводы о более древних стадиях развития такого сложного феномена, как рукотворный сакральный ландшафт сообществ, находящихся на низких ступенях цивилизационного развития. Учитывая, что памятники архитектуры такого рода сохраняются слабо, фрагментарно, подвержены эрозии из-за примитивных материалов и конструкций, именно сравнительно-исторический метод является наиболее надежным инструментом воссоздания реальной картины, существовавшей на этапе независимого развития (т.е. до появления

европейцев) сообществ аборигенов Австралии. Методика сравнения исторических свидетельств, сохранившихся архитектурных памятников континента с простейшими формами сакральной архитектуры народов других регионов мира также дает хорошие результаты, что позволило утвердиться в мировой науке такой поддисциплине, как сравнительная археология [4].

Укоренившееся в литературе еще с XIX в. бытовое представление белых поселенцев о том, что аборигенные народы не привязаны к земле, не обладают чувством родины, так как не ведут оседлого образа жизни, в корне неверно: оно служило лишь оправданием насильственного переселения групп аборигенов после прихода белого человека. Прежде всего, сегодняшней науке известен целый ряд народностей Австралии, исторически населявших приморские районы континента и живших морским промыслом, преимущественно на северных берегах континента. Такие группы формировали постоянные или сезонные поселения, находившиеся на одном месте в течение сотен лет, как о том, в частности, свидетельствуют скопления раковин морских моллюсков, остающиеся нередко единственным археологическим памятником их существования. К оседлому образу жизни перешли, например, группы народности тива (Tiwa) на северных берегах Австралии, которых к этому подвигли интенсивные контакты с индонезийскими и европейскими торговцами, начавшими посещать эти берега в XVI–XVII вв. [5]. Разумеется, месторасположение таких поселений воспринималось их обитателями как родина, исконная земля предков, и эта земля подвергалась определенному воздействию человека как в хозяйственных, так и в ритуальных целях.

Но даже для тех этнических групп континента, которые традиционно принадлежали к хозяйственно-культурному типу охотников-собирателей и вели кочевой или полукочевой образ жизни, всегда существовало понятие «своей земли». Это связано с тем, что кочевые группы в любом случае перемещаются по ограниченной территории, их миграции чаще всего проходят по круговому маршруту, т.е. в течение года или сезона они перемещаются через одни и те же пути и устраивают стоянки в одних и тех же местах – возле реки или озера, на холме, в пещере или под скальным навесом. Как правило, это происходит благодаря сезонному климатическому фактору: например, в сезон дождей группа уходит вглубь континента для охоты на дичь и сбора яиц, а в сухой сезон возвращается к побережью, где как раз возрастает количество съедобных моллюсков.

Стоянки могли быть и более кратковременными – на месяц, несколько дней или даже несколько часов. Их конкретное местоположение объяснялось не только природно-климатическими, но и социальными факторами. К примеру, если в группе умирал охотник, стоянку немедленно (сразу же после ритуальных похорон) покидали и переносили на новое место. Однако все описанные явления происходили в рамках конкретного района, ограниченно как географическими пределами (горная цепь, река и пр.), так и устоявшимися соглашениями с соседними группами. Именно благодаря этому концепт «своей земли» в кочевых культурах проявляется не менее четко, чем в оседлых. Любой представитель группы охотников-собирателей ясно представлял себе, где находится земля его группы и где начинается земля соседей, на которой запрещено селиться или заниматься промыслом.

Таким образом, и оседлые, и более многочисленные кочевые народы Австралии обладали понятием «своей земли», которую рассматривали как принадлежащую им по праву предков. Разумеется, это не означало, что географическая локализация этого понятия не могла меняться: большинство групп жителей Австралии веками находились в постоянном движении и совершали дальние миграции, связанные с изменением природных условий или взаимоотношениями с соседями. Однако народы Австралии по сей день продолжают поклоняться священным местам, которые издревле почитались их предками, даже если подчас эти места удалены от нынешнего ареала обитания группы на десятки и даже сотни километров.

Еще одним важным аспектом восприятия австралийскими аборигенами окружающего мира является понимание любого ландшафта как изначально рукотворного. Если для современной культуры характерно различие природного и антропогенного ландшафта, то представления аборигенов Австралии (как, вероятно, и охотничьих сообществ на других континентах) заключаются в том, что любые природные маркеры – водоемы, горы и возвышенности, леса и пустыни – были некогда созданы первопредками, населявшими «Мир снов» (или *Dreamtime*, универсальное понятие мира сверхъестественного, который в понимании большинства народов Австралии предшествовал миру современных людей). Все природные объекты были созданы гигантами, героями или прародителями, а современный человек может лишь доделать то, что уже было когда-то совершено. Частным случаем таких представлений является и восприятие определенных природных объектов как частей тела или целиком тела первопредка или мифического героя. Представление о том, что культурный герой после смерти превратился в гору, скалу либо же части его тела стали островами или другими природными объектами, универсально, оно распространено по всему миру, и Австралия здесь не является исключением.

В этой связи сакральный ландшафт для коренного австралийца уже существует *per se*, его бессмысленно или даже вредно преобразовывать. Разумеется, по мере роста технических возможностей человека это понимание трансформировалось и человек все активнее вмешивался в творения своих мифических предков, однако это делалось в гармонии с окружающим миром, как будто люди лишь украшали дом, построенный когда-то тысячелетия назад их более могущественными предшественниками.

Все указанные факторы необходимо учитывать при анализе формирования различных типов сакрального ландшафта, описанных ниже в настоящей работе.

### **«Круги бора»**

В числе таких типов наиболее заметное место занимают каменные сооружения, воздвигавшиеся народами Австралии в различных районах (преимущественно на юго-востоке континента, на территории нынешних штатов Виктория, Квинсленд и Новый Южный Уэльс). Такие сооружения описаны в англоязычной литературе начиная со второй половины XIX в., их анализу посвящено несколько публикаций, вышедших в периодической печати в последние десятилетия (см. ссылки ниже в тексте).

Наиболее распространенным видом таких каменных сооружений являются так называемые «круги бора» (*Bora circles*) – составленные из стоящих камней круги, выстроенные для проведения церемоний инициации юношей. В языках юго-восточной Австралии такие церемонии называются по-разному, однако в научной литературе укоренился термин *bora*, происходящий из языка камиларой [6. Р. 269]. Площадки для церемонии бора представляют собой два круга, очерченных небольшой земляной насыпью и стоящими на ней камнями и соединенными тропой в несколько сотен метров, также обозначенной с обеих сторон камнями (а также деревьями с вырезанными на них изображениями, см. ниже). Большой из этих кругов имел диаметр 20–30 м и был предназначен для публики, участвовавшей в церемонии или наблюдавшей за ней. После совершения определенных обрядов посвященные и новоиницированные подростки по тропинке следовали ко второму, меньшему кругу, куда посторонним вход был уже запрещен: там процесс инициации завершался [7]. Оба круга и соединявший их путь в пределах своих границ освобождались от травы и кустарника, а земля в них выравнивалась и тщательно утаптывалась. Тропа и взаимное расположение «кругов бора» чаще всего ориентированы нестрого по оси север–юг, хотя встречаются и другие виды ориентации.

«Круги бора», вероятно, представляли собой наиболее оформленное и широко распространенное сооружение австралийской сакральной архитектуры, известное на территории тысяч квадратных километров по всей юго-восточной Австралии, с небольшими различиями по форме, положению или размерам [8. Р. 3]. Несмотря на ряд свидетельств о том, что некоторые «круги бора» уничтожались сразу после проведения церемонии [9], а также несмотря на уничтожение таких сооружений уже в исторический период [10. Р. 69], их сохранилось достаточное количество, чтобы можно было сделать вывод: данные конструкции во многих случаях были многоразовыми, а следовательно, одними из немногих постоянных каменных сооружений, использовавшихся аборигенами Австралии в сакральных целях.

Расположение и ориентация «кругов бора» не были случайными. Как показано в работе [9], они были жестко увязаны с астрономическими познаниями и представлениями австралийцев. Известно, что ночное небо играло чрезвычайно важную роль в мифологии австралийских аборигенов, причем темные участки неба играли в ней не менее важную роль, чем собственно звезды и созвездия. Определенные участки, ограниченные звездами или облаками космической пыли в пределах полосы Млечного Пути, воспринимались как изображения тотемных животных. В частности, один из таких участков аборигены юго-восточной Австралии именуют «Небесным эму», голова и тело которого соединены тонкой перемычкой шеи. Головой эму при этом выступает перекрестье созвездий Центавра, Мухи и Южного Креста (одна из звезд последнего, VZ, видится как глаз крупнейшей птицы Австралии).

Мотив «Небесного эму» распространен по всему континенту [11], и ориентация этой фигуры, по всей вероятности, служила образцом для формы и ориентации «кругов бора»: туловище в виде большого круга и головы в виде меньшего, но более важного и сакрального. Перемычкой между ними выступала священная тропинка – «шея» земного отражения «Небесного эму». Данная гипотеза, предложенная впервые в работе [12], поддержана в последнее

время рядом исследователей исходя как из этнографического материала (рассказов старожил), так и анализа ориентации и морфологии «кругов бора» в различных районах юго-восточной Австралии. В определенный период года (обычно называют август) ориентация «Небесного эму» действительно следует оси север–юг, что соответствует расположению большинства известных нам сооружений типа «круги бора» в регионе.

Анализ и описание «кругов бора» позволяет сравнить их со схожими по форме мегалитическими сооружениями во многих других регионах мира. Концентрические окружности, представляющие собой несколько вертикально поставленных в землю продолговатых камней, в науке принято именовать кромлехами по примеру сооружений в Уэльсе и Бретани. В англоязычной литературе такие конструкции чаще называют просто *stone circles*. Наиболее известны в Западной Европе кромлехи Британских островов – Эйвбери, Стоунхендж, Свинсайд, однако сходные по форме сооружения обнаружены и в Закавказье (например, Караундж), и в Приазовье, и в Карелии. Разновидностью тех же конструкций являются окружности в виде простых земляных насыпей, или хенджи, также весьма распространенные в Европе и Северной Азии. Данное название закрепилось для обозначения доисторических сооружений на территории Британских островов, однако немало их и в континентальной Европе (наиболее известны Голоринг и Госекский круг в Германии). Доказано, в частности, что знаменитый Стоунхендж поначалу представлял собой именно хендж и лишь впоследствии был оборудован мегалитами [13. Р. 14]. Все или многие такие сооружения были построены с учетом определенных астрономических особенностей – прежде всего положения солнца в периоды летнего и зимнего солнцестояния.

Практически повсюду такие конструкции связывают с сакральными целями, так как с оборонительной или хозяйственной точки зрения они не могли иметь значения из-за своей формы. Однако истинное назначение как кромлехов, так и хенджей повсюду остается загадкой из-за их древности, плохой сохранности и отсутствия предметов, могущих пролить свет на функциональность таких сооружений. В то же время в Австралии еще живы люди, чьи родители участвовали в церемониях инициации на «кругах бора», и они имеют возможность пролить свет на их создание, использование и сакральное значение. Представляется вероятным, что внимательное изучение материала, собранного в последние 100–150 лет по «кругам бора» (в том числе и ряд фотографий и зарисовок церемоний), вполне могли бы использоваться для сопоставительного анализа с мегалитическими сооружениями Старого Света.

Интересен и еще один исторический аспект изучения церемониальных круговых конструкций юго-восточной Австралии. Согласно сведениям, излагаемым ранними путешественниками и исследователями (например, [7]), вокруг «кругов бора» нередко формировались временные поселения групп охотников-собирателей. В аборигенной Австралии традиционные церемонии всегда собирали множество групп, преодолевавших иногда ради участия в таких мероприятиях десятки километров. Раз в год они сходились для совместного проведения ритуалов, обмена товарами, женщинами или для переговоров о распределении земель и ресурсов между группами или племенами. Одними из таких церемоний были и обряды инициации юношей, происходивших при помощи «кругов бора».

Описания Р. Мэтьюса подтверждают, что и форма поселения вокруг большего из двух концентрических кругов также имела форму круга, сформированного из шалашей и навесов гостей. Было бы интересно предположить в этой связи, что именно так обстояло дело при зарождении планирования поселений в различных районах Старого Света, и прежде всего на Ближнем Востоке и в Древнем Египте. Ряд ученых сходятся на том, что первые городские поселения в обоих указанных регионах имели округлую форму (см. обзор темы [14. С. 11 и далее]). На это, в частности, указывают и археологические исследования в долине Нила, и древнеегипетский иероглиф «город», имеющий форму круга, и изображение города-крепости на палетке Нармера, а также округлые по форме города Шумера. Во многих цивилизациях концентрическая окружность поселения формировалась вокруг капища или святилища – именно такую структуру имели первые городские центры Междуречья [15. Р. 29], некоторые из которых сохранили круглую форму до наших дней (например, Эрбиль). Временные поселения охотников-собирателей, формировавшиеся вокруг сакральных локаций, с переходом человека к оседлому образу жизни превратились в постоянные, а затем и в города, построенные по тому же принципу. Из наиболее древних поселений такого рода в Европе можно назвать городища трипольской культуры – например, одно из крупнейших трипольских поселений Майданецкое, где дома были выстроены кругами вокруг широкого общественного пространства [14]. За примерами городов, построенных по принципу расширяющихся концентрических кругов, не нужно ходить далеко – их много по всей Европе и Азии, от Парижа до Москвы и Великого Новгорода.

Если идти в этих рассуждениях дальше, то стоит заметить, что и мир древний человек часто представлял себе в форме круга: достаточно вспомнить средневековые европейские карты мира или модель Вселенной в восприятии жителей Древней Индии и Тибета [16. С. 59–60]. Круглая форма городского поселения свидетельствует о естественном и постепенном формировании города вокруг какого-либо центра, чаще всего именно сакрального, в то время как прямоугольные города чаще всего являются рукотворными, построенными по заранее определенному плану. Исходя из этого, округлая форма и может считаться более древней, а истоками ее формирования могли являться ритуальные культовые сооружения, подобные «кругам бора» в юго-восточной Австралии.

Стоит отдельно заметить, что редкие образцы постоянных каменных жилищ, строительство которых практиковалось жителями островов у северного побережья Австралии, имеют форму, практически идентичную «кругам бора». Речь идет о землянках, надземная часть которых строилась из камней и имела подковообразную форму – т.е. форму круга с широким проемом для входа [17]. Такие хижины служили жителям прибрежных районов в определенные сезоны, когда они вели оседлый образ жизни. Современное изобразительное искусство австралийских аборигенов именно так и представляет нам жилище человека или самого человека: в виде подковы (см. рис. 1, в правом нижнем углу). На большинстве работ современных авторов эта форма является наиболее распространенным символом для изображения человека и лагеря, где располагается группа охотников. Для коренного австралийца круг символизирует и жилище, и место поклонения, и сооружение для религиозных церемоний.



Рис. 1. Колин Уоллис Нунгаррайи. Сны женщины у источника Уорравади. 2012. Холст, акрил  
Fig. 1. Colin Wallis Nungarrayi. Dreams of a woman at Worrawadi spring. 2012. Acrylic on canvas

### Сакральные погребальные сооружения

К памятникам, назначением которых является память об ушедших членах общины, предках или культурных героях, а также проведение в их честь различных культовых церемоний, можно отнести три группы:

- 1) собственно погребения или группы погребений;
- 2) погребальные скульптуры на земле и стоящие камни;
- 3) деревья с вырезанными на них изображениями.

Погребальные обряды и традиции исконных австралийцев сильно различаются между собой: их обзор не входит в задачи настоящей работы. У многих народов принято покидать место смерти или погребения усопшего, переходя на другую стоянку после совершения определенных обрядов, связанных со смертью, и никак не маркировать места погребения усопшего (часто его вовсе и не хоронили).

В то же время у целого ряда народов, особенно прибрежных групп аборигенов штата Арнемленд в Северной Австралии, культура создания погребений и даже целых кладбищ является довольно распространенной. В таких случаях мы можем говорить о появлении еще одного вида рукотворного ландшафта, так как погребения нередко маркируются при помощи различных видов рукотворных сооружений.

Как и «круги бора», погребальные и сходные с ними сооружения использовались также с целью проведения различных традиционных церемоний. В обычных случаях в качестве объектов, связанных с культовыми церемониями, выступали природные объекты: скалы, горы и возвышенности, реки, отдельно стоящие деревья, пещеры и пр. В частности, крупнейшим культовым объектом поклонения в Центральной Австралии является моно-

литная скала Улуру, возле которой или в пещерах под которой проводилось множество церемоний самыми различными народностями региона. Однако в целом ряде случаев можно говорить о создании элементов рукотворного сакрального ландшафта, специально создаваемого для использования в обрядах.

Простейшим видом погребального сооружения является возвышение, насыпаемое над неглубокой могилой выдающегося члена группы охотников (это всегда мужчина). Такие погребения плохо сохраняются из-за своего относительно небольшого размера (до полуметра в высоту), однако в нашем распоряжении имеется достаточное количество изображений таких сооружений, зарисованных или сфотографированных исследователями и путешественниками XIX–XX вв. преимущественно в юго-восточной части континента. На одном из изображений, сделанных в 1820-х гг., заметны невысокие продолговатые возвышенности, сделанные рядом с могилой в несколько рядов [18. Р. 13]. Эти последние предназначены для членов групп, оплакивающих своего соплеменника – чаще всего женщин, которые в течение некоторого времени после смерти члена общины и строительства погребения должны были воздавать почести усопшему. Могилы такого рода вряд ли можно сравнить с курганами, выполнявшими ту же функциональную и духовную роль в культурах народов России, Европы, зарубежной Азии или Северной Америки. Однако разница здесь прежде всего технологическая: небольшие группы охотников числом в 20–30 взрослых мужчин, не обладающие никакими иными техническими приспособлениями, кроме палок-копалок, не имеют возможности воздвигать монументальные курганы, характерные для относительно населенных культур древней Евразии. И тем не менее погребения австралийских аборигенов, несомненно, демонстрируют первую стадию формирования культуры погребальных сооружений, одна из конечных точек которой в истории – грандиозные пирамиды древнеегипетских царей.

Частным случаем погребальных памятников, использованных аборигенами Австралии в символическом смысле при проведении различных сакральных действий, следует назвать скульптурные изображения фигур на поверхности земли.

На фотографии, сделанной в 1898 г. знаменитым австралийским фотографом Чарльзом Керри (рис. 2; фото хранится в Австралийской национальной библиотеке), мы видим именно такое изображение. Фото представляет собой церемонию инициации «бора», о которой уже говорилось выше. Однако в отличие от церемонии с использованием «кругов бора» здесь мы имеем дело с изображением фигуры человека размером около 5 м в длину, 2,5 м в ширину и 40–50 см в высоту, выполненным из глины на выровненном участке земли. Видно, что фигура имеет ярко выраженную голову, раскинутые в стороны руки и ноги. Вдоль нее по обе стороны выстроились участники церемонии – взрослые мужчины, держа в руках согнутые ветки. Под ними, по всей вероятности, ступая по лежащей фигуре, будут идти юноши, проходящие обряд инициации.

К сожалению, в нашем распоряжении нет детального описания ни данной фотографии, ни изображенной на ней церемонии. Более того, помимо данного фото, нет и других изображений, подобных ему. Однако в описаниях церемонии «бора», приводимых в работе [7], также упоминаются антропо-

морфные скульптурные изображения на земле. Их можно истолковать как изображения умершего предка, взаимодействие с которым обеспечивает новым воинам общины дальнейший успех и благополучие.



**Рис. 2.** Церемония «бора» (фото Ч. Керри, 1898)

**Fig. 2.** The Bora ceremony. Photo by Charles Kerry. 1898

### **Резные изображения на деревьях**

Важнейшим типом скульптурных памятников, в течение столетий служивших для организации сакрального пространства в районе захоронений и сооружений для инициации, являются резные изображения на стволах деревьев.

Научной литературы по исследованию и классификации таких изображений пока еще недостаточно, однако, помимо ряда научных статей, где упоминаются отдельные памятники, для настоящего краткого описания можно руководствоваться каталогом специальной выставки [18], представляющим сводный обзор этого феномена на материале памятников штата Новый Южный Уэльс.

Деревья, использовавшиеся аборигенами юго-восточной Австралии для нанесения резных изображений (в основном речь идет о возрастных соснах и эвкалиптах), обнаруживаются по всему штату. Первые серьезные обзоры их были сделаны в работах [19, 20], а также в дополненной работе [21], автор которой, этнограф Р. Этеридж, остроумно назвал скульптурные изображения на стволах деревьев «дендроглифами» – данный термин будет употреблен и в настоящей работе. Интересно, что в своей работе Р. Этеридж также употребляет термины «тафлоглиф» (собственно резные изображения, окружающие могилы) и «телетеглиф» (деревья, использовавшиеся для церемоний «бора»).

Дендроглифы маркировали погребения важных членов общин аборигенов и были весьма распространены у различных народов региона – в штате Новый Южный Уэльс сохранившихся изображений насчитывается несколько сотен. Одним из самых известных мест погребения, окруженным деревьями с дендроглифами, является могила Юранига, проводника и советника австралийского исследователя Т. Митчелла в ходе его экспедиции в тропические районы Австралии в 1846 г. Когда Юраниг в 1850 г. умер и был похоронен, место его погребения было обозначено четырьмя дендроглифами на деревьях, окружающих могилу. Чаще всего количество дендроглифов возле значимой могилы не превышает одного, однако встречаются и группы изображений по 4–5 штук.

Внешне дендроглифы представляют собой геометрические орнаменты в виде ромбов, серий ломаных и волнистых линий, окружностей и спиралей, нанесенные на ствол дерева, очищенный от коры (рис. 3). Вместе с могилкой они составляют особый сакральный ландшафт, обозначая, как полагают исследователи [22. Р. 14], путь, при помощи которого душа усопшего отправится в «Мир снов». Впрочем, удовлетворительной интерпретации такие изображения еще не получили.



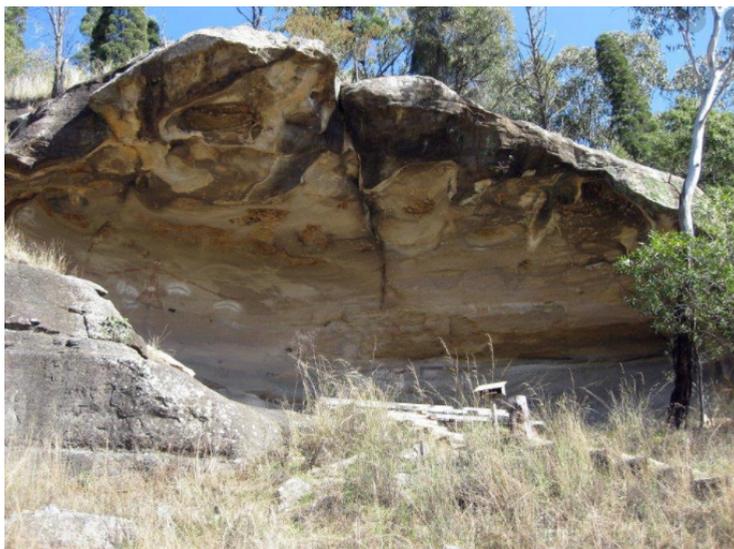
**Рис. 3.** Дендроглиф в Даббо, Новый Южный Уэльс (фото 1910–1919 гг.)  
**Fig. 3.** A dendroglyph in Dabbo, New South Wales. Photo made 1910–1919

Дендроглифами маркировались также деревья, стоявшие вдоль троп, соединявших уже упомянутые «круги бора». В частности, у народности камиларой украшенные изображения деревьев были составной частью площадки, используемой для церемоний инициации, и их количество могло достигать нескольких десятков. Во время прохождения по тропе от большого круга к малому старейшины объясняли иницируемым юношам мифологическое значение вырезанных изображений. Последние церемонии «бора» проводились у народа камиларой в конце XIX в. [23. Р. 10].

### Оформление пещер и гротов

По всей Австралии одним из наиболее распространенных типов стоянок доисторического человека являются пещеры и гроты. Последние при этом доминируют: в отличие от жителей Евразии, в Австралии не обнаружено более или менее глубоких пещер со следами постоянной человеческой деятельности. Большинство гротов, где отмечены такие следы, не превышают в глубину 10 м. Это связано прежде всего с кочевым характером жизни большинства австралийцев (за исключением некоторых групп в прибрежных районах и на островах близ побережья).

В этой связи довольно сложно анализировать структуру пещерных жилищ с точки зрения разграничения их на зоны. В абсолютном большинстве случаев мы имеем дело с небольшими гротами или даже скальными навесами, предназначенными не для жилья, а для кратковременных остановок или проведения сакральных церемоний (рис. 4). Именно такие гроты и навесы, использовавшиеся вплоть до самого недавнего времени, являются одним из важнейших элементов окультуренного ландшафта по всему континенту.



**Рис. 4.** Скальный навес Байаме с наскальными рисунками, шт. Новый Южный Уэльс

**Fig. 4.** The Bayame rock shelter with rock art. Bayame, New South Wales

Навесы и гроты сохранили для нас основные памятники наскальной живописи австралийцев, древнейшие образцы которой датируются 20–30 тыс. лет назад. Такие памятники зафиксированы по всему континенту и имеют раз-

личную степень сохранности. Наскальные рисунки выполнялись известью, углем и различными оттенками охры, а также гравировались с помощью каменных орудий на мягких породах камня (обычно песчанике). Мотивы изображений весьма различны: это и антропоморфные фигуры, считающиеся изображениями предков и культовых мифологических героев, и тотемные животные (кенгуру, эму, змеи и др., встречаются и ныне вымершие виды мегафауны), а также геометрические фигуры, символически выражающие те или иные мотивы австралийской мифологии или природные явления.

Не уходя глубоко в анализ мотивов, техники и других аспектов наскальной живописи аборигенной Австралии (см. о них подробнее, например, в обзорной монографии [24]), остановимся на организации и оформлении пространства в гротах и скальных навесах, оснащенных наскальными рисунками.

В 2020 г. автору удалось осмотреть ряд таких навесов в ходе экспедиции по Южной и Центральной Австралии, а также проинтервьюировать местных жителей, еще помнящих ритуалы своих родителей либо имеющих информацию о них по рассказам старших соплеменников.

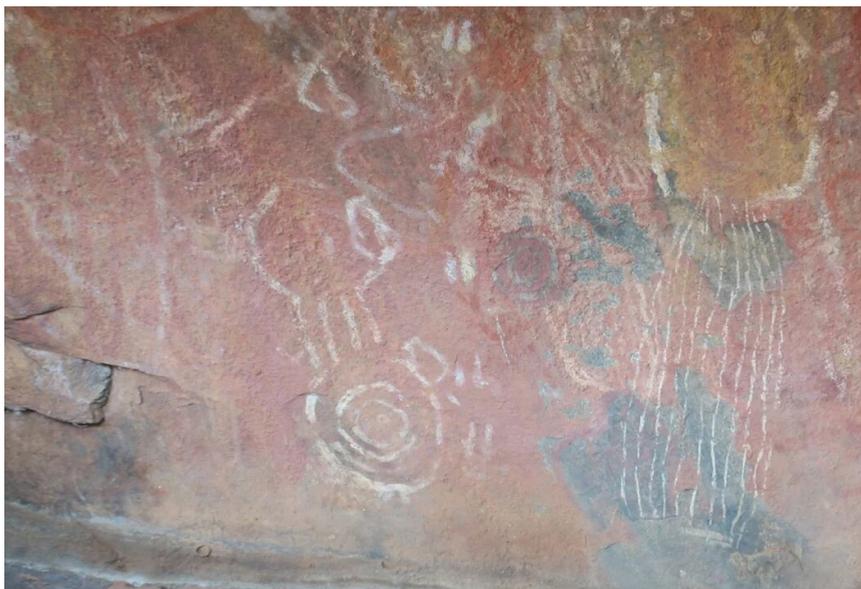
Основной причиной нанесения наскальных изображений австралийские аборигены называют необходимость «освоить» священное место, показать его принадлежность определенной народности или группе охотников. Каждая группа имела свои символы (например, тотемных животных), изображения которых должны были подчеркнуть освоенность данной локации, что автоматически закрывало для чужаков возможность здесь останавливаться или проводить свои церемонии. Именно поэтому, в частности, аборигены до сих пор весьма болезненно реагируют на посещение своих священных мест туристами – ко многим гротам и навесам разрешается подходить только в сопровождении представителей местных народностей. Таким образом, наскальная живопись является маркером культурного пространства конкретной группы или племени, обозначающим принадлежность священного места. Сакральный характер грота / навеса универсален по всему континенту: чаще всего они считаются жилищами первопредков или иных сверхъестественных существ «Времени снов», и ценность их весьма велика.

Помимо собственно маркера пространства, наскальные изображения в гротах и скальных навесах наносились для использования в культовых церемониях. Именно такие места, будучи, по мнению аборигенов, рукотворными по происхождению, служили основными локациями для проведения церемоний инициации, а также ежегодных обрядов в честь предков, на которых все племя или несколько групп могли встречаться ежегодно.

В этой связи важно отметить, что абсолютное большинство гротов и навесов, где мы находим изображения, не могли являться жилищами для охотничьих групп. После нанесения изображений, имевших сакральный и тайный характер, здесь не могли находиться ни женщины, ни дети, ни чужаки: доступ в такие места был разрешен только взрослым, «посвященным» мужчинам. Таким образом, изображения превращали природный объект в культурное пространство, по аналогии со освященными природными объектами по всему миру, от священных рощ и источников до скальных монастырей Европы и Азии или священного камня Каабы в Мекке.

Сакральное пространство, по словам современных аборигенов, включало как сам грот, так и расчищенное пространство перед ним, где проводились

церемонии. Интересно, что под одним из навесов горы Улуру в Центральной Австралии автор обнаружил в числе древних рисунков изображение тех самых «кругов бора», о которых говорилось выше в настоящей работе (рис. 5).



**Рис. 5.** Предположительное изображение «кругов бора» под навесом г. Улуру (Центральная Австралия)

**Fig. 5.** An image of presumed “circles of Bora” under the shelter of Uluru mountain. Central Australia

Важно отметить здесь, что аборигены Австралии считают свои рукотворные сооружения и изображения исключительно атрибутом священных мест. По их мнению, само по себе место, выбранное предками для целей проведения церемоний, для погребения или общих сборов, важнее изображений, маркирующих и оформляющих его. Сооружения и изображения не существуют без места, они органически связаны с Землей, и это понимание коренные жители Австралии, безусловно, разделяли с представителями древнейших культур и цивилизаций Древнего мира, современными традиционными обществами на других континентах.

В настоящей работе мы кратко рассмотрели основные элементы, формировавшие сакральный ландшафт и зачатки сакральной архитектуры, присущие аборигенным народам Австралии. Именно зачаточный характер таких сооружений является основной чертой ландшафтной культуры австралийцев: он вызван спецификой традиционной культуры и хозяйства жителей Австралии в целом. До прихода на континент европейцев абсолютное большинство народов Австралии принадлежало к хозяйственно-культурному типу охотников-собирателей и вело полностью или преимущественно кочевой образ жизни. Этот тип хозяйствования и обусловил низкую важность постоянных сооружений для культуры народов Австралии.

При этом, как было показано выше, отдельные постоянные элементы рукотворного сакрального ландшафта существовали как минимум у некоторых народов Австралии. По своему функциональному назначению они делились на две группы: сооружений для проведения священных церемоний (прежде

всего чрезвычайно важных в австралийской культуре церемоний инициации юношей, в научной литературе именуемых «бора») и погребальных сооружений. В ряде случаев культурный ландшафт служил обеим указанным целям.

Структура и формат некоторых из таких сооружений – например, «кругов бора», – позволяет предполагать, что мы имеем дело с зарождающейся мегалитической архитектурой, хорошо известной нам по множеству неолитических памятников Евразии. Принципы такой архитектуры, как показывает австралийский материал, вполне сходны в Австралии, Европе и Азии, с тем важным отличием, что народы Австралии к моменту прихода европейцев находились на стадии развития, схожей с европейским и переднеазиатским мезолитом, оставаясь кочевыми охотниками, в то время как мегалиты Европы и Азии относятся к эпохе неолита и постепенного перехода от охоты и собирательства к производящему хозяйству и оседлому образу жизни.

Дальнейшее изучение сакрального ландшафта и археологических памятников доевропейской Австралии и сопоставительный анализ этих памятников с евразийскими древностями может, по нашему мнению, пролить свет на происхождение и ранние стадии доисторического развития культурного ландшафта, культовой архитектуры, а возможно, и городского строительства в различных регионах Европы, Азии, Мезоамерики.

#### Список источников

1. *Coleman E.B.* Historical ironies: the Australian Aboriginal art revolution // *Journal of Art History*. 2009. № 1. P. 1–22.
2. *Memmott P., Keys C.* The Emergence of an Architectural Anthropology in Aboriginal Australia: The work of the Aboriginal Environments Research Centre // *Architectural Theory Review*. May 2017.
3. *Turner T.* Garden history: Philosophy and design 2000 BC–2000 AD. Routledge, 2005. P. 1–3.
4. *The Comparative Archaeology of Complex Societies* / ed. M. Smith. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
5. *O'Rourke T.* Aboriginal Camps and 'Villages' in Southeast Queensland // *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*: 30 / eds. A. Brown, Leach A. Gold Coast : SAHANZ, 2013. Vol. 2. P. 851–863.
6. *Ridley W.* Australian languages and traditions // *Journal of the Anthropological Institute Great Britain and Ireland* 2. 1873. P. 257–275.
7. *Mathews R.H.* The Burbung of the Darkinung Tribes // *Proceedings of the Royal Society of Victoria*. 1897. № 10, 1. P. 1–12.
8. *Bowdler S.* The management of Indigenous ceremonial ('bora') sites as components of cultural landscapes // eds. M. Cotter, W.E. Boyd and J. Gardiner. *Heritage Landscapes : Understanding Place and Communities*, Lismore : Southern Cross University Press, 2001. P. 1–19.
9. *Fuller R., Norris R., Hamacher D.* Astronomical Orientations of Bora Ceremonial Grounds in Southeast Australia // *Australian Archaeology*. 2013. № 77.
10. *Ponosov V.V.* Results of an archaeological survey of the southern region of Moreton Bay and of Moreton Island (1963–1964). Brisbane : University of Queensland, 1964.
11. *Cairns H.C., Yidumduma Harney B.* *Dark Sparklers*. Sydney: Hugh Cairns, 2004.
12. *Love W.R.F.* *Aboriginal Ceremonies of South East Australia*. MA thesis. Brisbane : University of Queensland, 1988.
13. *Malone C.* *Neolithic Britain and Ireland*, Tempus, Stroud, 2001.
14. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. М. : Стройиздат, 1984.
15. *Hofmann R. et al.* Governing Tripolye: Integrative architecture in Tripolye settlements. *PLoS One*, 2019. URL: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0222243#sec029>
16. *Джеллико Дж., Джеллико С.* Ландшафт человека. Формирование окружающей среды с доисторических времен до наших дней. М. : Виктория-Друк, 2016.
17. *Flood J.* *The Original Australians: Story of the Aboriginal People*. Crows Nest : Allen and Unwin, 2006.

18. *Carved Trees*. Aboriginal cultures of western NSW / ed. H. Cumming. Sydney : State Library of New South Wales, 2011.
19. Campbell W.D. Aboriginal Carvings of Port Jackson and Botany Bay. Ethnological series, № 1. 1899.
20. Etheridge R. The Cylindro-Conical and Cornute Stone Implements of Western New South Wales: The Warrigal, or 'Dingo', Introduced or Indigenous? Sydney : Dept. of Mines, 1916.
21. Etheridge R. The dendroglyphs or carved trees of New South Wales. Memoirs of the geological survey. Ethnological series, no. 3. Sydney : Sydney University Press, 1918.
22. Briggs R. Wiradjuri Country // *Carved Trees*. Aboriginal cultures of western NSW / ed. H. Cumming. Sydney : State Library of New South Wales, 2011.
23. Purcell L. Gamilaroi Country // *Carved Trees*. Aboriginal cultures of western NSW / ed. H. Cumming. Sydney : State Library of New South Wales, 2011. P. 10.
24. Caruana W. Aboriginal art. London : Thames & Hudson, 2012.

### References

1. Coleman, E.B. (2009) Historical ironies: the Australian Aboriginal art revolution. *Journal of Art Historiography*. 1. pp. 1–22.
2. Memmott, P. & Keys, C. (2017) The Emergence of an Architectural Anthropology in Aboriginal Australia: The work of the Aboriginal Environments Research Centre. *Architectural Theory Review*. 21(2). pp. 218–237.
3. Turner, T. (2005) *Garden history: Philosophy and design 2000 BC–2000 AD*. Routledge. pp. 1–3.
4. Smith, M. (2011) *The Comparative Archaeology of Complex Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. O'Rourke, T. (2013) Aboriginal Camps and 'Villages' in Southeast Queensland. In: Brown, A. & Leach, A. (eds) *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30*. Vol. 2. Gold Coast: SAHANZ. pp. 851–863.
6. Ridley, W. (1873) Australian languages and traditions. *Journal of the Anthropological Institute Great Britain and Ireland*. 2. pp. 257–275.
7. Mathews, R.H. (1897) The Burbung of the Darkinung Tribes. *Proceedings of the Royal Society of Victoria*. 10(1). pp. 1–12.
8. Bowdler, S. (2001) The management of Indigenous ceremonial ('bora') sites as components of cultural landscapes. In: Cotter, M., Boyd W.E. & Gardiner, J. (eds) *Heritage Landscapes: Understanding Place and Communities*. Lismore: Southern Cross University Press. pp. 1–19.
9. Fuller, R., Norris, R. & Hamacher, D. (2013) Astronomical Orientations of Bora Ceremonial Grounds in Southeast Australia. *Australian Archaeology*. 77. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1305.0881>
10. Ponosov, V.V. (1964) *Results of an archaeological survey of the southern region of Moreton Bay and of Moreton Island (1963–1964)*. Brisbane: University of Queensland.
11. Cairns, H.C. & Yidumduma Harney, B. (2004) *Dark Sparklers*. Sydney: Hugh Cairns.
12. Love, W.R.F. (1988) *Aboriginal Ceremonies of South East Australia*. MA Thesis. Brisbane: University of Queensland.
13. Malone, C. (2001) *Neolithic Britain and Ireland*. Tempus: Stroud.
14. Savarenskaya, T.F. (1984) *Istoriya gradostroitel'nogo iskusstva* [History of Urban Planning Art]. Moscow: Stroyizdat.
15. Hofmann, R. et al. (2019) Governing Tripolye: Integrative architecture in Tripolye settlements. *PLoS One*. [Online] Available from: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0222243#sec029>
16. Jellicoe, J. & Jellicoe, S. (2016) *Landshaft cheloveka. Formirovanie okruzhayushchey sredy s doistoricheskikh vremen do nashikh dnei* [Human Landscape. Formation of the Environment from Prehistoric Times to the Present Day]. Translated from English. Moscow: Viktoriya-Druk.
17. Flood, J. (2006) *The Original Australians: Story of the Aboriginal People*. Crows Nest: Allen and Unwin.
18. Cumming, H. (ed.) (2011) *Carved Trees. Aboriginal Cultures of Western NSW*. Sydney: State Library of New South Wales.
19. Campbell, W.D. (1899) Aboriginal Carvings of Port Jackson and Botany Bay. In: *Ethnological Series*. Vol. 1.
20. Etheridge, R. (1916) *The Cylindro-Conical and Cornute Stone Implements of Western New South Wales: The Warrigal, or 'Dingo', Introduced or Indigenous?* Sydney: Dept. of Mines.

21. Etheridge, R. (1918) The dendroglyphs or carved trees of New South Wales. Memoirs of the geological survey. In: *Ethnological Series*. Vol. 3. Sydney: Sydney University Press.

22. Briggs, R. (2011) Wiradjuri Country. In: Cumming, H. (ed.) *Carved Trees. Aboriginal Cultures of Western NSW*. Sydney: State Library of New South Wales. p. 14.

23. Purcell, L. (2011) Gamilaroi Country. In: Cumming, H. (ed.) *Carved Trees. Aboriginal Cultures of Western NSW*. Sydney: State Library of New South Wales. p. 10.

24. Caruana, W. (2012) *Aboriginal Art*. London: Thames & Hudson.

***Сведения об авторе:***

**Бабаев К.В.** – доктор филологических наук, директор Института Китая и современной Азии Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: kbabaev@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Babaev K.V.** – Director, Institute of China and Contemporary Asia of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: kbabaev@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 24.10.2022;  
одобрена после рецензирования 22.11.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 24.10.2022;  
approved after reviewing 22.11.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 316.77+304

doi: 10.17223/22220836/55/2

## КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗОВ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В ПОСТАХ ОБ ОЛИМПИАДЕ–2024 В КИТАЙСКИХ СОЦСЕТЯХ

Валерия Евгеньевна Буденкова<sup>1</sup>, Ирина Олеговна Краевская<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Томский государственный университет, Томск, Россия*

<sup>2</sup> *Томский политехнический университет, Томск, Россия*

<sup>1</sup> *dissovet\_iik@mail.ru*

<sup>2</sup> *irina\_kraevskaya\_00@mail.ru*

**Аннотация.** В статье анализируется специфика конструирования образов «свой» и «чужой» в постах китайской социальной сети Вейбо об Олимпиаде–2024. Показано, что аккаунты иностранных организаций вынуждены публиковать адаптированный контент, не вызывающий негативной реакции китайских читателей и потенциальной блокировки модераторами. В свою очередь, зарегистрированные китайские аккаунты придерживаются принципа «сдержанности» в сообщениях о «своих» и «чужих» спортсменах, что соответствует национальным традициям и идеологическим установкам. Дополнительным инструментом фильтрации информации выступает искусственный интеллект. В совокупности это свидетельствует о действии механизма постправды.

**Ключевые слова:** спорт, сетевые коммуникации, аккаунт, хештег, искусственный интеллект, постправда

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

**Для цитирования:** Буденкова В.Е., Краевская И.О. Конструирование образов «свой» – «чужой» в постах об Олимпиаде–2024 в китайских соцсетях // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 23–34. doi: 10.17223/22220836/55/2

Original article

## CONSTRUCTING IMAGES OF “OWN/ALIEN” IN POSTS ABOUT THE 2024 OLYMPICS IN CHINESE SOCIAL NETWORKS

Valeriya E. Budenkova<sup>1</sup>, Irina O. Kraevskaia<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

<sup>2</sup> *Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation*

<sup>1</sup> *dissovet\_iik@mail.ru*

<sup>2</sup> *irina\_kraevskaya\_00@mail.ru*

**Abstract.** The study is aimed on showing up the features of the “own” and “alien” images formation in the content of Chinese social networks dedicated to the 2024 Olympics, and to analyze how the phenomenon of post-truth manifests itself in this process. The material for the study was posts on the Weibo network 微博, selected by the artificial intelligence of the mobile version of the application by the most popular hashtag, which is put by users

discussing the 2024 Olympics. It is also worth noting that the data collected by artificial intelligence is updated in real time, which makes it difficult to record information. In addition, there is a limitation on the ability to save links to posts for further use in third-party messengers. Content can only be shared within the application or through Chinese social networks. It was found that the traditional boundaries between these images of “own” and “alien” are blurred, especially in the context of the presence of various foreign organizations accounts on the platform and the threat of their blocking in the case of negativity towards China. The desire of foreign profiles not to provoke the wrath of Chinese users leads to the neutralization of the image of the “alien” Chinese athletes or even to presenting them in a positive way. Chinese accounts also avoid emotionally charged vocabulary, mentioning both their own and foreign athletes. The images constructed by both types of accounts show similarities in the joy of the victories of “own” athletes. The study confirms the thesis about the need for foreign users to adapt content according to the rules of Chinese social networks in order to avoid a negative reaction, which demonstrates the mechanism of post-truth action and blurs the images of “own” and “alien”. Here the post-truth phenomenon manifests itself in the fact that accounts present information in such a way that it corresponds to the official course and national values. Besides that, artificial intelligence plays a leading role in the selection of posts, which, following certain algorithms, filters content, cutting off the negative publications. As a result users receive filtered, positive content, removing the opportunity to know the alternative opinions, and the information space becoming saturated with post-truth. It also erases the boundaries between the images of “own” and “alien”, forming a new perception based on a one-sided and carefully edited presentation of information.

**Keywords:** sports, network communications, account, hashtag, artificial intelligence, post-truth

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

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

## Введение

Данное исследование, несмотря на «локальность», обусловленную материалом и задачами, затрагивает несколько глобальных проблемных полей: идентичность, постправда, искусственный интеллект.

С одной стороны, спорт в силу своей природы способствует разделению на «своих» и «чужих». С другой – отношение к «чужим» (впрочем, как и к «своим») может выражаться по-разному. Учитывая тот факт, что в формировании и трансляции этих отношений ключевую роль играют медиаобразы, имеет смысл проанализировать, как эти образы формируются в той или иной коммуникативной среде.

Еще в феврале 2016 г. в газете «The Guardian» была опубликована статья с красноречивым названием «The scoreboard never lies: why sport in a post-truth world matters more than ever» («Табло никогда не лжет: почему спорт в мире постправды важен как никогда») [1]. Очевидно, что как всякий газетный заголовок, это утверждение не лишено эпатажа и пафоса, да и сама статья не столько о спорте, сколько о политике. Тем не менее попытка позиционировать спорт как чуть ли не единственный оплот фактов в мире тотальной лжи достаточно симптоматична.

Сразу отметим, что, несмотря на популярность тематики постправды и активные исследования в каждой из перечисленных проблемных областей,

серьезных работ, так или иначе отражающих указанную тему, нам обнаружить не удалось. Данное обстоятельство можно рассматривать как аргумент в пользу актуальности предлагаемого исследования.

Авторский подход сформировался под влиянием трудов Ральфа Кейса (Ralph Keyes) [2], С. Фуллера [3], Н. Родосского [4] и др., пытающихся осмыслить постправду как новое состояние социокультурной реальности, а также ряда работ российских и зарубежных авторов, изучающих коммуникативное пространство спорта и различные аспекты спортивного медиадискурса [5–8].

Цель нашего исследования – выявить особенности формирования образов «своих» и «чужих» в контенте китайских соцсетей, посвященном Олимпиаде – 2024 и показать, как в этом процессе проявляется феномен постправды.

Для анализа нами была выбрана китайская социальная сеть «премиум-класса» Вейбо, число пользователей которой достигает 600 млн в месяц.

### **Материал и методы исследования**

Вейбо 微博, где 微 «микро-», 博 «блог», – китайская социальная сеть микроблогов [1. Р. 27], в которой сейчас активно обсуждается Олимпиада–2024. Самый популярный запрос в поисковой строке «Вейбо» – это следующий хештег: #2024年巴黎奥运会# (#2024 г Париж Олимпийские игры#). Его популярность обозначается изображением огня рядом с ним и иероглифами 热搜 «горячий запрос / популярный поисковый запрос», где 热 – «горячий», 搜 «искать», что говорит о том, что этот хештег чаще прочих указывается в постах пользователей данной социальной сети.

При прокручивании ленты, сформированной по данному хештегу, после пятого по счету поста появляется раздел с аналитикой 智搜分析 «анализ умного поиска», который является пересказом содержания постов посредством искусственного интеллекта. В тексте такого поста представлена гистограмма с заголовком 大众情绪 «настроение аудитории», а под ней текст с заголовком 典型观点 «типичные мнения». Есть также кнопка 详情 «подробнее», которая ведет на расширенную аналитику. Сверху указывается период, за который приложение анализирует посты: в момент сбора материала приложение Вейбо предоставило аналитику постов по изучаемому тегу #2024年巴黎奥运会# за период с 3-го августа 2024 13:03 по 4-е августа 2024 13:03 (GMT/UTC +8).

Аналитика, предоставляемая приложением, включает в себя два раздела: 1) 概况 «обзор», объем выборки постов, которую анализирует приложение для составления содержания данного раздела, составляет 44 единицы; 2) 看法 «мнения», который, в свою очередь, имеет три подраздела – 大众情绪 «настроение аудитории», 讨论词云 «облако слов из обсуждений» и 典型观点 «типичные мнения», данные в этих подразделах формируются на основании одной тысячи постов.

Стоит также отметить, что при работе с данным приложением возникли определенные трудности: аналитику невозможно зафиксировать, она обновляется каждый раз, когда пользователь запрашивает ее. Это дает основания предположить, что если в «типичных мнениях» присутствовали негативные комментарии или выражалось явное недовольство, то, запросив аналитику,

например, через пару часов, можно не увидеть подобных высказываний, поскольку данные обновлены и не исключено, что нежелательные, с точки зрения властей, посты были удалены.

Кроме того, невозможно скопировать ссылку на пост, чтобы сохранить ее или отправить через иностранные мессенджеры, например, Telegram, WhatsApp, «ВКонтакте». Постом можно делиться только у себя на странице внутри приложения, а также пересылать в китайские мессенджеры: отправить другу / выложить на стену в WeChat, отправить в QQ. Также предусмотрена возможность сохранить пост в галерею телефона в виде изображения с водяными знаками и QR-кодом, ведущим на страницу с предложением установить Вейбо<sup>1</sup>.

Поскольку аналитика обновляется и нет возможности сохранить пост в удобном для российского пользователя (исследователя) виде, единственным выходом было репостить посты, задействованные в аналитике. Те 44 поста, которые приложение использовало для создания первого раздела 概况 «обзор», удалось без потерь сохранить у себя в микроблоге. При попытке репоста постов, которые входят в аналитику для второго раздела 看法 «мнения», приложение, по всей видимости, распознало такую активность, как бота, поэтому блокирует возможность репостить (при продолжении попыток сделать репост аккаунт был заморожен и отправлен на проверку модераторам приложения). По этой причине анализ конструирования образов «свой / чужой» в постах об Олимпиаде–2024 проведен на материале 44 сохраненных и доступных для исследования публикаций в Вейбо.

Необходимо также отметить, что алгоритм отбора постов для составления приложением аналитики первого раздела 概况 «обзор» будет более подробно рассмотрен в последующих исследованиях, однако уже сейчас можно сказать, что все посты, попавшие в эту подборку, опубликованы от страниц официальных аккаунтов различных организаций (30 постов) или известных китайских блогеров, освещающих Олимпиаду–2024, находясь непосредственно в Париже (14 постов). Официальные аккаунты представлены 16 международными (奥林匹克运动会 «Международный олимпийский комитет», WTT世界乒联 «Всемирная федерация настольного тенниса» и др.) и 11 национальными организациями (好动网球 «Хаодун Теннис», 中国海洋大学 «Китайский университет океанологии» и др.). В 37 постах речь идет о спортсменах, и в семи постах об Олимпиаде в целом или о расписании соревнований. Сообщения последнего типа представлены максимально нейтрально и отвлеченно: указываются только вид соревнования, время и соревнующиеся страны – имена спортсменов отсутствуют. В подобном контексте встречаются 17 упоминаний команд зарубежных стран (мужская сборная Франции по футболу, сборная Бразилии по баскетболу, сборная Сербии по волейболу и др.).

На основании приведенных данных можно сформулировать следующие положения, задающие ориентиры исследования.

1. Субъекты, стоящие за анализируемыми аккаунтами (индивиды или организации), максимально «открыты» и «одобрены» (прошли регистрацию).

---

<sup>1</sup> Такая специфика приложения не позволяет авторам указывать ссылки на анализируемые посты в силу невозможности их сохранить.

Это позволяет утверждать, что ключевой принцип подачи информации здесь – сдержанность (что вполне в духе национальных традиций).

2. Поскольку Вейбо – национальная сеть, разделение на «своих» и «чужих» здесь не столь актуально.

3. Роль искусственного интеллекта в подборе и аналитике данных – «фильтрация» и формирование «картинки», соответствующей культурной парадигме и официальной идеологии.

Далее мы рассмотрим, как это проявляется в информационно-коммуникативном пространстве сети Вейбо.

## Результаты и обсуждение

Наибольший интерес при изучении конструирования образов «свой / чужой» представляют 37 постов, в которых упоминаются китайские и зарубежные спортсмены. Всего было обнаружено 27 имен китайских спортсменов и 20 имен иностранных спортсменов. Имена китайских спортсменов упоминаются 39 раз: 20 – иностранными аккаунтами и 19 – китайскими. Имена зарубежных спортсменов упоминаются 23 раза: 10 – иностранными аккаунтами и 13 – китайскими.

Наиболее упоминаемой китайской спортсменкой является теннисистка, выигравшая золото в одиночном разряде, – 郑钦文 Чжэн Циньвэнь (13 упоминаний, из которых 5 постов – от иностранных аккаунтов, 6 – от китайских); по 5 раз упоминаются 陈梦 Чэнь Мэн и 孙颖莎 Сунь Инша (2 – от иностранных, 3 – от китайских), получившие золотую и серебряную медали по настольному теннису в одиночном разряде; 2 раза упоминаются 张之臻 Чжан Чжичжэнь и 王欣瑜 Ван Синьюй (1 – от иностранного, 1 – от китайского), завоевавшие серебряную медаль по теннису в смешанном разряде и 2 раза упоминается 李娜 Ли На – полуфиналистка одиночного турнира (по одному от иностранного и от китайского). Остальные спортсмены из КНР упоминаются по одному разу: имена 11 спортсменов приводятся в постах от иностранных аккаунтов, имена девяти – от китайских.

Что касается иностранных спортсменов, то три раза упоминается хорватская теннисистка Донна Векич (один раз – от иностранного аккаунта, два раза – от китайских), два раза в постах от китайских аккаунтов – польская теннисистка Ига Швёнтек. Обе спортсменки названы в контексте проигрыша Чжэн Циньвэнь. Два раза в постах от иностранных аккаунтов отмечается израильтянин Том Ревени, взявший золото в парусном спорте. Остальные иностранные спортсмены упоминаются по одному разу: имена восьми спортсменов найдены в постах от иностранных аккаунтов, девять имен – от китайских.

Приведенные данные не позволяют в полной мере обосновать критерии отбора материалов, которые прописаны в алгоритме приложения по составлению аналитики для раздела 概况 «обзор», однако позволяют понять, как иностранные и китайские аккаунты в своих постах конструируют образ «своих» и «чужих» спортсменов. Однако здесь необходимо отметить, что поскольку Вейбо является китайской платформой, то сотрудники подтвержденных аккаунтов международных и иностранных организаций понимают, что резкие высказывания о китайских спортсменах здесь недопустимы. Такой же позиции придерживаются официальные профили китайских организаций,

публикующих посты о зарубежных спортсменах, где нейтральность создается посредством отвлеченно написанного текста.

В качестве примера (пример 1) можно привести пост от 世界泳联 «Международной федерации плавания».

<p>今日游泳预赛中国队晋级情况：                  女子50米自由泳：第6名张雨霏、第8名吴卿风                  男子4x100米混合泳接力：第2名徐嘉余、覃海洋、王长浩、潘展乐                  女子4x100米混合泳接力：第3名汪雪儿、唐钱婷、余依婷、吴卿风                  CN半决赛/决赛加油！</p>	<p>Статус продвижения китайской команды в сегодняшних предварительных соревнованиях по плаванию                  Женщины, 50 м вольным стилем: 6-е место Чжан Юфэй, 8-е место У Цинфэн                  Мужчины, 4 × 100 м, комбинированная эстафета: 2-е место Сюй Цзяюй, Цинь Хайян, Ван Чанхао, Пань Чжаньлэ                  Женщины, 4×100 м, комбинированная эстафета: 3-е место Ван Сюэр, Тан Цяньтин, Юй Итин, У Цинфэн                  Китай, удачи в полуфинале / финале!</p>
--	--

**Пример 1.** Пост в Вейбо о соревнованиях по плаванию

**Example 1.** Weibo post about swimming competitions

Текст поста полностью написан на китайском языке, в нем отсутствует эмоциональная оценка результатов китайских пловцов, информация приведена с соблюдением характеристик жанра «отчет». Единственным указанием на «чужого» в данном посте можно считать употребление аббревиатуры «CN», которая обозначает Китай, вместо употребления слов 中国 «Китай» или 中国队 «китайская команда». Подобный подход к нейтрализации «чужого» справедлив и для китайских аккаунтов. В качестве примера (пример 2) приведем пост от 好动网球 «Хаодун Теннис».

<p>网球项目女单奖牌获得者  <input type="checkbox"/> 郑钦文 CN  <input type="checkbox"/> 维基奇 HR  <input type="checkbox"/> 斯瓦泰克 PL</p>	<p>Обладательницы медалей по теннису в женском одиночном разряде  <input type="checkbox"/> Чжэн Циньвэнь Китай  <input type="checkbox"/> Векич Хорватия  <input type="checkbox"/> Швёнтек Польша</p>
--	--

**Пример 2.** Пост в Вейбо о результатах соревнований по теннису

**Example 2.** Weibo post about the results of tennis competitions

В данном посте также отсутствует эмоциональная оценка спортсменок, включая победительницу из Китая, которая никак не выделяется; страна записывается при помощи международной аббревиатуры на английском языке; фамилии иностранных спортсменок записываются иероглифами; имя опускается, что в целом обусловлено сложившейся китайской традицией обращаться к людям по фамилии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В Китае существует ограниченное количество иероглифов, которые могут использоваться в качестве фамилий, и они всегда записываются одним иероглифом. Поэтому для повышения ясности и точности идентификации китайских спортсменов указываются как фамилия, так и имя. В отличие от этого, фамилии иностранных спортсменов состоят из нескольких иероглифов, и они являются уникальными для китайской аудитории, поэтому в указании имен нет необходимости.

Подобные нейтральные упоминания «чужих» спортсменов в сообщениях от китайских аккаунтов обнаружены в количестве семи единиц, от зарубежных – тринадцати единиц. Второй пример показывает, что нейтральность в описании «чужих» спортсменов повлекла за собой также и нейтрализацию «своих» спортсменов: иностранные аккаунты в постах привели семь нейтральных описаний результатов «своих» спортсменов, китайскими аккаунтами было опубликовано пять нейтральных описаний результатов соотечественников. Всего насчитывается 32 нейтральных упоминания имен спортсменов.

Эмоциональная окраска, выраженная путем использования различных средств выразительности, как вербальных (эпитеты, эмоционально окрашенная лексика и др.), так и невербальных (изображения), обнаружена в 29 упоминаниях имен спортсменов. Анализ постов китайских аккаунтов о спортсменах позволил выделить следующие концепты, конструирующие образ «своего»: «молодая звезда», «гордость страны», «надежда страны», «честный труженик», а также концепты, конструирующие образ «чужого»: «сильный соперник», «мемный персонаж» и «слабак».

Концепт «молодая звезда» относится к чемпионке по теннису Чжэн Циньвэнь и присутствует в двух упоминаниях от спортивных блогеров: Tennis张帅 «Теннис Чжан Шуай» и 王骁Albert «Ван Сяо Albert». Оба отмечают, что в столь юном возрасте девушка завоевала золото. Концепт «гордость страны» относится сразу к нескольким спортсменам: Чжэн Циньвэнь (два упоминания от спортивных блогеров 石一瑛 Kathy «Ши Иьин Kathy» и 陈君乐 «Чэнь Цзюньлэ»), Ли На (одно упоминание от 石一瑛 Kathy «Ши Иьин Кэти») и Чэнь Мэн, взявшей золото в настольном теннисе (одно упоминание от спортивного блогера 胖球今天报名了吗 «Пан Цю сегодня зарегистрировался?»). Все авторы делают акцент на том, как китайский народ гордится достижениями девушек в спорте. В одном посте блогер Tennis 张帅 «Теннис Чжан Шуай» упоминает большое количество спортсменов: теннисисток Юань Юэ, Ван Сиюй, Чжэн Сайсай, а также парных игроков Чжан Чжичжэнь / Ван Синьюй и Сюэ Чэнь / Ся Синь, отмечая их усердие в плане отдачи во время соревнований и их упорный труд при подготовке к Олимпиаде–2024 (5 упоминаний). Официальные аккаунты 全球网球 AllTennis «Теннис Китая AllTennis» и 爱奇艺体育网球 «iQIYI Спорт Теннис» также отмечают многочасовые тренировки Чжэн Циньвэнь (два упоминания). Фанатский аккаунт FanDomiNation выражает надежду на победу игрока в настольный теннис Ван Чжэндуна – «надежда страны», а официальный аккаунт 中国海洋大学 Китайского университета океанологии верит, что Янь Вэньлу, спортсменка, представляющая Китай в женском боксе, сможет проявить себя с лучшей стороны (два упоминания).

Шесть эмоционально окрашенных упоминаний относятся к иностранным спортсменам в постах от китайских аккаунтов. Концепт «сильный соперник» относится к нескольким «чужим» спортсменам, с которыми уже сразились (или с которыми предстоит сразиться) «своим», т.е. китайским спортсменам. 王骁Albert «Ван Сяо Albert» пишет про поражение Чжэн Циньвэнь в первом сете в матче против Эммы Наварро, показывая тем самым, что и американская теннисистка является серьезным противником, если смогла обыграть

чемпионку (одно упоминание). В том же посте блогер упоминает и Игу Швёнтек – тоже как спортсмена, над которым одержала победу Чжэн Циньвэнь, делая акцент на том, что Швёнтек носит титул первой ракетки мира среди женщин (одно упоминание). Tennis 张帅 «Tennis Чжан Шуай», отмечая трудолюбие спортсменов Сюэ Чэнь / Ся Синьи, пишет и про пару их будущих соперников – Эсме Бёбнер / Зоэ Верже-Депре из Швейцарии, указывая, что они заняли первое место в группе D (одно упоминание-пост).

Два упоминания посвящены неудачам женской сборной Японии по волейболу: спортивный блогер 清松排球 «Цин Сун волейбол» подчеркивает плохую подготовку девушек и отмечает закономерность выбывания команды из соревнований. А блогер 越晟铭 Prince «Юэ Чэньмин Prince» злорадствует, что Сарина Нисида объявила о завершении карьеры сразу после поражения своей сборной.

Концепт «мемный персонаж» описывает конкретного участника игр – французского прыгуна Антони Аммирати, который сбил планку гениталиями. Видео с его прыжком мгновенно стало вирусным. Член ТВ-группы «Вейбо» под ником 大爆君 «Да Баоцзюнь» написал у себя в блоге «Хоть он и проиграл игру, в определенной степени он выиграл свою жизнь 🍷» и приложил мем, показанный на рис. 1.



Рис. 1. Мем, посвященный французскому прыгуну Антони Аммирати

Fig. 1. Meme dedicated to French jumper Anthony Ammirati

Анализ иностранных аккаунтов о «своих» спортсменах-соотечественниках позволил выделить следующие концепты, конструирующие образ «своего»: «герой» и «надежда страны» (три упоминания), а также концепты, конструирующие образ «чужого»: «королева», «победитель» и «юморист» (шесть упоминаний).

Концепт «герой» актуализируется в постах про золотого медалиста Тома Ревени от [以色列驻华使馆](#) «Посольство Израиля в Китае» и [以色列在中国](#) «Израиль в Китае», в которых прославляют его чемпионство (он принес первую золотую медаль за всю историю участия Израиля в Олимпийских играх), вклад в развитие спорта в стране, а также упоминают, что он посвятил свою победу 115 заложникам, все еще удерживаемым ХАМАСом в Секторе Газа (два упоминания). Концепт «надежда страны» реализуется в посте от [瑞典驻华大使馆微博](#) «Посольство Швеции в Китае» про Сару Юневик, называя ее «восходящей звездой шведского плавания» и выражая надежду на ее успехи на Олимпиаде–2024» (одно упоминание).

Концепт «королева», конструирующий образ «чужого», несомненно, относится к Чжэн Циньвэнь – китайской теннисистке, взявшей золото в одиночном разряде», поскольку имя девушки ‘Qinwen’ «Циньвэнь» созвучно с английским «queen». Изначально ее так назвали в прямой трансляции матча, и иностранные спортивные организации, впечатленные победой китайки, активно используют данный способ номинации (4 поста). Также Чжэн Циньвэнь олицетворяет концепт «победитель» в одном посте от [美国网球公开赛 USOpen](#) «Открытый чемпионат США по теннису», где ее поздравляют с победой в своей категории.

Концепт «юморист» присутствует в одном посте от [奥林匹克运动会](#) «Международный олимпийский комитет» и относится к паре теннисистов, выступавших в миксте и взявших серебряную медаль, – Чжан Чжичжэню и Ван Синьюй. Зарубежный источник пишет, что Ван Синьюй «добила» и без того расстроенного напарника во время того, как он давал интервью: Чжан Чжичжэнь говорил, что через пару недель должно прийти осознание, что серебряная медаль – это тоже сладкая победа, а его напарница сразу же комментирует: «или придет осознание, что это горький проигрыш», что вызывает смех у Чжан Чжичжэня и интервьюеров.

## Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что классическое конструирование образов «свой / чужой», основанное на противопоставлении, где «своего» (коннотативно положительного) возвышают, а «чужого» (с негативной коннотацией или в модусе «умолчания») осуждают или принижают, утрачивает свою определенность в реалиях китайских блогов. Иностранные аккаунты в большинстве случаев стараются нейтрально конструировать образ «чужих» – китайских – спортсменов, либо делают его позитивным, отдавая должное мастерству спортсмена. Нацеленность на нейтрализацию контекста вынуждает также и китайские аккаунты избегать эмоционально окрашенной лексики при упоминании не только зарубежных, но и своих спортсменов.

Если говорить об образах, где присутствует эмоционально-оценочная лексика, то образы «своих», конструируемые китайскими и иностранными

аккаунтами, определенно имеют схожие концепты: радость от победы «своего» спортсмена не скрывается, в очевидно сильных спортсменов верят, что они смогут завоевать медаль. При этом китайские аккаунты, говоря о «чужих», подчеркивают их силу, особенно, в сравнении: чем сильнее соперник, тем ценнее победа «своего» спортсмена. Иностранцы аккаунты, в свою очередь, создают однозначно позитивный образ китайской теннисистки, завоевавшей золотую медаль, что можно объяснить не только тем фактом, что зарубежные организации находятся на «чужой» социальной платформе, где их могут заблокировать за слишком негативные посты [9. С. 84], но и тем, что восхваляющие Чжэн Циньвэнь аккаунты – это различные международные организации, напрямую связанные с теннисом (Уимблдонский турнир, Открытый чемпионат Австралии по теннису и др.), которые воспринимают спортсменку как «свою», ведь она поднимает не только престиж Китая, но и престиж тенниса среди других видов спорта. И китайские, и иностранные аккаунты допускают шуточные посты про «чужих» спортсменов, при этом юмор имеет «интернациональный» характер, злорадство от проигрыша «чужого» в посте не отражено. Тем не менее когда речь заходит о Японии, с которой у Китая до сих пор натянутые отношения [10. С. 285], то в тексте прописывается слабость и плохая подготовка женской сборной по волейболу без каких-либо смягчающих эвфемизмов, но и без уничижительной или нецензурной лексики.

Таким образом, подтверждается тезис Фу Бинлина о том, что иностранные аккаунты, понимая необходимость «играть по правилам» китайской социальной сети, вынуждены перерабатывать свой контент таким образом, чтобы их было интересно читать китайским пользователям и чтобы не вызвать у них негативную реакцию [11], которая может обернуться как минимум блокировкой аккаунта. Подобная адаптация текста постов представляет собой вариацию технологии постправды: публиковать можно только то, что приятно читать китайской целевой аудитории, иначе последуют санкции от модераторов платформы.

На наш взгляд, другим определяющим фактором уподобления или нейтрализации образов «своих» и «чужих» является еще и то, что искусственный интеллект на платформе Вейбо, работающий по определенным алгоритмам, прерывает читателя в самом начале его новостной ленты, привлекая внимание яркой инфографикой и приглашая ознакомиться с интересующей информацией в более сжатом виде. Таким образом, пользователям предлагается уже только тот контент, который они должны прочитать, а не тот, с которым они могут столкнуться при самостоятельном поиске. Так, в сформированной «умной» аналитике от приложения не встречено ни одного откровенно негативного поста о «чужих» спортсменах. Хотя отрицательные публикации (предположительно) существуют, они не попадают в подборку благодаря работе алгоритмов искусственного интеллекта, выполняющего в данном случае роль «цензора».

Дальнейшее исследование может быть продолжено в двух направлениях. Первое – это более детальное изучение особенностей работы приложения Вейбо, а именно: описание алгоритмов работы искусственного интеллекта по созданию аналитики содержания статей по определенным хештегам. Второе – продолжение исследования на большем количестве материала – 1 000 постов,

включенных в подборку для анализа, результаты которого сформулированы во втором разделе аналитики 看法 «мнения» от искусственного интеллекта приложения.

#### Список источников

1. Gallo D.J. The scoreboard never lies: why sport in a post-truth world matters more than ever // *The Guardian* 5, 2016. URL: <https://www.theguardian.com/sport/2016/dec/05/sports-distraction-post-truth-world> (accessed: 04.08.2024).
2. Keyes R. *The Post-truth era: dishonesty and deception in contemporary life*. New York : St. Martin's Press, 2004. 283 p.
3. Фуллер С. Постправда: Знание как борьба за власть / пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Смирнова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. 369 с.
4. Родосский Н.А. Постправда или фейк: проблема истины в социальных медиа. СПб. : Владимир Даль, 2023. 303 с.
5. *Коммуникативное пространство современного спорта: социокультурное измерение: монография* / И.М. Быховская, И.Ю. Люлевич, Д.В. Дзигуа и др. М. : МГПУ, 2023. 232 с.
6. Смердова К.С., Горбунова С.В. Особенности функционирования спортивной фанатской культуры в журналистском спортивном дискурсе // *Человек. Культура. Образование – Human. Culture. Education*. 2023. № 1 (47). С. 50–64.
7. Wilson N. Analysing team sports discourse: From interaction to identity // *Te Reo – The Journal of the Linguistic Society of New Zealand*. 2022 February. Vol. 64, Issue 2 – Special Issue: The Linguistics of Sport. P. 1–14.
8. Mauro M. Media discourse, sport and the nation. Narratives and counter-narratives in the digital age // *Media, Culture & Society*. 2020. Vol. 42, is. 6. P. 932–951. doi: 10.1177/0163443720902910
9. 胡军, 尹昱晖, 姜志伟. 微博发布与监管问询: 知无不言还是少说为妙. *金融经济研究* [Hú Jūn, Yīn Yùhuī, Jiāng Zhìwěi. Wēibó fābù yǔ jiānguǎn wènxún: zhī wúbùyán háishì shǎoshuō wèimiào. Jīnróng jīngjì xué yánjiū]. 2022. 37(03):83–99. Ху Цзюнь, Инь Юхуэй, Цзян Чжизвэй. Публикации в Weibo и запросы регулирующих органов: лучше рассказать все, что вы знаете, или говорить как можно меньше // *Финансово-экономические исследования*. 2022. Т. 37 (03). С. 83–99.
10. 方英, 王照颖. RCEP国家文化产品贸易的竞争态势与网络关系格局研究. *文化产业研究* [Fāng Yīng, Wáng Zhàoyǐng. RCEP guójia wénhuà chǎnpǐn mào yì de jìngzhēng tàishì yǔ wǎngluò guānxì géjú yánjiū. Wénhuà chǎnyè yánjiū]. 2023 (02):274–291. doi: CNKI:SUN:WHCY.0.2023-02-018. Фан Ин, Ван Чжаоин. Исследование конкурентной ситуации и сетевых взаимоотношений в сфере торговли национальными культурными продуктами стран ВРЭП. 2023 (02). С. 274–291. doi: CNKI: SUN: WHCY.0.2023-02-018
11. 傅柄霖. 社交媒体互动传播视域下的外国体育明星品牌形象塑造 (硕士学位论文, 上海外国语大学) [Fù Bǐnglín. Shèjiǎo méitǐ hùdòng chuánbò shì yù xià de wàiguó tǐyù míngxīng pǐnpái xíngxiàng sùzào (shuòshì xuéwèi lùnwén, Shànghǎi àiguóyǔ dàxué)]. 2018. Фу Бинлин. Формирование имиджа зарубежной спортивной звезды с точки зрения интерактивной коммуникации в социальных сетях (магистерская диссертация, Шанхайский университет международных исследований). URL: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD201802&filename=1018231067.nh> (дата обращения: 06.08.2024).

#### References

1. Gallo, D.J. (2016) The scoreboard never lies: why sport in a post-truth world matters more than ever. *The Guardian*. 5th December. [Online] Available from: <https://www.theguardian.com/sport/2016/dec/05/sports-distraction-post-truth-world> (Accessed: 4th August 2024).
2. Keyes, R. (2004) *The Post-truth era: Dishonesty and deception in contemporary life*. New York: St. Martin's Press.
3. Fuller, S. (2021) *Postpravda: Znanie kak bor'ba za vlast'* [Post-Truth: Knowledge As A Power Game]. Translated from English by D. Kralechkin. Moscow: HSE.
4. Rodoskiy, N.A. (2023) *Postpravda ili feyk: problema istiny v sotsial'nykh media* [Post-truth or fake: the problem of truth in social media]. St. Petersburg: Vldaimir Dal'.
5. Bykhovskaya, I.M., Lyulevich, I.Yu., Dzigua, D.V. et al. (2023) *Kommunikativnoe prostranstvo sovremennogo sporta: sotsiokul'turnoe izmerenie* [Communicative Space of Modern Sports: Socio-cultural Dimension]. Moscow: MSPU.

6. Smerdova, K.S. & Gorbunova, S.V. (2023) Osobennosti funktsionirovaniya sportivnoy fanatskoy kul'tury v zhurnalistskom sportivnom diskurse [Functioning of sports fan culture in journalistic sports discourse]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie – Human. Culture. Education*. 1(47). pp. 50–64.

7. Wilson, N. (2022) Analysing team sports discourse: From interaction to identity. *Te Reo – The Journal of the Linguistic Society of New Zealand*. 64(2). pp. 1–14.

8. Mauro, M. (2020) Media discourse, sport and the nation. Narratives and counter-narratives in the digital age. *Media, Culture & Society*. 42(6). pp. 932–951. DOI: 10.1177/0163443720902910

9. Hu Jun, Yin Yuhui & Jiang Zhiwei. (2023) Wēibó fābù yǔ jiānguǎn wènxún: zhī wúbùyán háishi shāoshuō wèimiào. Jīnróng jīngjì xué yánjiū [Weibo Postings and Regulatory Inquiries: Is It Better to Tell All You Know or Say As Little as Possible?]. *Finansovo-ekonomicheskie issledovaniya*. 37(03). pp. 83–99.

10. Fang Ying & Wang Zhaoying. (2023) RCEP guójiā wénhuà chǎnpǐn màoyì de jìngzhēng tàishì yǔ wǎngluò guānxì géjú yánjiū. Wénhuà chǎnyè yánjiū [Research on the Competitive Situation and Network Relationships in Trade in National Cultural Products of the RCEP Countries]. 02. pp. 274–291. DOI: CNKI:SUN:WHCY.0.2023-02-018.

11. Fu Bingling. (2018) Shèjiāo méitǐ hùdòng chuánbò shì yù xià de wàiguó tǐyù míngxīng pǐnpái xíngxiàng sùzào (shuòshì xuéwèi lùnwén, Shànghǎi àiguóyǔ ù dàxué) [Formation of the image of a foreign sports star from the point of view of interactive communication in social networks]. Master's Thesis. Shanghai International Studies University. [Online] Available from: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD201802&filename=1018231067.nh> (Accessed: 6th August 2024).

#### **Сведения об авторах:**

**Буденкова В.Е.** – кандидат философских наук, заведующая лабораторией методологии и теории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: dissovet\_iik@mail.ru

**Краевская И.О.** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета; доцент отделения иностранных языков Школы общественных наук Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: irina\_kraevskaya\_00@mail.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the authors:**

**Budenkova V.E.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: dissovet\_iik@mail.ru

**Kraevskaya I.O.** – National Research Tomsk State University; Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: irina\_kraevskaya\_00@mail.ru

**The authors declare no conflict of interests.**

*Статья поступила в редакцию 09.06.2024;  
одобрена после рецензирования 14.08.2024; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 09.06.2024;  
approved after reviewing 14.08.2024; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7.072.2

doi: 10.17223/22220836/55/3

## «МИР ИСКУССТВА» КАК СОЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМА В РАКУРСЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КАРЬЕРЫ ХУДОЖНИКА

Евгения Владимировна Горобец

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Москва, Россия, egorobec@hse.ru*

**Аннотация.** Данная работа ставит своей целью анализ современного «мира искусства» с точки зрения профессионального художника. Прежде всего дается описание художественной карьеры в мире современного визуального искусства и его возможных траекторий. Автор делает обзор существующих в англоязычном научном поле моделей стратегии развития современного художника. Поэтапный разбор дополняется исследованием функций каждого участника – институционального и рыночного – арт-сообщества для оценки его влияния на карьерные возможности художника.

**Ключевые слова:** художественная карьера, социология искусства, арт-система, структурный анализ, современное искусство, художественное производство

**Для цитирования:** Горобец Е.В. «Мир искусства» как социальная система в ракурсе профессиональной карьеры художника // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 35–47. doi: 10.17223/22220836/55/3

Original article

## “THE ART WORLD” AS A SOCIAL SYSTEM IN THE PERSPECTIVE OF A VISUAL ARTIST'S PROFESSIONAL CAREER

Evgeniya V. Gorobets

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, egorobec@hse.ru*

**Abstract.** This study embarks on an insightful exploration of the contemporary “world of art,” focusing on analyzing it through the lens of a professional artist. It aims not merely to outline the theoretical aspects but also to provide an actionable framework that could assist aspiring artists in navigating their professional journey within the labyrinthine structure of modern visual arts. By performing a meticulous review of existing career development models in the Anglophone academic discourse, the research amplifies the foundational knowledge in the subject, linking theories to practical implications.

A unique aspect of an artist's career is its inherent flexibility and autonomy, standing in stark contrast to traditional corporate career paths that are often strictly regulated. However, this freedom comes with its complexities and challenges, warranting the necessity for professional artists to engage in a broad spectrum of personal and professional interactions with multiple stakeholders – both institutional and market-based – without being tethered to a particular agent.

To categorize and understand the functions and roles of these various elements within the art community, the paper employs the seminal AGIL framework by sociologist Talcott Parsons. Educational organizations fulfill the “adaptation” function, providing foundational training and socializing artists into the broader art community. Market agents and institutional players jointly engage in “goal-setting,” albeit with distinct objectives: while market agents aim for commercial success through gallery affiliations and art fairs, institutions strive for the historical preservation and recognition of artists' works. The “integration” function is

carried out by intermediary bodies, such as art-supporting foundations and artist residencies, which serve as vital connectors between artists and the multifaceted “world of art.” The “latent pattern maintenance,” or the sustenance of the system’s values and goals, is organically maintained by the art community as a whole.

This exhaustive analysis culminates in a comprehensive schema that elucidates the often nebulous trajectory of a professional artist’s career. It offers valuable characterization of each participant in the art community, shedding light on their respective roles and functions in the labyrinth of career advancement, thus filling a crucial gap in the existing literature.

**Keywords:** art career, sociology of art, art system, structural analysis, contemporary art, art production

**For citation:** Gorobets, E.V. (2024) “The art world” as a social system in the perspective of a visual artist’s professional career. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul’turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 35–47. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/3

## Введение

Художественная карьера как объект исследования в русскоязычном научном мире находится в слепой зоне. При этом существует возможность глубоко и разностороннее изучать проблему карьерного развития художника, начиная от включения предмета исследования в экономическую теорию при анализе развития креативной экономики до изучения стратегии социальной мобильности, вхождения в арт-индустрию и рыночной адаптации. Внимание к участникам художественного процесса в России стало появляться с поворотом экономистов в сторону креативной экономики и разработки стратегий развития на муниципальном и государственном уровне. В научном сообществе это произошло немного раньше – с публикации, а затем и перевода на русский язык статьи американского социолога Ричарда Флориды [1]. Он утверждал, что развитие городов, уровень их привлекательности и экономические показатели доходов жителей напрямую зависят от креативного класса. К представителям этого класса он относит работников интеллектуального труда, лиц «свободных» профессий и творческой индустрии. В 2016 г. появляется индекс креативного капитала, разработанный PwC и Calvert 22 на основе методологии Р. Флорида. Данный показатель, базируясь на статистических данных, дает оценку потенциала города с точки зрения развития креативного сектора<sup>1</sup>. На момент пилотного запуска индекс включал в себя информацию как о крупных мировых мегаполисах, так и о 9 небольших российских городах<sup>2</sup>.

С другой стороны, осуществляются попытки анализа художественной карьеры через исследования труда культурных работников – сотрудников музеев, культурных центров [2] и других учреждений искусства. Здесь осуществляется критическая оценка положения художника в системе трудовых договорных отношений. Исследуются гендерные и возрастные характеристики, особенности precarious труда и деятельности работников околохудожественной практики. Еще один подход к исследованию художественной карьеры совершается через взаимосвязь между образовательными программами и возможностями трудоустройства художников после выпуска из профессиональных учебных заведений [3]. Часто такие работы относятся к педагогике высшей школы и ее ретроспективному анализу [4, 5].

---

<sup>1</sup> <http://www.creativecapitalindex.com/benchmarking> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>2</sup> <https://www.pwc.ru/ru/publications/creative-capital-index.html> (дата обращения: 02.02.2022).

Сама же художественная карьера, или карьера профессионального художника, не рассматривается как единый нарратив. Она скорее препарирована на отдельные части, которые обособлены друг от друга и от общего культурного контекста. Как соотносится обучение техникам художественной практики и взаимодействие с галереями или коллекционерами? Если креативная экономика начинает занимать все большую долю ВВП страны, то какова роль художника в этом? Как соотносится работа сотрудника музея и художника, чьи работы экспонируются в залах институции?

### **Место художественной карьеры в социологии искусства**

Одним из первых ученых, обратившим внимание на профессиональную деятельность в сфере производства искусства и культуры, был Ричард Петерсон [6]. Прежде всего он поставил сферу искусства в зависимость от экономических, политических и социальных факторов. Это стало отправной точкой его «слабой программы» в области социологии культуры. Он выделил 6 элементов производства искусства, которые необходимы для полноценного анализа: *технологии производства, правовая и регулятивная база, структура индустрии, организация взаимодействия участников, профессиональные карьеры, рынок*. В отличие от Говарда Беккера, автора «Миров искусства» [7], Петерсон предлагает рассматривать художественную деятельность не как автономный, замкнутый на себе мир, а как источник производства культурного пространства. Более того, предлагает применить к данной деятельности методы исследования рынков и индустрий. В данной статье будут рассмотрены два из приведенных элементов – профессиональные карьеры и структура индустрии.

В российском академическом поле тоже есть попытка структурно разложить систему функционирования искусства, через анализ частей которых возможны и различные подходы исследования. Социолог искусства Константин Соколов разделяет художественную культуру на 5 подсистем [8]:

1. Производство искусства и субъекты, задействованные в этом процессе, в том числе творческие союзы и самоорганизации.
2. Профессиональное художественное образование.
3. Система поощрения художников.
4. Потребление искусства и субъекты, производящие это действие (т.е. зритель).
5. Система распространения художественных ценностей – институции, учреждения культуры и их деятельность в сфере пропаганды.

При сравнении приведенных двух классификаций – Петерсона и Соколова – можно обнаружить явное различие, которое заключается в нивелировании роли рынка и рыночных отношений у Соколова. Например, в третьей подсистеме нет упоминания оплаты труда художника или ценового фактора купли-продажи искусства: «подсистема поощрения и стимулирования художников: конкурсы, премии, почетные звания и т.д.» [8. С. 81]. Далее в статье Соколов дает перечень организаций, которые осуществляют деятельность в сфере художественной культуры – «всевозможные учреждения культуры и искусства, творческие союзы, издательства, редакции, музеи, библиотеки, филармонии, объединения критиков, конкурсные комитеты и жюри, система художественного образования», из которого исключены те акторы, которые

осуществляют процесс реализации и продажи предметов искусства. Художественные галереи, аукционные дома, ярмарки искусства, коллекционеры остались за пределами внимания. Художественная карьера и развитие художника как предмет исследования также не вошли в данную систему. Хотя тремя годами ранее уже молодые российские социологи начали говорить о необходимости поворота в сторону рыночных отношений: «исследователь, обращающийся к искусству в рыночной ситуации, расширит социологическое понимание искусства» [9].

### Понятие художественной карьеры

В социологии само понятие «карьера» базируется на теории социальной стратификации и социальной мобильности, введенной в научное поле Питиримом Сорокиным [10]. Если говорить о горизонтальной мобильности, то это движение из одной социальной группы в другую. Если подразумевается внутрикorporативное изменение или продвижение из одного социального пласта в верхние, то здесь подразумевается вертикаль, вдоль которой и происходит «повышение» статуса индивида. На примере компании или корпорации с классической иерархией карьерное движение можно прописать довольно-таки ясно. Более того, часто это указано в служебных или должностных инструкциях: начиная от стажера, сотрудник может повысить свою позицию до начальника департамента или управляющего директора.

В художественном мире такая траектория неочевидна и со стороны может казаться хаотичной. С одной стороны, можно описать профессиональный рост в ракурсе получения образования. Сначала, еще в детском возрасте, проходит базовое освоение навыков. Затем, в училище и институте, художник углубляется в различные техники художественного творчества, находит свой почерк и основной медиум. Такая траектория относится к советской и постсоветской художественной школе, где в профессиональных заведениях большое внимание отдают освоению классических приемов и, по словам художника Павла Отдельного<sup>1</sup>, формированию «хорошего исполнителя». В итоге на этапе выпуска из специалитета художник получает диплом «художник-график», «художник-живописец», «художник-реставратор» или «художник-скульптор»<sup>2</sup>.

Дальнейшее развитие может варьироваться достаточно широко. Так, в исследовании Маргариты Кулевой описаны траектории молодых художников, проживающих в Санкт-Петербурге [3]. По ее наблюдениям, молодые выпускники классических художественных институтов испытывают проблемы с адаптацией на рынке современного искусства из-за недостатка знаний в сфере актуальных практик и теоретических знаний. Поэтому карьерное развитие происходит или через обучение в негосударственных образовательных учреждениях с получением эмпирических знаний о работе на арт-рынке, или предпринимаются самостоятельные шаги с помощью молодых галеристов или кураторов. Часть выпускников уходит в смежные области, прекращая, навсегда или временно свою художественную практику, – в дизайн, моду или ремесла.

---

<sup>1</sup> Подкаст «Искусство в массы». Вып. 12 (<https://artgid.mave.digital/ep-12> (дата обращения: 02.02.2022)).

<sup>2</sup> Перечень специализаций в МГАХИ имени В.И. Сурикова.

В качестве важной точки своей траектории информанты исследования М. Кулевой делают акцент на «встраивание в систему» – показ результатов своей работы «миру искусства» через личные связи и проведение выставок. Более артикулированного и структурированного описания своего (возможного) профессионального развития от художников не указано в данном исследовании. В научной литературе, изданной на русском языке за последние 30 лет, с момента распада СССР, получения возможности свободного передвижения и обмена мировым опытом, также нет полноценного описания художественной карьеры и поэтапного профессионального роста художника.

В 2014 г. австралийскими исследователями К. Леманом и М. Вингам была опубликована статья о маркетинговой траектории художника [11]. Они вывели модель, которую можно рассматривать и как оценочную шкалу, и как стратегию для профессионального роста. Используя ее, галерист, арт-дилер или коллекционер может понять позицию художника, с которым планируется коммуникация, в арт-сообществе. А производитель художественного продукта может понять, какие действия стоит предпринять для своего перемещения по иерархии «арт-мира».

Модель Лемана–Вингама содержит 4 ступени:

- 1) неизвестный художник («unknown»);
- 2) развивающийся художник («emerging»);
- 3) признанный художник («established»);
- 4) известный художник («famous»).

В арт-индустрии также распространены следующие уровни: «emerging», «mid-career», «mature», «blue chip». Последний термин заимствован у рынка ценных бумаг, что сближает рынок искусства с традиционным инвестированием.

Каждой ступени стратегии соответствуют различные показатели по 5 критериям:

- 1) ориентация на рынок;
- 2) творчество художника;
- 3) рыночный спрос;
- 4) маркетинговая активность художника;
- 5) денежный поток.

В зависимости от степени самостоятельности действий, зависимости от дополнительных источников дохода, узнаваемости работ, масштаба спроса и географического представления определяется положение художника в данной иерархии. Так, на начальном этапе художник самостоятельно занимается своим продвижением и полностью зависит от иной деятельности, которая обеспечивает покрытие всех расходов. По мере продвижения в карьере происходит постепенное делегирование нехудожественных активностей агентам и галеристам. И параллельно расширяется география узнавания работ художника через партнерство с международными галереями, участие на арт-ярмарках и появление в известных коллекциях. По мнению исследователей, только на 4-м уровне происходит полная финансовая независимость художника, а его работы пользуются настолько широким спросом, что даже учебные черновики становятся объектами внимания коллекционеров и музеев. На этом же этапе появляются источники доходов, которые связаны с выпуском автобиографий, участием в ток-шоу и фильмах, рекламе и интервью.

Существует еще одна модель карьеры художника, предложенная португальскими исследователями Лоизосом Петридес и Александрой Фернандес [12] – ВВАС (The Building Blocks of Artistic Careers Model). Она состоит из 4 блоков:

- 1) творчество, художественное производство и желание выставляться;
- 2) отношения с «посредниками» («gatekeepers»);
- 3) предпринимательские маркетинговые навыки;
- 4) создание собственного художественного бренда и управление им.

Эта модель выстроена в виде пирамиды, где в основе находится внутреннее желание художника собственного профессионального развития. Расширяя свои коммуникационные навыки с другими участниками «мира искусства» и используя методы бизнеса, происходит достижение вершины – создание личного бренда.

Отдельную роль они отводят репутации художника, которая является центральным стержнем всех элементов пирамиды. Она находится в основе социальных отношений, может быть укреплена, улучшена, повреждена или даже уничтожена. Надо отметить, что об институте репутации в мире искусства так или иначе упоминали практически все социологи искусства. Так, Говард Бекер утверждал, что репутация является характеристикой не только художников, но и произведений искусства, жанров, школ и средств массовой информации. А Ричард Петерсон утверждал, что репутация художников основана на оценке их работ экспертами мира искусства и может изменяться под их влиянием [13]. Бекерт и Россель [14] утверждают, что репутация присваивается экспертами и что репутация сама по себе является сигналом качества, используемого покупателями для оценки экономической ценности произведения. Таким образом, при принятии решения о покупке репутация используется в качестве фактора, снижающего неопределенность покупателя. Существует также тесная взаимосвязь между репутацией и распространением, поскольку то, что не распространяется, не будет известно и в итоге останется без репутации; аналогично, если что-то не имеет «хорошей» репутации, оно не будет распространяться. Недостатком модели ВВАС является невозможность измерить или присвоить критерии оценки каждому из блоков. Оказывается неясно, какие характеристики необходимо достичь на любом из этапов развития карьеры – на начальном, развивающемся или признанном уровне. Поэтому ценность работы Лемана и Вингама может быть оценена выше как художниками, так и потребителями искусства.

В 2018 г. была опубликована совместная работа исследователей Северовосточного Университета в области структурного анализа [15]. Они собрали данные 497 796 выставок в 16 002 галереях, 289 677 выставок в 7 568 музеях и 127 208 аукционов в 1 239 аукционных домах, объединив 143 стран и 36 лет – с 1980 по 2016 г. В статье были выдвинуты критерии «успешности» художника – частота продаж его работ и их стоимость. Исследователи выявили географические и институциональные центры (хабы), в которых происходило наибольшее количество выставок и продаж. Выводы, которые были сделаны по итогам, подтверждают доминирующую роль институций в карьере художника:

- европейские и североамериканские учреждения являются основной площадкой, предоставляющей возможность художникам успешно самореализоваться;

- первые 5 выставок определяют все дальнейшее развитие художника;
- художник, который приобрел высокую репутацию на начальном этапе, впоследствии в 2 раза более успешен, чем тот, чьи первые 5 выставок не позволили выйти на высокий уровень;
- успешность выставок напрямую зависит от физической близости к основным хабам.

Как видно, художнику важно находиться в физической близости к местам скопления (хабам и кластерам) художественных институций в силу того, что это повышает возможность быть замеченным представителями арт-сообщества. Количество точек контакта с ключевыми участниками является критически важным для создания коллабораций и проведения выставочной деятельности художника. Несмотря на развитие онлайн-инструментов репрезентации себя и своей деятельности, личное знакомство и коммуникация все так же имеют важное значение.

Роль институций в «мире искусства» теоретически была обоснована еще в середине XX в. Изначально, в 1964 г., Артур Данто [16], а затем и его последователь Джордж Дики, в 1974 г., оформили теорию институционализма, которая критикуется художниками до сих пор<sup>1</sup>. Их идеи создали дихотомию «предмет искусства – теория», где оба феномена невозможны без наличия друг друга. Теоретическое и философское знание вводит произведенное художником внутрь границ искусства, легитимируя его. Джордж Дики ввел в арт-мир акторов, чье экспертное мнение является источником необходимой для оценки и утверждения искусства понятийной рамки. Мир искусства – музеи, галереи, художественные критики, кураторы, философы, биеннале и триеннале – становится тем общественным институтом, который выдвигает «кандидата для оценки» [17] и классифицирует артефакты художественной деятельности на критерии принадлежности их к группе предметов искусства. Только институт экспертов, который руководствуется институциональной теорией, обосновал влияние Марселя Дюшана, обнаружившего в утилитарной вещи ее эстетическую ценность, понятию по-новому.

Артур Данто и Джордж Дики, опубликовав свои программные тексты, произвели учреждающий акт, наделив в своем лице теоретиков определенной властью – создание некоего языка для познания и право оценивания предметов современного искусства. Подобное действие описывает Жак Деррида в анализе «Декларации независимости»: «Подпись измышляет подписывающего... Посредством этого баснословного события, посредством этой басни, которая содержит в себе свою же печать и на самом деле возможна только в неадекватности самому себе настоящего времени, подпись дает себе имя» [18].

Анализируя разные подходы к исследованию карьеры художника, очевидно, что институции не только легитимируют произведения искусства, но и являются основными участниками в стратегии развития и капитализации работы художника. Выводы, сделанные в статьях, показывают, что институциональный подход, теоретизированный еще в 1970-х, в настоящее время остается релевантным.

---

<sup>1</sup> <https://spectate.ru/art-worlds/> (дата обращения: 02.02.2022).

## Структура «мира искусства» и функции ее участников в карьере художника

Если рассматривать «мир искусства» как замкнутую самодостаточную систему, то необходимо начать с определения ее структуры и основных участников. Далее произвести анализ функций каждого из них для понимания процессов внутреннего взаимодействия и зависимости друг от друга. В данной работе в центр внимания ставится карьера художника, поэтому структурно-функциональный анализ производится через призму потребностей художника в его становлении.

Участников «мира искусства» можно разделить на две группы: агенты рынка и институциональные агенты. К первым относятся задействованные в товарно-денежных отношениях участники – галереи, аукционные дома, арт-дилеры, частные коллекционеры, арт-ярмарки и онлайн-маркетплейсы. Они, главным образом, задействованы в продюсировании и продаже предметов искусства. Вторую группу представляют профессиональные образовательные учреждения, художественные музеи, кураторы, фонды поддержки искусства, арт-резиденции, биеннале и триеннале искусства. То есть те участники, которые не вовлечены непосредственно в рыночные отношения, но их косвенное влияние на значение художника и его работ на индустрию является достаточно сильным.

Каждый из этих агентов сформировался вокруг одной, а чаще нескольких потребностей художника. Рассмотрим их по мере продвижения по карьерной иерархии, предложенной Леман и Вингам (таблица). На начальной стадии у художника существует потребность в *образовании* и получении основных навыков. Эти функции выполняют художественные школы, училища и институты. Там же происходит первичная *интеграция* в локальное арт-сообщество – через знакомство художника с преподавателями и сокурсниками. По мере освоения той или иной техники, ее приоритизации в качестве основного инструмента и началом исследования актуальных для себя тем художник может участвовать в различных конкурсах и open call'ах. Это могут быть заявки для участия в групповых выставках художественных галерей, исследовательских арт-резиденциях или открытых мастерских. Чаще всего целью организаторов – фондов поддержки искусства – является выставочный проект и знакомство художника с локальным сообществом. Таким образом, происходит более глубокая *интеграция и расширение социальной коммуникации* – уже вне своего образовательного учреждения.

Развивающийся художник постепенно начинает взаимодействовать с рынком искусства – происходят первые продажи его работ любителям искусства и местным коллекционерам. Это может происходить через арт-ярмарки, онлайн-маркетплейсы или личные знакомства с покупателями. Если для анализа использовать российский художественный мир, то это ярмарка молодого искусства Blazar<sup>1</sup>, принтмаркеты Win-Win<sup>2</sup>, Вкус бумаги<sup>3</sup>, онлайн-маркетплейсы Bizar<sup>4</sup> и Тео<sup>5</sup>, NFT-платформы<sup>6</sup>. Для участия в

---

<sup>1</sup> <https://teodorus.art> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>2</sup> <http://format1.net/wwiii> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>3</sup> <https://vkusbumagi.ru> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>4</sup> <https://bizar.art> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>5</sup> <https://teodorus.art> (дата обращения: 02.02.2022)

<sup>6</sup> Самыми распространенными являются: <https://foundation.app> и <https://opensea.io>

них художнику не нужны посредники, и он может подавать заявку лично, без агентов или галеристов. Также необходимо выделить роль дигитальных инструментов – социальных сетей Facebook<sup>1</sup>, Instagram<sup>2</sup>, Vkontakte<sup>3</sup> и собственного веб-сайта. На этих платформах художник публикует свое портфолио и проводит коммуникацию со зрителем, который может выполнять функции покупателя и / или партнера – арт-дилера, куратора, галериста. В своем годовом отчете<sup>4</sup> за 2020 г. онлайн-портал Artsy<sup>5</sup> особое внимание уделил поведению коллекционеров в онлайн-пространстве. Оказалось, что 58% опрошенных покупателей исследуют новые имена художников с целью последующей покупки в социальных медиа. В аналогичном отчете Art Basel&UBS<sup>6</sup> за 2020 г. и первую половину 2021 г. искусство покупалось в Instagram в 30 и 32% случаев соответственно. То есть происходит частичное делегирование функции реализации (продажи) продуктов художественного труда от профессиональных участников к общедоступным универсальным каналам коммуникации.

Важным моментом в карьере художника является работа с галереей, которая целенаправленно занимается *стратегическим развитием*, расширением информационного поля, экспозиционной деятельностью и продажами коллекционерам из собственной базы клиентов. Деятельность галереи также связана с *представлением* резидентов на локальных и международных арт-ярмарках. Заключение договора о постоянном сотрудничестве между художественной галереей и художником является знаком, который свидетельствует о вхождении художника в арт-сообщество в качестве его легитимного участника. Это означает, что он будет профессионально развиваться, а цены на работы будут постоянно расти. Такой художник нередко становится объектом денежных вложений при диверсификации инвестиционного портфеля профессионального коллекционера.

Признанный художник номинируется на местные премии в сфере искусства, а география его персональных выставок расширяется и выходит за пределы родной страны. Также на этом этапе возможно представление страны на международных биеннале и триеннале современного искусства посредством собственного творчества. Например, экспонирование в рамках национального павильона на Венецианской биеннале является одним из самых престижных событий в художественной карьере, которое «равносильно номинации на премию „Оскар“»<sup>7</sup>. Для реализации этого необходимо «взаимодействие с посредниками» («gatekeepers» у Петридес и Фернандес) – музейными кураторами, критиками, менеджерами институций и фондами, осуществляющими интеграцию в мировое арт-сообщество.

При анализе стратегии развития художественной карьеры важно выделить роль музеев искусств и институциональных коллекций. Если работа с галереей, особенно с международной репутацией, знаменует выход художника в поле арт-рынка, то попадание в хранилище институции свидетельствует

<sup>1</sup> <https://www.facebook.com> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>2</sup> <https://www.instagram.com> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>3</sup> <https://vk.com/feed> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>4</sup> <https://partners.artsy.net/resource/art-collecting-2021-an-artsy-report/> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>5</sup> <https://www.artsy.net> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>6</sup> <https://artbasel.com/about/initiatives/the-art-market> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>7</sup> <https://artguide.com/posts/1288?page=55>

о достижении высокого уровня в «мире искусства». В первую очередь, идет речь о национальных музеях и частных коллекциях, имеющих мировое представление. Покупка произведения этими институциями закрепляет имя художника как важного участника национальной или мировой истории искусства.

## Заключение

Карьера художника, хоть и не является частью и не подчиняется правилам четко регламентированной корпоративной политики, может развиваться по логике профессиональной карьеры в любой другой сфере. С тем отличием, что она подразумевает широкое личное взаимодействие художника с различными участниками «мира искусства» – институциональными и рыночными, без аффилиации с определенным агентом. Функции каждого из элементов арт-сообщества можно рассматривать в ракурсе теории структурного функционализма Толкотта Парсонса [19] и его модели социетального сообщества AGIL<sup>1</sup>. Так, *функция адаптации* выполняется образовательными организациями, которые на начальном этапе готовят и вводят художника в арт-сообщество. *Целеполагание* происходит с двух сторон: со стороны рыночных агентов и со стороны институций. Первые ставят целью работу с галереями, выход на международный рынок через арт-ярмарки и выставочные проекты и повышение цен на работы. Вторые определяют целевую точку в виде вхождения в национальную и мировую историю искусства через попадание работ в национальные и мировые институциональные коллекции. *Функцию интеграции* выполняют несколько агентов – посредников между художником и «миром искусства», в том числе фонды поддержки искусства и арт-резиденции. А *латентность* обеспечивает арт-сообщество в целом, как объединение участников, основанное на общих целях и ценностях. Проведенный анализ дает ясное понимание траектории развития профессионального художника и характеризует каждого участника арт-сообщества через его роли и функции в процессе карьерного роста.

### Модель маркетинговой траектории художников

#### Visual Artists' Marketing Trajectory Model

Маркетинговая траектория	Неизвестный художник	Развивающийся художник	Признанный художник	Известный художник
Ориентация на рынок	Вдохновляется тем, что востребовано на рынке, но при этом фокусируется на личных интересах	Взаимодействует с той узкой нишей, в которой есть спрос на его работы	Взаимодействует с многочисленными сегментами рынка, где есть интерес и спрос на его работы	Не обращает внимания на приоритеты рынка и взаимодействует только с премиум-сегментом
Творчество художника	Не признается как таковым в сообществе. Искусство полностью отделено от его имени в сознании потребителей искусства	Имеет ограниченное представление только на первичном / нишевом рынке. Пытается определить, какой вклад его работа делает в мир искусства	Художник и его искусство взаимосвязаны, но остаются отдельными сущностями. Художник и его работы уже известны в художественном обществе	Художник и его искусство неразделимы. Его произведения представлены на первичном и вторичном рынках и он известен в обществе в целом

<sup>1</sup> AGIL является аббревиатурой основных функций в структуре общественной системы. А (adaptation) – адаптация, G (goal attainment) – целеполагание, I (integration) – интеграция, L (latency) – латентность.

Окончание таблицы

Маркетинговая траектория	Неизвестный художник	Развивающийся художник	Признанный художник	Известный художник
Рыночный спрос	Результаты его труда не особо интересны рынку, тем более нет запроса рынка на визуальный язык определенного автора	Интересен рынку как представитель какой-то локации и / или географической зоны	Его уже узнают и не только на локальном рынке, но и на международном. Поэтому спрос расширяется в мировой повестке и выходит за пределы «представителя» нации или региона	Все его творчество имеет спрос – от самых ранних образцов до зрелых. И особое внимание от самого богатого сегмента коллекционеров, которые готовы скупать на рынке все
Маркетинговая активность художника	Все делает сам, своими руками. Впервые, учится, ищет свой язык. Во вторых, подается на множество локальных конкурсов и open-call'ов для непрофессионалов	Продолжает делать то, что делал раньше, но уже имеет свой сайт, начинает выставляться в группах (за свой счет или делит расходы с другими художниками и галереями). К нему начинают приглядываться галереи	Имеет репутацию, поэтому часть маркетинговых активностей выполняют галереи. Участвует в международных премиях. Локальная арт-индустрия номинирует его на свои главные призы. Все, что связано с рекламой и пропагандой их творчества, является международным действием – захват внимания мирового арт-рынка	Имеет премиум-статус. Поэтому вся маркетинговая деятельность находится у галереи или агентов. Происходит взаимодействие с главными мировыми биеннале и арт-ярмарками. Художнику присваивается статус «селебрити» – через ТВ, интервью, публикации, книги и т.д.
Денежный поток	За все платит сам. О доходах речь не идет	Начинает делать очень мелкие продажи, но этих денег не хватает. Поэтому он чаще всего работает или в найме, или на проектной деятельности, выполняя коммерческие заказы	Получает уже достаточные доходы от продаж. Но появляется доход от грантов и премий. Хотя он может продолжать работать в найме или по заказу	Полностью уходит из найма, живет исключительно на гранты, комиссии от продаж своих работ и активностей как «селебрити»

### Список источников

1. *Флорида Р.* Креативный класс: люди, которые меняют будущее. Классика-XXI, 2005.
2. *Кулева М.И.* Трансформация творческой занятости в современной России: на примере сотрудников негосударственных арт-центров Москвы // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 50–62.
3. *Кулева М.И.* Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Т. XIX, № 1 (84). С. 110–124.
4. *Aristova U., Rivchun T.* The International Encyclopedia of Art and Design Education, 3 Volume Set Vol. 1: Histories and Philosophies. Part 1: Histories // Art and Design Education in Russia. Wiley-Blackwell, 2019.
5. *Aristova U., Rivchun T.* Pedagogy in the Field of Art and Design in Russia // The International Encyclopedia of Art and Design Education, 3 Volume Set Vol. 3: Pedagogy. Part 1: Making, Places, and Sites // Pedagogy in the Field of Art and Design in Russia. Wiley-Blackwell, 2019. Ch. 1. P. 1–17
6. *Peterson R.A., Anand N.* The Production of Culture Perspective // Annual Review of Sociology. 2004. № 30. P. 311–334.
7. *Becker H.* Artworlds. Berkeley : University of California Press, 1982.
8. *Соколов К.Б.* Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие // Художественная культура. 2014. № 3 (12). С. 66–89.
9. *Фархатдинов Н.Г.* Искусство как товар: старые и новые исследовательские перспективы // Экономическая социология. Май 2011. Т. 12, № 3. С. 127–144.

10. Сорокин П.А. Система социологии. Петроград: Изд. товарищество «КОЛОС», 1920. Т. 1–2.
11. Lehman K., Wickham M. Marketing orientation and activities in the arts-marketing context: Introducing a Visual Artists' Marketing Trajectory model // *Journal of Marketing Management*. 2014.
12. Petrides L., Fernandes A. The Successful Visual Artist: The Building Blocks of Artistic Careers Model // *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2020. Vol. 50, № 6. P. 305–318.
13. Peterson K. The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A Case Study of New Dealerships in the Parisian Art Market, 1985–1990 // *Poetics*. 1997. Vol. 25, № 4. P. 241–263.
14. Beckert J., Rossel J. The Price of Art // *European Societies*. 2013. Vol. 15, № 2. P. 178–195.
15. Fraiberger S., Sinatra R., Resch M., Riedl C., Barabasi A. Quantifying reputation and success in art // *Science* 16. 2018. Vol. 362, Issue 6416. P. 825–829.
16. Данто А. Мир искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
17. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. С. 243–252.
18. Деррида Ж. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. СПб.: Академический проект, 2002.
19. Парсонс Т. Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения // *THESIS*. Весна. 1993. Т. 1, вып. 2. С. 94–122.

### References

1. Florida, R. (2005) *Kreativnyy klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee* [The Creative Class: People Who Change the Future]. Translated from English. Moscow: Klassika-XXI, 2005.
2. Kuleva, M.I. (2017) Transformatsiya tvorcheskoy zanyatosti v sovremennoy Rossii: na primere sotrudnikov negosudarstvennykh art-tsentrov Moskvy [Transformation of creative employment in modern Russia: on the example of employees of non-governmental art centers in Moscow]. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny*. 2. pp. 50–62.
3. Kuleva, M.I. (2016) Sovremennoe iskusstvo kak professiya: kar'ernye puti molodykh khudozhnikov s raznym obrazovatel'nym bekgroundom (sluchay Sankt-Peterburga) [Contemporary art as a profession: Career paths of young artists with different educational backgrounds (a case study of St. Petersburg)]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – Journal of Sociology and Social Anthropology*. 1(84). pp. 110–124.
4. Aristova, U. & Rivchun, T. (2019a) Art and Design Education in Russia. In: Hickman, R. et al. (eds) *International Encyclopedia of Art and Design Education*. Vol. 1. John Wiley & Sons, Inc. DOI: 10.1002/9781118978061.ead056
5. Aristova, U. & Rivchun, T. (2019b) Pedagogy in the Field of Art and Design in Russia. In: Hickman, R. et al. (eds) *International Encyclopedia of Art and Design Education*. Vol. 1. John Wiley & Sons, Inc. pp. 1–17. DOI: 10.1002/9781118978061.ead027
6. Peterson, R.A. & Anand, N. (2004) The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*. 30. pp. 311–334.
7. Becker, H. (1982) *Artworlds*. Berkeley: University of California Press.
8. Sokolov, K.B. (2014) Sotsiologiya iskusstva kak chast' iskusstvovoznaniya: stanovlenie i razvitie [Sociology of art as part of art studies: Formation and development]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 3(12). pp. 66–89.
9. Farkhatdinov, N.G. (2011) Iskusstvo kak tovar: starye i novye issledovatel'skie perspektivy [Art as a Commodity: Old and New Research Perspectives]. *Ekonomicheskaya sotsiologiya*. 12(3). pp. 127–144.
10. Sorokin, P.A. (1920) *Sistema sotsiologii* [The System of Sociology]. Petrograd: KOLOS.
11. Lehman, K. & Wickham, M. (2014) Marketing Orientation and Activities in the Arts-Marketing Context: Introducing a Visual Artists' Marketing Trajectory Model. *Journal of Marketing Management*. 30(7–8). pp. 664–696. DOI: 10.1080/0267257X.2013.838987
12. Petrides, L. & Fernandes, A. (2020) The Successful Visual Artist: The Building Blocks of Artistic Careers Model. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 50(6). pp. 305–318.
13. Peterson, K. (1997) The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A Case Study of New Dealerships in the Parisian Art Market, 1985–1990. *Poetics*. 25(4). pp. 241–263.
14. Beckert, J. & Rossel, J. (2013) The Price of Art. *European Societies*. 15(2). pp. 178–195.
15. Fraiberger, S., Sinatra, R., Resch, M., Riedl, C. & Barabasi, A. (2018) Quantifying reputation and success in art. *Science*. 362(6416). pp. 825–829. DOI: 10.1126/science.aau7224

16. Danto, A. (2017) *Mir iskusstva* [The Artworld]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.

17. Dickie, J. (1997) *Opredelyaya iskusstvo* [Defining Art]. In: Dziemidok, B. (ed.) *Amerikanskaya filosofiya iskusstva* [American Philosophy of Art]. Ekaterinburg: Delovaya kniga. pp. 243–252.

18. Derrida, J. (2002) *Ukhobiografii: Uchenie Nitsshe i politika imeni sobstvennogo* [Otobiographies: The teaching of Nietzsche and the politics of the proper name]. Translated from French. St. Petersburg: Akademicheskii projekt.

19. Parsons, T. (1993) *Ponyatie obshchestva: komponenty i ikh vzaimootnosheniya* [The concept of society: Components and their relationships]. *THESIS*. 1(2). pp. 94–122.

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Gorobets E.V.** – Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics Art and Design School (Moscow, Russian Federation). E-mail: egorobec@hse.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 13.07.2022;  
одобрена после рецензирования 09.10.2022; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 13.07.2022;  
approved after reviewing 09.10.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7.071

doi: 10.17223/22220836/55/4

## СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Николай Григорьевич Денисов<sup>1</sup>, Валерий Борисович Храмов<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия, [ngdenisov@gmail.com](mailto:ngdenisov@gmail.com)

<sup>2</sup> Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, Россия,  
[valery.khram@yandex.ru](mailto:valery.khram@yandex.ru)

**Аннотация:** Советское искусство представлено как ценнейшее достижение социалистического периода истории страны и уникальное явление мировой культуры. Рассмотрены факторы, обуславливающие его формирование в качестве такового. Проанализированы элементы партийно-государственного руководства советским искусством, ограничивающие свободу творчества, но при этом, в известной степени, позитивно повлиявшие на формирование его специфических свойств.

**Ключевые слова:** советская культура, советское искусство, свобода творчества, партийно-государственное руководство искусством

**Для цитирования:** Денисов Н.Г., Храмов В.Б. Советское искусство как феномен социалистической культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 48–55. doi: 10.17223/22220836/55/4

Original article

## SOVIET ART AS A PHENOMENON OF SOCIALIST CULTURE

Nicholas G. Denisov<sup>1</sup>, Valery B. Khramov<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kuban University, Krasnodar, Russian Federation, [ngdenisov@gmail.com](mailto:ngdenisov@gmail.com)

<sup>2</sup> Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russian Federation, [valery.khram@yandex.ru](mailto:valery.khram@yandex.ru)

**Abstract.** The article shows that Soviet art has specific characteristics that allow writing about it as a unique phenomenon of world culture. Soviet art has become not only a reflection of unprecedented social creativity, not only one of the “tools” for creating a new life, but also the most valuable achievement of culture, which puts it on a par with the greatest social transformations of the Soviet period in Russian history.

The main problem of the research: how is it possible to create artistically significant art in the absence of freedom of creativity in the USSR?

In the context of the problem, the article considers the factors that determine the flourishing of Soviet art: firstly, the organic connection of art with the actual existence of socialist construction and the ideal future; secondly, the novelty of life, which predetermined the originality of the event content of Soviet art, reflecting this life and serving as an inspiring stimulus for creativity; thirdly, Soviet art was associated with an element of the artist's active participation in a real event, sometimes very dangerous for life, which, in the end, becomes a work of art; fourthly, the peculiar democracy of the organization of artistic culture.

The elements of the state-party leadership of art are analyzed, which limit the freedom of creativity, but at the same time, to a certain extent, positively influenced the formation of its specific properties. It is shown that the authorities, exercising leadership of artistic culture, using art for ideological purposes, controlled not only the content aspect of artistic creativity, but also the formal one. But one of the main goals of socialist development was proclaimed

by them to be the creation of conditions for the harmonious development of the individual. Therefore, the artist was required to democratize the language, focusing on the established, traditional forms, so that the people would understand his works. On the other hand, a system of art education and upbringing of the masses was created, allowing the people to “rise to a level” that allows them to adequately perceive works of serious art.

The article substantiates the conclusions: despite the new ideological tasks that were set by the Soviet authorities and solved by artists, art became a continuation of the cultural tradition that had been formed in Russia before the revolution, which explains the interest in socialist art that exists in modern Russia; not only artistic merit and new life content reflected in art, but also rooted in national history and culture make Soviet art a unique “page” in the history of world culture.

**Keywords:** Soviet culture, Soviet art, freedom of creativity, party-state leadership of art

**For citation:** Denisov, N.G. & Khramov V.B. (2024) Soviet art as a phenomenon of socialist culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 48–55. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/4

Советское искусство является удобным предметом исследования, ибо его история началась и закончилась вместе с советским периодом истории нашей страны. Период был недолгим – продлился немногим более семидесяти лет. Но советское искусство за это время успело многоцветно, точнее – многонационально, расцвести, ярко проявив себя во всех видах и жанрах художественной культуры, сложившихся ко времени его возникновения. В то же время искусство, созданное советскими художниками, обладает существенными специфическими характеристиками, позволяющими писать о нем как об уникальном феномене мировой культуры.

Своеобразие советского искусства справедливо связывают с особенностями культуры социалистического периода развития России. Действительно, социалистическое искусство как никогда было вплетено в историю народа, строившего новое общество, основанного на коммунистических идеалах. Искусство стало не только отражением беспрецедентного социального творчества, в которое был вовлечен весь народ многонациональной страны, не только одним из «инструментов» по созданию новой жизни, но и, несомненно, ценнейшим его достижением, что позволяет поставить советское искусство в один ряд с величайшими социальными преобразованиями того времени.

Достижения советского искусства были достойно оценены во всем мире, и сегодня эта оценка в целом не изменилась. Вместе с тем исследователи советской культуры отметили и подвергли серьезной критике социальную практику, ограничивающую свободу творчества, в условиях которой создавались шедевры советского искусства. Дело было представлено так, что художнику приходилось творить в условиях несвободы под руководством партии и советского государства, иногда под страхом репрессий и пр., что было поставлено в упрек не только конкретным персонам, осуществляющим руководство социалистической культурой, но и самому социалистическому принципу ее организации как таковому.

Обсуждая данный вопрос, нужно учитывать, что искусство оказывает огромное влияние на мирозерцание личности. Поэтому во все времена его старались использовать в своих целях общественные институты, прежде всего церковь и государство, что влекло за собой разные формы общественного воздействия на художественное творчество, которые в той или иной степени ограничивали свободу творчества. И в этом смысле «опыт Ленина» по госу-

дарственному руководству социалистической культурой не выглядит чем-то исключительным. Нечто подобное мы можем наблюдать в начальный период утверждения христианской культуры. Правда, в то время искусство отвергалось как элемент языческой культуры (В.И. Ленин никогда этого не делал!). Но постепенно в патристике вызрела мысль, что при «правильном руководстве» оно может оказать положительное влияние на жизнь, т.е. участвовать в христианском преображении мира. Первоначально, что вполне естественно, ибо к работе привлекались мастера, владевшие традиционной техникой архитектуры, живописи, скульптуры, были использованы художественные средства античного искусства. Оригинальность христианского искусства проявилась в содержательном аспекте: сюжеты брались из новой, доселе неизвестной миру христианской религиозной культуры. Развитие искусства происходило в связи с изменениями жизни, с возникновением новых «сюжетов» уже актуальной христианской жизни [1. С. 10]. По той же логике, что у нас в период социализма церковь регламентировала формальный аспект художественного творчества (христианский «канон формы» в иконописи, например).

И все же «опыт Ленина» по созданию советской культуры был уникален в том смысле, что последовательно осуществлялся в предельно короткий срок в беспрецедентных социально-исторических обстоятельствах, а процесс становления христианского искусства растянулся примерно на тысячелетие. Социалистическая художественная культура стала создаваться с первых лет существования советского государства, поскольку теоретический подход к ее построению был обоснован В.И. Лениным еще до революции (например, в работе «Партийная организация и партийная литература» [2], написанной в 1905 г.). И с первых революционных лет искусство – причем не только новое, собственно социалистическое, но также искусство прежних, дореволюционных лет – разными (в том числе и деспотическими) средствами было привлечено к решению принципиально новых социально-экономических задач. Но если это так, то естествен вопрос: как в условиях жесткой партийной опеки, ограничивающей свободу творчества, советское искусство смогло достичь высочайшего уровня расцвета? На этот вопрос сегодня, по общему правилу, отвечают, используя слово «вопреки» в разных вариантах и словосочетаниях, подчеркивая некую по большей части латентную оппозиционность советских художников власти. Однако, как видится, столь сложный феномен, как расцвет художественного творчества в социалистическую эпоху, не может быть объяснен лишь указанием на одну, пусть и весьма серьезную причину. К осмыслению других факторов его расцвета мы и приступаем.

Как отмечалось, существенной стороной содержания советского искусства было отображение той новой жизни, которую создавал народ многонациональной России (СССР). Новая, социалистическая, жизнь существовала в формах уже созданного реального бытия и воображаемого идеала, обоснованного в теории марксизма-ленинизма (метод соцреализма). Органическая связь искусства с актуальным бытием и идеальным будущим собственно и предопределила новизну содержания советского искусства. Мировая известность советского искусства поначалу также во многом была обусловлена тем существенным обстоятельством, что «весь мир» с интересом наблюдал именно за «социальным экспериментом» («опытом Ленина»), который происходил в России. В силу

разных обстоятельств наиболее яркое и доступное многим впечатление о происходящем в СССР создавало именно искусство. И жизненное содержание, информация о событиях, отображенных в нем, подчас заслоняли несомненные художественные достоинства (и, отметим в скобках, – недостатки) нового социалистического искусства. Но сказанное относится лишь к тому периоду советской истории, который продолжался до 1946 г., до известной Фултонской речи У. Черчилля [3]. После нее обстоятельства существенно изменились. Западный мир увидел в советском искусстве элемент пропагандистский и стал поддерживать советских художников-оппозиционеров (напомним, что М.А. Шолохов получил Нобелевскую премию за свой гениальный и в высшей степени популярный во всем мире роман лишь в 1965 г., через семь лет после обиженного властями Б.Л. Пастернака).

Итак, новизна жизни предопределила оригинальность содержания советского искусства, эту жизнь отражающего (прежде всего – предметно-событийной его составляющей). Стоит добавить, что неизвестную, точнее – еще не освоенную искусством реальность трудно отображать, опираясь лишь на прежний опыт (художественные средства – структуры и пр.). До революции художники России видели и отображали иную жизнь и достигли значительных результатов, но принципиально новый предмет отражения требовал творчества, поиска новых художественных средств. Художник, отображающий новую жизнь, не мог не чувствовать себя «первопроходцем», что также благотворно сказывалось на творчестве, стимулировало «работу» вдохновения. И советское искусство стало не только «хроникой» уникального опыта построения новой и лучшей, как верили, жизни – искусство стало вдохновенным, новаторским художественным воплощением создаваемого народом социального бытия. Это второй важнейший фактор, обусловивший оригинальность и художественную значимость советского искусства. Правда, творческий порыв художников-первооткрывателей со временем по разным причинам ослабевал, но не исчезал полностью, разгораясь новым пламенем в связи с ярчайшими успехами страны (победа в Великой Отечественной войне, покорение космоса и т.д.).

Говоря о тех средствах, которыми пользовалась советская власть в деле осуществления политического руководства художественной культурой, необходимо упомянуть один из новаторских приемов привлечения художника к решению жизненных задач – институт «творческих командировок». Государство направляло художников на социально значимые объекты и тем самым оплачивало новые впечатления, необходимые для вдохновенного отображения создаваемой жизни, которые иногда были всего лишь «интересными приключениями», а часто гражданским и военным(!) подвигом командированных художников. Основной идеологический акцент в данной практике был сделан на момент соучастия художника событию, дескать, сам видел, сам переживал, а значит, может правдиво, искренне, вдохновенно выразить в искусстве содержательные смыслы отображаемого. Несомненно, личностный момент участия автора, будучи правильно использованный в актуальной художественной культуре, усиливает впечатление от произведения, добавляя новые содержательные смыслы. И чем опаснее, труднее были обстоятельства создания конкретного произведения искусства, тем сильнее впечатление. Ярчайший, но не единственный пример усиливающего эффекта жизненных об-

стоятельств – создание и исполнение в осажденном, переживающем страшную трагедию, но героически обороняющемся Ленинграде Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича.

Нельзя оставить без внимания еще один элемент данной практики, который обычно остается незамеченным исследователями. Давно доказано, что богатство и разнообразие впечатлений исключительно благоприятно влияют на развитие творческого воображения, даже независимо от того содержания, которое у данных впечатлений есть, точнее – будут ли эти впечатления воплощены в сюжетах будущего произведения искусства или нет [4. С. 10–23]. Советское государство, предоставляя художнику возможность участия в важнейших социальных событиях, всячески стимулируя расширение поля его жизненных впечатлений, тем самым расширяло и поле его художественного воображения.

Итак, третий фактор расцвета – советское искусство было сопряжено с элементом деятельного участия художника в событии, порой весьма опасном для жизни, которое, в конце концов, становилось произведением искусства. Конечно, не только в нашей стране художники писали о том, что сами видели, пережили, а многие сознательно стремились именно к такой форме творчества, не полагаясь только на работу чистого воображения (Э. Хемингуэй, например). Но у нас данная практика стала фактически нормативным требованием, что, несомненно, стало существенной особенностью советского искусства.

Правда, советские художники, возвращаясь из «творческих командировок», отчитывались перед государством, предоставляли на суд общественности художественный результат: произведение искусства в качестве выполненного и оплаченного народом «социального заказа». Данный результат подвергался серьезному обсуждению и оценке, строгость которой менялась в зависимости от конкретной ситуации, сложившейся в стране. Оценка результата была в основном профессиональной – на заседаниях творческих союзов (социокультурная инновация, осуществленная в СССР), финансовую сторону работы которых обеспечивало государство, ему же принадлежало право последнего слова, которым, впрочем, оно нечасто пользовалось, но иногда дело доходило «до постановления партии и правительства», ломавшего судьбы «провинившихся» деятелей культуры и искусства. Впрочем, это «последнее слово» незримо участвовало «как предпосылка» и в обсуждении произведения среди коллег (конкуренция, которая скрывалась за «товарищеской критикой», проявляла себя в излишне частом упоминании идейных требований партии). Понятно, что партийно-государственный контроль ограничивал свободу творчества, но положительные, вдохновляющие элементы в данной системе «опеки», как показано выше, тоже были.

В разрезе проблемы нельзя не упомянуть о своеобразном демократизме советского искусства (четвертый фактор). Да, партия и правительство использовала искусство в своих целях, но одной из главных «конечных» целей социалистического развития было создание условий для гармонического развития личности. Эта цель не упускалась из внимания руководством страны с первых послереволюционных лет. С одной стороны, от художника требовали демократизации языка искусства, чтобы народ понимал его произведения, с другой – создавалась система художественного воспитания и образования,

позволяющая советским людям подниматься «на уровень» сложнейших произведений высокого искусства. Конечно, задача демократизации искусства возникла в европейской культуре задолго до нашей революции. Ее осмысливали теоретически и в той или иной степени решали. Но у нас – под руководством партии и правительства – задача решалась в грандиозных масштабах: были подключены все – и художники, и педагоги, и ученые, и «потребители» искусства (с детских лет). Совмещение многих целей политики в области художественной культуры наложило серьезный отпечаток на советское искусство. И действительно, от художников требовали писать о том, что есть, о том, что будет в результате грандиозного строительства, об этом строительстве и для строителей – «для масс», как говорили. И не только для агитации и «увеселения», но и для развития, приобщения к высшим художественным достижениям. И сами трудящиеся массы должны были духовно расти под воздействием искусства, прилагая серьезные образовательные усилия для того, чтобы к этому искусству прийти.

Решить такого рода проблемы непросто. Что касается приобщения трудящихся к шедеврам мирового искусства, то пути решения проблемы были, по крайней мере, делом понятным, хоть и трудным, но решаемым: нужно организовать систему художественного образования, что и было сделано, конечно, не в полном объеме, конечно, с потерями и недоразумениями, но в целом – сделано. Но ведь была еще одна задача: создать новое социалистическое искусство, которое не только унаследует все то лучшее, что создано человечеством в художественной сфере, но будет прорывом, отображающим революционный пафос строительства нового общества, т.е. будет революционным, творческим прорывом в художественной культуре. Социалистическое искусство должно было осуществить прорыв, наследуя лучшее. Такого рода проблемы легко решаются лишь умозрительно (например, в русле диалектики «традиции и новаторства»), но практически осуществляя руководство художественным процессом, сделать это очень трудно. Точнее, с традициями не так сложно, а трудно с новаторами, ибо образовательная система, осуществляя преемственность поколений, культивирует традицию – учит тому, что есть.

Принято считать, что революция поддерживает художников-новаторов, новое искусство. Но точнее будет сказать, что новаторы поддерживают революцию, ибо участь художника-новатора в обществе «традиционном», консервативном, как правило, незавидна. Новатор не получает поддержки со стороны государства и публики, его, по общему правилу, «не понимают»... И в этом смысле его искусство «жаждет революцию», а при определенных общественных условиях оно вплетается в общий общественно-политический революционный контекст. Но победившая революция не столь заинтересована в художниках-экспериментаторах. Новому победившему строю необходимо искусство, вплетенное в решение актуальных общественно-политических задач. И тут выясняется, что искусство новаторов не обладает той степенью социальной коммуникативности, которая необходима для его использования в качестве серьезного средства социально-политической жизни. И не удивительно, что победившая в нашей стране Октябрьская революция с самого начала пыталась ориентировать художников на использование традиционных, привычных художественных средств. Так поступал нарком просвеще-

ния А.В. Луначарский, призывая деятелей искусств использовать наиболее «демократичные» средства художественного выражения (в музыке – стилистика Бетховена [5], в театральном искусстве – Малого театра [6] и т.д.). Потом последовали весьма жесткие известные постановления партии и правительства, возвращающие новаторов в русло той национальной традиции, которая сформировалась в России в XIX в. Понятно, что художники продолжали искать новые пути художественного выражения нового содержания, но они были все-таки иными, отличными от тех, по которым пошло «буржуазное искусство» Запада.

Коммунистическая власть, осуществляя политическое руководство художественной культурой, контролировала не только содержательный аспект художественного творчества, но и форму – средства выражения содержания, что многих сегодня удивляет. Однако нужно признать, что такого рода отношение к форме (в частности, в музыке) для российской культуры не является чем-то привнесенным извне. Православная церковь тоже весьма строго относилась не только к содержанию, но и к форме произведений церковного искусства, консервативно поддерживая соборно утвержденный канон формы (в России не было Возрождения). Реформы в области искусства, которые инициировал «большевик на троне» [7. С. 43] Петр I, тоже осуществлялись, мягко говоря, не без политического контроля.

Таким образом, политическое руководство Страны Советов, возможно, не желая этого, используя «варварские средства», поспособствовало утверждению и развитию в советском искусстве уникальных национальных художественных традиций.

Но признание того, что советское искусство не поддерживало мировые тренды развития художественного языка (например, в музыке), ставит вопрос о его художественном значении. Ответ достаточно прост – качество художественного произведения напрямую не зависит от тех новаторских тенденций в области стиля, которые использовал художник. И в этом смысле можно, находясь вне современности, точнее – вне актуальных задач по развитию художественных средств, обогащать актуальную культуру первоклассными произведениями. Художник выбирает те средства, которые его вдохновляют. Вдохновение – пожалуй, решающий фактор появления художественного шедевра, а художественные средства не обязательно должны быть современными, новаторскими (хотя вполне могут быть и таковыми).

Подводя итоги, отметим, что советское искусство, несмотря на новые идеологические задачи, которые перед ней ставили власти, стало продолжением той культурной традиции, которые сформировались в России до революции. Именно данный факт во многом объясняет тот интерес, который сегодня существует в современной России к советскому искусству. Не только художественные достоинства и новое жизненное содержание, в нем отраженное, но и укорененность в отечественной истории и культуре делают советское искусство уникальной «страницей» в истории мировой культуры.

#### Список источников

1. Вёрман К. Европейское искусство средних веков // История искусства всех времен и народов, в 3 т. М. : АСТ, 2000. Т. 2. 944 с.
2. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Полное собрание сочинений. М. : Изд-во полит. литературы. 1968. Т. 12. С. 99–105.

3. Текст речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже, г. Фултон, штат Миссури, США, 5 марта 1946 г. URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html>

4. Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии : Введение в историю философии. М. : Республика, 1999. 399 с.

5. Луначарский А.В. О будущем Малого театра // Сто лет Малому театру. 1824–1924. М., 1924. С. 15–22.

6. Луначарский А.В. Бетховен и современность // Луначарский А.В. В мире музыки. М., 1958. С. 331–333.

7. Бердяев Н.А. Русская идея. СПб. : Азбука-классика, 2008. 318 с.

### References

1. Wörman, K. (2000) *Istoriya iskusstva vseh vremen i narodov* [History of Art of All Times and Peoples]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: AST.

2. Lenin, V.I. (1968) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 12. Moscow: Izd-vo polit. literatury. pp. 99–105.

3. Churchill, W. (1946) *Tekst rechi Uinstona Cherchillya v Vestminsterskom kolledzhe, g. Fulton, shtat Missuri, SShA, 5 marta 1946 g.* [Text of Winston Churchill's Speech at Westminster College, Fulton, Missouri, USA, March 5, 1946]. [Online] Available from: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html>

4. Lapshin, I.I. (1999) *Filosofiya izobreteniya i izobretenie v filosofii: Vvedenie v istoriyu filosofii* [The Philosophy of Invention and Invention in Philosophy: Introduction to the History of Philosophy]. Moscow: Respublika.

5. Lunacharskiy, A.V. (1924) О budushchem Malogo teatra [On the Future of the Maly Theater]. In: Kugel, A. & Filippova, V. (eds) *Sto let Malomu teatru. 1824–1924* [One Hundred Years of the Maly Theater. 1824–1924]. Moscow: Russian Theatre Society. pp. 15–22.

6. Lunacharskiy, A.V. (1958) *V mire muzyki* [In the World of Music]. Moscow: Sovetskij kompozitor. pp. 331–333.

7. Berdyaev, N.A. (2008) *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

### Сведения об авторах:

**Денисов Н.Г.** – доктор философских наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, Россия). E-mail: [ngdenisov@gmail.com](mailto:ngdenisov@gmail.com)

**Храмов В.Б.** – доктор философских наук, профессор кафедры философии Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия). E-mail: [valery.khram@yandex.ru](mailto:valery.khram@yandex.ru)

*Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

### Information about authors:

**Denisov N.D.** – Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russia). E-mail: [ngdenisov@gmail.com](mailto:ngdenisov@gmail.com)

**Khramov V.B.** – Kuban University (Krasnodar, Russia). E-mail: [valery.khram@yandex.ru](mailto:valery.khram@yandex.ru)

*The authors declare no conflicts of interests*

*Статья поступила в редакцию 22.07.2022;*

*одобрена после рецензирования 10.10.2022; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 22.07.2022;*

*approved after reviewing 10.10.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 32.019.51

doi: 10.17223/22220836/55/5

## СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АССАМБЛЯЖИ НАБЛЮДЕНИЯ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ЗАКРЫТОСТИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ

**Иван Владимирович Кирдяшкин**

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,  
Сибирский государственный медицинский университет, Томск, Россия, kirdjhkin@mail.ru*

**Аннотация.** В статье ставится проблема, определяемая закрытостью наблюдения личностей за политическим как производной их естественной установки, условием и средством познания, конструирования политического в политической социализации, что ведет к несоответствию его локального понимания личностью и его значением как истока Общего Блага. В качестве социокультурных средств, обогащающих данное познание / конструирование, преодолевающих его закрытость, исследуются ассамбляжи или сборки комплексов разных «домашних миров» личности, присущих им идей, настроек «территорий», сетей отношений и технологий как компонентов наблюдения. Данные ассамбляжи конструируются разносторонней эпистемической и деятельностной активностями человека, «обучают» личностей многообразию значений и форм политического, смещают восприятие «знакомого-незнакомого» в нем, включают личности в разные природы и турбуленции политической современности.

**Ключевые слова:** социокультурные ассамбляжи, политическая социализация, сложность наблюдения, закрытость познания

**Для цитирования:** Кирдяшкин И.В. Социокультурные ассамбляжи наблюдения как преодоление закрытости политической социализации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 56–67. doi: 10.17223/22220836/55/5

Original article

## SOCIOCULTURAL ASSEMBLAGES OF OBSERVATION AS OVERCOMING THE CLOSENESS OF POLITICAL SOCIALIZATION

**Ivan V. Kirdjashkin**

*National Research Tomsk State University,  
Siberian State Medical University, Tomsk, Russian Federation, kirdjhkin@mail.ru*

**Abstract.** The article poses a problem determined by the closeness of individuals' observation of the political as a derivative of their natural attitude, a condition and means of cognition, construction of the political in political socialization. In this regard, the purpose of the study in the article is to study the cognitive means of including the individual in the multifaceted political modernity in the process of political socialization. This problem leads to a discrepancy between the individual's local understanding of the political and its significance in society as the source of the Common Good. Its tasks are: highlighting the features of the origins of a person's natural attitudes, constituting the perception of the world of political phenomena, localizing and transforming it, as well as identifying sociocultural ways that make these attitudes diverse, more open to understanding the political, the

diversity and complexity of its potential origins. The novelty of the approach in the work lies in the fact that political socialization as a process of cognition and recreation of the political is considered in it as a character that is closed in relation to its means, the “openness” of which is due to the relationships and involuntary coordination of different flows of the culture of society.

In this regard, in political socialization, observation as the source of constructing the political, representing the ability of social self-creation, is determined by the properties of the life of the observer, the transformations of the natural attitude of the individual, the epistemic properties of his “home worlds”. “Home worlds” provide: privacy, security of being and knowledge of the individual, the origins of their existence, the “basic trust” of a person in himself and in the world, create the foundations for his self-realization, individuation in society. Derivatives of “home worlds” as properties of perception act as a factor in the formation, development of a person’s worldview and at the same time the source of its localization, closeness, which at the same time acts as a condition for cognition of the political. They act as the conditions and at the same time the boundaries of the worldview of individuals and the perception of the political.

As sociocultural means enriching this cognition/construction, overcoming its closeness, assemblages or assemblies of the complexities of different “home worlds” of the personality, their inherent ideas, settings of “territories”, networks of relations and technologies as components of observation are studied. These assemblages arise and link the interactions and individuations of natural and artificial, individual and sociocultural environments, social institutions and technologies, “territories” and networks of relations between individuals from different “home worlds”. The concept of “assemblage” implies that the “home worlds” of individuals as the sources of the perception of the political, being closed, can, through the interactions of their complexities, “learn”, initiate in themselves other, special structures and meanings, thereby enriching themselves with the perception of the forms and meanings of the political. personalities. The assemblage of complexities of the “home worlds” of the individual acts as a socio-cultural phenomenon, “teaching” individuals the new morphologies of the surrounding world, its political dimensions. In this regard, the basic condition for the genesis of assemblages, cooperating and connecting elements of different “home worlds” to each other, are emergences and sympoetic sets of cultural and epistemic activities of individuals, the active “awakening” of their new socio-cultural sub-activities. Their emergence allows the individual to become a link between the elements of different “home worlds” of individuals, to be the source of their assemblages, a condition for being drawn into new ones. At the same time, assemblages occur in the context of interactions between natural and artificial, individual and social components of different “home worlds”, technologies and networks of their communication.

**Keywords:** sociocultural assemblages, political socialization, complexity of observation, closeness of cognition

**For citation:** Kirdjashkin, I.V. (2024) Sociocultural assemblages of observation as overcoming the closeness of political socialization. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 56–67. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/5

Современность выступает как процесс проявления разнородных социокультурных явлений, истоком раскрытия полноты и связей их особенных существований. Вместе с этим в условиях современной культуры происходит замыкание образов жизни коммуникации и социокультурных групп в своих локальных мирах. Причем данные процессы определяют не только границы, но и начальные условия, предпосылки познания, его интерсубъективности. Современность артикулирует и проблематизирует данные состояния познания. Как считает Н. Луман, любая система, социум и сознание являются фундаментально закрытыми системами, которые посредством собственных операций проводят границу с окружающим миром, постоянно различают себя в нем. При этом данная закрытость выступает условием «открытости», познания окружающего мира [1. С. 93–94]. Это ограничивает и одновременно

определяет, конституирует включение в политическое, создает формируемые особенным существованием личности, границы и способы политической социализации, пределы и особенности ее сопряженности с идеей Общего Блага как со значением политического.

В этом плане современность, в частности, делает политическую социализацию опосредованной эхо-камерами, которые создают возможности личности подбирать для себя наиболее удобную информацию, выступающую условием постоянства, регулярности, предсказуемости, преодоления хаоса современности [2. С. 13–14]. Эхо-камера, считает В.А. Бажанов, представляет собой фактически замкнутое образование, сохраняющее и усиливающее, расширяющее своего рода эпистемический контроль над состоянием умов [3. С. 156]. Возникновение данных тенденций усиливается быстрыми изменениями современной технологической среды, усиливающей способности личности формировать свои границы с окружающим миром как условия для самовыражения, самоосуществления в социуме. Данная среда, полагает В.А. Бажанов, выступает как эффективный инструмент общения и воздействия на воззрения, распространенные в обществе и разделяемые индивидами, формирующие эпистемические «эхо-пузыри». Они образуются в силу сходства взглядов в широком смысле «на жизнь», в которых субъекты с отличными взглядами в границах «пузырей» «не слышны» [3. С. 152], строятся на принципе различия «свой»–«чужой». В них функционируют инструменты отсеивания «чужих», подавления и разоблачения позиций [3. С. 156]. Эти свойства современного познания позволяют сопротивляться его распаду, сохранять цельность и одновременно ограничивают понимание политических явлений, не дают возможности воспринимать их сложность и потенциалы, связи многообразия политического, общезначимые проблемы человеческого бытия.

В этом плане возникает проблема включения в политическое в политической социализации при локализации и закрытости структур, значений наблюдения личностей за политическими феноменами, представляющего их естественную установку, конструирующую мир политических явлений, который, по мысли Б. Лагура, выступает в качестве определенных социокультурных композиций в ассоциациях личностей, необходимых для того, чтобы выстроить общий мир, решать проблемы единства этого общего мира [4. С. 355]. Данная проблема ведет к несоответствию локального понимания личностью политического и его значения в социуме как истока Общего Блага. В этом плане включение в политическое в политической социализации Г. Алмонд и С. Верба определяют в качестве процесса усвоения политической культуры, представляющей специфику социальных взаимодействий, в которые человек был или остается включен [5. С. 357]. Политическая социализация предполагает усвоение когнитивных стилей, определяющих симпатии и антипатии в отношении политических идей, которые, как отмечают исследователи, строятся на своих онтогенетических «фундаментах», по-разному препарировуют образы мира, его настоящее и будущее в целом [6. С. 117].

В этом отношении целью данного исследования выступает изучение когнитивных средств включения личности в многогранную политическую современность в процессе политической социализации. В свою очередь, его задачами являются: выделение особенностей истоков естественных установок человека, конституирующих восприятие мира политических феноменов,

локализирующих и трансформирующих его, а также определение социокультурных способов, позволяющих делать данные установки многообразными, более открытыми для понимания политического, разнообразие и сложность его потенциальных истоков. При этом новизна подхода в работе состоит в том, что политическая социализация как процесс познания и воссоздания политического рассматривается в ней как закрытый в отношении своих средств характер, «открытость» которого обусловлена отношениями и произвольными координациями разных потоков культуры общества.

Базовым основанием того, что политическая социализация имеет закрытый в своем восприятии политический характер, выступает то, что оно сопряжено с наблюдением как выражением естественной установки личностей, представляющей «жизненные миры» их становления. Они проявляются как истоки различия мировоззрений личности и вместе с тем в качестве основ потенциала их интересубъективности. Т. Миеттинен, называя жизненные миры в целом «домашними мирами», считает, что каждый из них представляет собой совместную для общности индивидов культурную территорию, характеризующуюся своей нормативной специфичностью и ценностной асимметричностью по отношению к «чужим мирам», разграничивающей мировой горизонт. В этом плане домашний мир человеку знаком и понятен, позволяет разделять его ценности, историю. Чужой мир – странен, ненормален [7. С. 325].

Как полагает А.Ю. Антоновский, принимая во внимание теорию наблюдения Н. Лумана, наблюдатель выступает как своеобразный «инженер» системы. При этом наблюдения, конструируя конфигурации реальности, оперируют свойствами жизни наблюдающего [8. С. 95–96]. В этом отношении язык «наблюдения», как отмечают исследователи, всегда теоретически нагружен, т.е. зависит от нагруженности наблюдения идейным, ценностным содержанием, некоторыми допущениями [9. С. 193]. Наблюдение как влияние на восприятие политических феноменов идей, смыслов, настроев естественной установки личности создает ситуацию, когда в отношении политического личность выступает его пассивной и одновременно активной частью, вовлекаясь в политическое «дважды», как его подобие и как отклонение от нормы его восприятия. Наблюдатель, замечает Н. Луман, является частью того, что наблюдает. Одновременно наблюдатель вводит различие наблюдающего и наблюдаемого [1. С. 173].

В этом отношении наблюдение сопряжено с доступом к творчеству познания. Как считает А.Э. Савин, естественная установка как пра-привычка характеризуется общим тезисом (верой в бытие мира) и связана с горизонтом всех горизонтов, с миром как «системой правил» течения опыта [10. С. 28]. Данная связь определяет «начало» бытия для человека и исток способности совершения актов сознания [10. С. 29]. При этом в отношении данного «начала», как отмечает А.Э. Савин, можно предположить, что речь идет о человеческом доме, понимаемом достаточно широко. Дом человека выступает как конечный горизонт, горизонт наглядных и само собой разумеющихся для всех его представителей данностей [10. С. 31].

В этом плане человек политический вырастает, в частности, из направленности, настроя «мест» перехода личности в новые культурные состояния, на новый уровень осознания социальности и ее основоустройства. Вокруг

этих «мест», по мнению С.А. Азаренко и Д.И. Макарова, происходит соби- рание индивида в качестве человека, существа рода. В них совершаются пере- ходы, трансформации индивида, прослеживаются истоки практик самопозна- ния, «заботы о себе» [11. С. 66]. Наблюдатель событий, констатирует А.Ф. Филиппов, имеет местоположение, включенное в пространство, нерас- члененное с «местностью», имеющей особенные характеристики и настроен- ность [12. С. 127–128]. Данные места вложены в другие сферы существова- ния человека, влияя друг на друга как на «оснащение» наблюдателя. В исследованиях М. Деланда онтология индивидуальных сущих определяется историческим процессом, давшим начало целому, выраженному, в частности, в схеме вложенного множества сущих «индивиды – институты – города – национальные государства» [13. С. 51–52]. Исследователи С.А. Азаренко и Д.И. Макаров дополняют данную схему такой целостностью, как «дом», в котором начинают формироваться близкие отношения индивидов, которые оказываются связанными не только общими схемами поведения, но и челове- ческими привязанностями [11. С. 67]. «Домашние миры» обеспечивают при- ватность и защищенность бытия и познания личности, «базовое доверие» к себе и к миру, создающие основы для самореализации, индивидуации чело- века в социуме.

Производные «домашних миров» личности, выраженные в свойствах восприятия, выступают фактором становления, выработки мировоззрения человека и одновременно истоком его локализации, закрытости, которая вы- ступает предпосылкой познания политического. В этом отношении, как счи- тают исследователи, общение наблюдателей в современном сложностном мире маловозможно, а современный наблюдатель сложности предстает как ансамбль определенным образом скоординированных наблюдателей, обеспечивающих коммуникативно-перцептивную связанность нашего опыта [14. С. 81–82]. В этом процессе важную роль играют сами принципы консти- туирования «домашних миров», обеспечивающих связь опытов наблюдения. В этом отношении важной характеристикой конституирования «домашних миров», по Т. Миеттинену, выступает нередуцируемость дихотомии между домашним и чужим, а их генезис представляется исследователю как взаимное со-конституирование через взаимодействие [7. С. 328]. В этом отношении истоком обогащения познания политического как опыта наблюдателей ста- новится их «партнерство» в политической социализации.

Поэтому современное наблюдение, проявляющееся в качестве конструк- тивного потенциала личности в отношении мира политических явлений, мо- жет формироваться посредством социокультурных ассамбляжей или сборок комплексностей «домашних миров» становления человека политического, «сгущений» их культурных потоков, включающих в себя идеи, особенные ценности и институты отношений. Ж. Делез понимает под понятием «сборка» или «ассамбляж» множественность, которая состоит из активных взаимодействий разнородных деталей, которые устанавливают связи, отношения между ними, правила взаимодействий разных природ [15. С. 146]. Понятие «ассамбляж», отмечает М. Деланда, выступает как перевод француз- ского слова «agencement», означающего расположение и компоновку, и слова «assemblage», трактуемого исследователями как соединение или соби- рание, «сборку» чего-либо [15. С. 9].

В этом плане понятие «ассамбляж» дает понимание того, что «домашние миры» личностей как основы восприятия политического, будучи закрытыми, могут за счет взаимодействий между собой своих компонентов «учиться», инициировать в себе иные, особенные структуры и значения, обогащая себя разнообразным пониманием политического. В философии Ж. Делеза сборка как приключение непроизвольного, связывающего чувственность, память, а затем и мышление с необходимым, выступает как движение обучения [16. С. 206]. В этом отношении ассамбляж комплексностей «домашних миров» личности выступает как социокультурный феномен, «обучающий» личностей новым значениям и формам политического.

В этом плане сборка движима желанием, это сборка желания, стратифицированным и локализованным измерением которой выступает власть [17. С. 235]. Желание, обусловленное надеждой на то или иное благо, составляет, в частности, у Б. Спинозы основу договора множества индивидов, из которого возникает государство [18. С. 18]. Сборки или ассамбляжи связываются активностью взаимодействий естественных и искусственных, индивидуальных и социальных сред, «территорий», общественных институтов и сетей отношений индивидов как свойствами и инструментами наблюдения за политическим. При этом М. Деланда придает ассамбляжу значение способа и конфигурации исторически устойчивой координации действий, которое предполагает «свободу» выхода и входа участников в силу их изобретательности и потенциала [15. С. 85, 93]. Сборка приобретает характер процесса соединения материального и экспрессивного, символического начала коммуникации. В этом отношении, как отмечает И.В. Красавин, ассамбляжи у М. Деланды представляют собой виртуальные множества, утверждающие уникальность всего сущего в его многообразии [19. С. 140]. Как считает Г. Харман, у М. Деланды данные виртуальные пространства предшествуют любым популяциям, дистанцируют от механики связей сущих, помогают обрести «независимости-от-механизма» [20. С. 15], ослабляют возможности механической солидарности, так как существуют как продукты активности интересов и потребностей индивидов. В этом отношении А.Л. Цзин рассматривает ассамбляж как «бессрочное собрание», где разнородные способы существования переплетаются, приводят к возникновению «закономерностей непреднамеренной координации» [21. С. 39–40], к полифонии, которая удерживает вместе множественные временные ритмы и траектории [21. С. 41]. Личность встраивается в социальность и в государство через встраивание в ассамбляжи, к которым она принадлежит, в их непрерывный ряд микро- и макромасштабов [15. С. 27].

Генезис и трансформации социокультурных ассамбляжей «домашних миров» наблюдения политического движимы изменениями познавательных компетенций личности. Она является активной конструктивной частью разных социокультурных «партнерств» отношений разных жизнемировых структур. Множественность деятельно-познавательных субактивностей личности делают ее творческой частью разных сообществ бытия. Разные качества личности в особенных обстоятельствах, считает Г. Харман, могут втянуть нас в новые и невообразимые ассамбляжи [20. С. 14]. Возникающие социокультурные субактивности личности формируют новые «партнерства» наблюдения «домашних миров» становления человека политического, реали-

зуют в политической социализации постоянное переделывание, стирания и «перестройки» границ, рассредоточения и конвергенцию свойств политического. Контекстуально данные процессы обусловлены трансформациями, эмансипаторской активностью личностных «практик себя», процессами самовыражения и самопознания личностей, сопряженных с «настройками» местности становления личности, с их культурно-символическими системами как с основами специфик мотиваций активностей личностей. Благоприятствовать данной активности могут процессы современного образования, которые, по мнению исследователей, потенциально предстают как процессы определения каждым учащимся своего собственного смысла в жизни и в обучении, т.е. места, которое знание должно занять в его жизни [22. С. 533].

При этом в данном «открытии себя» происходит открытие, «пробуждение» гетерогенности личности, обнаружение того, что она, как отмечает Э. Левинас, проходит на фоне «другой» жизни. Это определяет путь к социальности, приводящий не к тотальной схваченности «родовым единством», а к «родству людей», образует изначальный феномен братства, объясняющийся ответственностью за другого [23. С. 38], обнаружением сопричастности человека к иной жизни, проявляющейся, в частности, в искусстве и в художественной литературе, где создаются новые элементы и связи разных «домашних миров», символические конструкции взаимодействия разного. Искусство формирует и связывает гетерогенность политического. Политическое, где перестраивается символическое, отмечает Я.В. Мальцев, складывается изначально в воображаемом, на уровне фантазма, который создается через произведения искусства. Оно позволяет людям понимать себя, понимать других, отношения между друг другом, между собой и государством, понимать коллективное [24. С. 46].

Ассамбляжный характер наблюдения в политической социализации составляет основу генезиса «коллективной субъектности» личностей, предпосылку ее разных проявлений в политической современности, открывающих ее как совместную «работу» и связь разных потоков культуры, движимую желанием и фантазией личностей. В частности, современная «коллективная субъектность», по мнению Е.А. Никитиной, образует современные сложные саморазвивающиеся человекообразные системы, включающие объекты разной природы – физические, биологические, технические, информационные, социальные, объединенные целеполагающей деятельностью человека и функционирующие как единое целое, выстраивая между собой конвергентные отношения [25. С. 123]. Исследования В.Е. Лепского определяют современность в контексте возникновения полисубъектных саморазвивающихся рефлексивных сред, в которых сосуществуют субъекты естественного интеллекта, агенты искусственного, интеграции их активных элементов [26. С. 136]. Ассамбляжный характер взаимодействий активностей данных сред открывает симпоэтическую природу понимания политического. Симпоэзис в творчестве Д. Харауей буквально значит «совместное делание» или «сопроизводство», подходящее для сложных, динамичных, реагирующих, историчных систем, для мирения-с, в компании, охватывающее разные аутопоэзисы, генеративно развертывающее и расширяющее их [27. С. 86].

Ассамбляжный характер наблюдения во многом проявляется в социализации молодых поколений, так как по многом сопряжен с ювенильностью

когнитивных структур, смыслов и ценностей личностей, с их меняющимися и дифференцирующимися познавательными способностями, со спонтанными состояниями, эмерджентиями восприятия, с воображением как с возможностью восполнения недостатка опыта коммуникации с миром. Это воплощается в потенциально более «свободном» конструировании причинно-следственных связей и отношений разнородного, в эмпатии и доверии к иному как в предпосылках сборок. Как отмечает В.И. Молчанов, фантазию и иллюзию можно отнести к так называемому «нереальному», представляющему один из фундаментальных элементов человеческого мира, формирующему их общую предпосылку [28. С. 137, 144] Молодежная субкультурность выступает основой «партнерств», взаимообогащения аутопойезисов индивидуаций естественно-природных, технологических, виртуальных сред, разных культурных потоков в восприятии политического.

В этом отношении в политической социализации наблюдение как исток конструирования политического, представляющего способность социального самотворчества, определяется свойствами жизни наблюдающего, трансформациями естественной установки личности, эпистемическими свойствами ее «домашних миров». «Домашние миры» обеспечивают: приватность, защищенность бытия и познания личности, истоки их экзистенции, «базовое доверие» человека к себе и к миру, создают основы для его самореализации, индивидуации в социуме. Производные «домашних миров» как свойства восприятия выступают фактором становления, выработки мировоззрения личности и одновременно истоком его локализации, закрытости, которая при этом становится условием познания политического. Они выступают условиями и одновременно границами мировоззрения личностей и восприятия политического. Поэтому личность видится пассивной и активной частью понимания политических явлений, вовлекаясь в них «дважды», как их подобие и как его отклонение от нормы. Истоком обогащения познания политического и опыта наблюдателей, факторами преодоления закрытости понимания политического и расширения наблюдения или конструирования современных политических явлений в политической социализации выступают социокультурные ассамбляжи структур «домашних миров» становления личностей. Данные ассамбляжи возникают и связывают взаимодействия и индивидуации естественных и искусственных, индивидуальных и социосистемных сред, общественных институтов и технологий, «территорий» и сетей отношений индивидов разных «домашних миров». Понятие «ассамбляж» предполагает то, что «домашние миры» личностей как истоки восприятия политического, будучи закрытыми, могут при взаимодействиях своих комплексностей «учиться», инициировать в себе иные, особенные структуры и значения, обогащая себя тем самым восприятием форм и значений политического личностей. Ассамбляж комплексностей «домашних миров» личности выступает как социокультурный феномен, «обучающий» личностей новым морфологиям окружающего мира, его политических измерений.

Ассамбляжный характер наблюдения политического конструктивно движим, складывается социокультурной жизнью наблюдающего, нацелен при этом на раскрытие и конвергенцию гетерогенности личности. В этом отношении базовым условием генезиса ассамбляжей, кооперирующим и присоединяющим друг к другу элементы разных «домашних миров», выступают

эмерджентности и симпоэтические множества культурно-эпистемических активностей личностей, деятельное «пробуждение» их новых социокультурных субактивностей. Их возникновение позволяет личности стать связью элементов разных «домашних миров» личностей, быть истоком их ассамбляжей, условием втягивания в новые. При этом ассамбляжи происходят в контексте взаимодействий естественных и искусственных, индивидуальных и социальных компонентов разных «домашних миров», технологий и сетей их сообщения. В этом отношении социокультурные ассамбляжи наблюдения помогают распознавать разные стороны политического; обеспечивают множественность и постоянное смещение понимания «знакомого-незнакомого», «значимого-незначимого» в восприятии политических феноменов; позволяют включаться в разные природы и стороны, в динамики и турбуленции политической современности.

Ассамбляжный характер наблюдения политического, в частности, инициируется эмансипаторской активностью «практик себя», процессами самовыражения и самопреобразования молодых поколений, меняющимся симбиотическим разнообразием их познавательных методологий и практик как особенностями соавторства молодых поколений в коллективном творчестве политической культуры. Оно сопряжено с рассредоточениями, с пластичностью мировоззрения, с поисковой активностью молодых поколений, с их потребностью в вовлеченности во множество культурных миров, с превалированием воображения над опытом, с нехваткой культурных средств для адаптации и самореализации в современных динамических обществах, с усложнением индивидуаций личностей, с потенциально «свободным» конструированием связей и отношений разнородного, с доверием к иному как с предпосылками его сборок и взаимообогащений. Складывание новых ассамбляжей наблюдения политического в политической социализации молодых поколений обусловлено ростом взаимодействий в современных «домашних мирах» личностей естественно-природных, виртуально-технологических, других социокультурных активностей человека, интенсивностью их взаимопроникновений как предпосылок конструирования отношений и генезиса разнородных проекций политического.

#### **Список источников**

1. Луман Н. Введение в системную теорию. М. : Логос, 2007. 360 с.
2. Русаков Ю.А. Эхо-камеры в современной массовой культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 11–15.
3. Бажанов В.А. Особенности познавательных механизмов в информационную эпоху: «эхо-пузыри» и «эхо-камеры» // Философский журнал. 2022. Т. 15, № 4. С. 152–164.
4. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М. : ИД Высшая школа экономики, 2014. 384 с.
5. Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура. Политические установки и демократия в пяти странах. М. : Мысль, 2014. 500 с.
6. Бажанов В.А. Политические идеологии в свете современной нейронауки // Эпистемология и философия науки. 2022. Т. 59, № 1. С. 117–135.
7. Резников Д. Идея Европы и гуссерлианская историческая телеология // Социологическое обозрение. 2021. Т. 20, № 3. С. 319–331.
8. Антоновский А.Ю. Наука как социальная система. Никлас Луман о механизмах социальной эволюции знания и истины // Вопросы философии. 2017. № 7. С. 158–171.
9. Кузнецов А.Г. Восприятие и наблюдение в сильной программе социологии научного знания: социологизм, психологизм, междисциплинарность // Эпистемология и философия науки. 2022. Т. 59, № 2. С. 183–200.

10. Савин А.Э. О сущности феноменологической философии // *Horizon*. 2015. Т. 4, № 1. С. 9–37.
11. Азаренко С.А., Макаров Д.И. Синергичная антропология как междисциплинарная парадигма. Размышления об онтологии «интерфейса» // *Вопросы философии*. 2019. № 2. С. 61–71.
12. Филиппов А.Ф. Понятие наблюдателя в социологии пространства // *Метод: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин*: сб. науч. тр. М.: РАН. ИНИОН, 2016. Вып. 6: Способы представления знаний. С. 118–131.
13. Деланда М. Новая онтология для социальных наук // *Логос*. 2017. Т. 27, № 3. С. 35–56.
14. Аршинов В.И., Смирский Я.И. Сложностный мир и его наблюдатель. Часть первая // *Философия науки и техники*. 2015. Т. 20, № 2. С. 70–84.
15. Деланда М. Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 164 с.
16. Делез Ж. Различие и повторение. М.: Петрополис, 1998. 384 с.
17. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
18. Третьяк А.Р., Тунус Н.Н. Политическая логика «Multitudo» в работах Гоббса и Спинозы // *Полития*. 2019. № 4 (95). С. 6–25.
19. Красавин И.В. Устройство сборки, или Симуляция онтологии у Мануэля Деланда // *Социология власти*. 2019. Т. 31, № 2. С. 136–154.
20. Харман Г. Сети и ассамбляжи: возрождение вещей у Латура и Деланда // *Логос*. 2016. Т. 27, № 3. С. 1–34.
21. Цзин А.Л. Гриб на краю света. О возможности жизни на руинах капитализма. М.: Ad Marginem, 2017. 537 с.
22. Сергейчик Е.М. Глобальные ценности глобального мира // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология*. 2021. Т. 37, вып. 3. С. 532–543.
23. Левина Э. Избранное: Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 416 с.
24. Мальцев Я.В. Искусство и политика в структуре современности // *Философия и культура*. 2020. № 10. С. 38–49. Электронный научный журнал. URL: <https://nbpublish.com/epfk/contents> (дата обращения: 15. 06. 2021).
25. Никитина Е.А. Коллективный субъект в сложных человекомерных системах: интеллект или сумма технологий? // *Философия науки и техники*. 2021. Т. 26, № 1. С. 122–130.
26. Лепский В.Е. Рефлексивность в управлении социальными системами (философско-методологический анализ) // *Философия науки и техники*. 2021. Т. 26, № 2. С. 127–147.
27. Харауэй Д. Оставаясь со смутой: заводить сородичей в хтулуцене. Пермь: Hyle Press, 2020. 340 с.
28. Молчанов В.И. О различии реального и не-реального в коммуникативной практике // *Ежегодник по феноменологической философии*. 2019. Т. 5. С. 137–173.

### References

1. Luhmann, N. (2007) *Vedenie v sistemnyu teoriyu* [Introduction to the System Theory]. Translated from German. Moscow, Logos.
2. Rusakov, Yu.A. (2019) *Ekho-kamery v sovremennoy massovoy kul'ture* [Echo-chambers in contemporary mass culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2(39). pp. 11–15.
3. Bazhanov, V.A. (2022) *Osobennosti poznatel'nykh mekhanizmov v informatsionnyu epokhu: "ekho-puziri" i "ekho-kamery"* [Peculiarities of Cognitive Mechanisms in the Information Age: "echo-bubbles" and "echo-chambers"]. *Filosofskiy zhurnal*. 15(4). pp. 152–164.
4. Latour, B. (2014) *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembly of the social: An introduction to the actor-network theory]. Translated from French. Moscow: HSE.
5. Almond, G. & Verba, S. (2014) *Grazhdanskaya kul'tura. Politicheskie ustanovki i demokratiya v pyati stranakh* [Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Countries]. Translated from English. Moscow: Mysl'.
6. Bazhanov, V.A. (2022) Political Ideologies through the Lens of Modern Neuroscience. *Epistemologiya i filosofiya nauki – Epistemology and Philosophy of Science*. 59(1). pp. 117–135. (In Russian). DOI: 10.5840/eps202259110

7. Reznikov, D. (2021) Ideya Evropy i gusserlianskaya istoricheskaya teleologiya [The Idea of Europe and Husserlian Historical Teleology]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*. 20(3). pp. 319–331.
8. Antonovsky, A.Yu. (2017) Nauka kak sotsial'naya sistema. Niklas Luman o mekhanizmax sotsial'noy evolyutsii znaniya i istiny [Science as a social system. Niklas Luhmann on the mechanisms of the social evolution of knowledge and truth]. *Voprosy filosofii*. 7. pp. 158–171.
9. Kuznetsov, A.G. (2022) Perception and observation in the strong program of the sociology of scientific knowledge: sociologism, psychologism, interdisciplinarity. *Epistemologiya i filosofiya nauki – Epistemology and Philosophy of Science*. 59(2). pp. 183–200. (In Russian). DOI: 10.5840/eps202259232
10. Savin, A.E. (2015) O sushchnosti fenomenologicheskoy filosofii [On the essence of phenomenological philosophy]. *Horizon*. 4(1). pp. 9–37.
11. Azarenko, S.A. & Makarov, D.I. (2019) Sinergiynaya antropologiya kak mezhdistsiplinarnaya paradigma. Razmyshleniya ob ontologii “interfeysa” [Synergetic anthropology as an interdisciplinary paradigm. Reflections on the “interface” ontology]. *Voprosy filosofii*. 2. pp. 61–71.
12. Filippov, A.F. (2016) Ponyatie nablyudatelya v sotsiologii prostranstva [The concept of an observer in the sociology of space]. In: Ilin, M.V. (ed.) *Metod: Moskovskiy ezhegodnik trudov iz obshchestvovedcheskikh distsiplin* [Method. The Moscow Yearbook of Works in Social Sciences Disciplines]. Vol. 6. Moscow: RAS. pp. 118–131.
13. DeLanda, M. (2017) Novaya ontologiya dlya sotsial'nykh nauk [New ontology for social sciences]. *Logos*. 27(3). pp. 35–56.
14. Arshinov, V.I. & Svirsky, Ya.I. (2015) Slozhnostnyy mir i ego nablyudatel'. Chast' pervaya [Complex world and its observer. Part One]. *Filosofiya nauki i tekhniki*. 20(2). pp. 70–84.
15. DeLanda, M. (2018) *Novaya filosofiya obshchestva. Teoriya assamblyazhey i sotsial'naya slozhnost'* [The New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity]. Translated from English. Perm: Gile Press.
16. Deleuze, J. (1998) *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition]. Translated from French. Moscow: Petropolis.
17. Deleuze, J. & Guattari, F. (2010) *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French by Ya. Svirskiy. Ekaterinburg: U-Factoria; Moscow: Astrel'.
18. Tretyak, A.R. & Tinus, N.N. (2019) Politicheskaya logika “Multitudo” v rabotakh Gobbsa i Spinozy [The political logic of “multitudo” in the works of Hobbes and Spinoza]. *Politiya*. 4(95). pp. 6–25.
19. Krasavin, I.V. (2019) Ustroystvo sborki, ili Simulyatsiya ontologii u Manuelya Delanda [The Assembly Device, or Simulation of Ontology in Manuel DeLanda]. *Sotsiologiya vlasti*. 31(2). pp. 136–154.
20. Harman, G. (2016) Seti i assamblyazhi: vrozozhdenie veshchey u Latura i Delanda [Networks and Assemblages: The Revival of Things in Latour and DeLanda]. *Logos*. 27(3). pp. 1–34.
21. Jing, A.L. (2017) *Grib na krayu sveta. O vozmozhnosti zhizni na ruinaх kapitalizma* [The Mushroom at the End of the World. On the possibility of life on capitalist ruins]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem.
22. Sergeychik, E. M. (2021) Global'nye tsennosti global'nogo mira [Global values of the global world]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya*. 3. pp. 532–543.
23. Lévinas, E. (2000) *Izbrannoe: Total'nost' i Beskonechnoe* [Selected Works: Totality and Infinity]. Translated from French. Moscow, Saint Petersburg, University book.
24. Maltsev, Ya.V. (2020) Iskustvo i politika v strukture sovremennosti [Art and Politics in the Structure of Modernity]. *Filosofiya i kul'tura*. 10. pp. 38–49. [Online] Available from: [https://nbpublish.com/e\\_pfk/contents](https://nbpublish.com/e_pfk/contents) (Accessed: 15th June 2021).
25. Nikitina, E.A. (2021) Kollektivnyy sub"ekt v slozhnykh chelovekomernykh sistemakh: intellekt ili summa tekhnologiy? [Collective subject in complex human-dimensional systems: intelligence or the sum of technologies?]. *Filosofiya nauki i tekhniki*. 26(1). pp. 122–130.
26. Lepskiy, V.E. (2021) Refleksivnost' v upravlenii sotsial'nymi sistemami (filosofsko-metodologicheskii analiz) [Reflexivity in the management of social systems (a philosophical and methodological analysis)]. *Filosofiya nauki i tekhniki*. 26(2). pp. 127–147.
27. Haraway, D. (2020) *Ostavayas' so smutoy: zavodit' sorodichey v khtulutsene* [Staying with Troubles: Making Kindred in Htulucene]. Perm: Hyle Press.
28. Molchanov, V.I. (2019) O razlichii real'nogo i ne-real'nogo v kommunikativnoy praktike [On the difference between the real and the non-real in communicative practice]. *Ezhegodnik po fenomenologicheskoy filosofii*. 5. pp. 137–173.

***Сведения об авторе:***

**Кирдяшкин И.В.** – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры политологии факультета исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия); доцент кафедры философии с курсами культурологии, биоэтики и отечественной истории Сибирского государственного медицинского университета (Томск, Россия). E-mail: kirdjshkin@mail.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Kirdjashkin I.V.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation); Siberian State Medical University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kirdjshkin@mail.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 19.10.2022;  
одобрена после рецензирования 16.04.2023; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 19.10.2022;  
approved after reviewing 16.04.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 930.85

doi: 10.17223/22220836/55/6

## НЕОБЫЧНЫЕ ВАРИАНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ АТТРИБУТИВНОГО НАБОРА ВЕЛЬМОЖ В СТАРОЕГИПЕТСКИХ ГРОБНИЧНЫХ РЕЛЬЕФАХ

**Фёдор Иванович Куликов**

*Горно-Алтайский государственный университет, Горно-Алтайск, Россия,  
fedkulikov@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье изучаются механизмы функционирования египетской гробницы периода Старого царства как системы изобразительных и архитектурных компонентов. Выяснено, что между иконографией большого изображения вельможи и содержанием сцены существует устойчивая взаимосвязь. Художник мог дополнить атрибутивный набор вельможи, снабдив нужными ему предметами его домочадцев или слуг. Благодаря этому устанавливалась необходимая для функционирования гробницы корреляция между иконографией вельможи и сценой.

**Ключевые слова:** Древний Египет, культура Древнего Египта, древнеегипетский рельеф, египетская гробница

**Для цитирования:** Куликов Ф.И. Необычные варианты формирования атрибутивного набора вельмож в староегипетских гробничных рельефах // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 68–79. doi: 10.17223/22220836/55/6

Original article

## UNUSUAL VARIANTS FOR THE FORMATION OF THE ATTRIBUTIVE SET OF NOTABLE GRANDEES IN OLD EGYPTIAN TOMB RELIEFS

**Fyodor I. Kulikov**

*Gorno-Altai State University, Gorno-Altai, Russia, fedkulikov@yandex.ru*

This paper considers the functioning mechanism of the Egyptian private tomb of the Old Kingdom as a system of architectural and pictorial components. The wall reliefs depicting economic activities, rituals, and everyday life of the inhabitants of the Nile Valley are of greatest interest to Egyptologists and culturologists. However, when studying this rich material, one must take into account that its selection, content, and methods of depiction are significantly correlated with the purpose of the burial itself and the specific ideas of the Egyptians about the mechanism of its functioning. In order to maintain the existence of the customer's Double, the Egyptian artist sought to create in his tomb a system of graphic and architectural components, the elements of which interact with each other on several levels, using the principles of allusion and combination of iconographic forms. The paper studies the mechanisms of correlation between the components of the level system "iconography of a large image of the owner – the content of the scene located nearby", thus the previously stated hypothesis of a direct interdependence between them is confirmed. The work used the publications from more than a hundred tombs from Giza, Saqqara, and Deshashe. The analysis carried out allows us to assert that the attribute set of a nobleman can be formed by an artist in several atypical ways. In particular, it can be supplemented by the nobleman's entourage – a son, a priest, servants, who either carry in their hands the objects the nobleman

needs, or hand them to the nobleman, or include in their iconography the elements necessary for the nobleman – the nobleman's belt and of the priest-reader's ribbon. Sometimes the artist combined plots of different content in one scene, which prompted him to combine the items and elements of clothing into the attributive set of the nobleman, which the owner used in real life, but at different times and in different places. The artist could include the so-called "dual-used" objects in the nobleman's attribute set: to depict a prison or a stalk of reeds as a staff or as a wand in the scene of the nobleman swimming in a reed boat. Thanks to this, the functionality of the image of the owner of the burial was expanded, and the correlation between the iconography of the nobleman and the scene, necessary for the functioning of the tomb, was established.

**Keywords:** Ancient Egypt, culture of Ancient Egypt, ancient Egyptian relief, Egyptian tomb

**For citation:** Kulikov, F.I. (2024) Unusual variants for the formation of the attributive set of notable grandees in old egyptian tomb reliefs. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 68–79. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/6

Одним из основных источников изучения ранней истории древнеегипетской цивилизации по праву считается частная вельможеская гробница – мастаба. В наземной ее части – суперструктуре и в подземной – субструктуре находят орудия труда, оружие, керамику, фрагменты ткани, предметы быта, скульптуры самого вельможи, его родственников и пр. Но самым известным и ценным для исследователей элементом погребения, во многом обеспечивающим его функционирование, являются настенные изображения, выполненные в технике рельефа или, гораздо реже, росписи. На этих изображениях мы видим жизнь вельможеского хозяйства – работы пастухов и рыбаков в болотах Нижнего Египта, челядинцев на пашнях Верхнего Египта, ремесленников в мастерских и, кроме этого, подгон скота, доставку продуктов, птицы и предметов для жреческой службы, а также саму жреческую службу внутри гробницы или возле нее. Хозяин (часто вместе с домочадцами – женой и малолетними детьми) показан смотрящим на эти сцены, принимающим лотос, путешествующим в паланкине или плавающим в тростниковой лодке в камышовых заводях Низовья. В последнем случае он, за редким исключением, либо бьет рыбу острогой, либо охотится на птицу с метательной палкой.

Несмотря на то, что вельможеские хозяйства в реальной жизни представлялись египтянину государством в обеспечение его административной деятельности, упоминаний о государственной службе, кроме как в перечне занимаемых им при жизни должностей и в немногих автобиографиях, мы в рельефах и надписях не найдем. Это объясняется не столько понятным желанием хозяина погребения хотя бы после смерти избавиться от государственной опеки, сколько сутью и назначением староегипетского погребения. Сохранение тела покойного в период Старого царства не было главной его задачей: мастаба предназначалась для Двойника (ка) – одной из нескольких сущностей египтян [1]. Двойник, согласно их представлениям, возникал в момент рождения человека, сопутствовал ему всю жизнь, а после смерти продолжал существовать в неявной форме в воспоминаниях и снах родных и знакомых. Чтобы Двойник не исчез после ухода из жизни близких и знакомцев покойного, следовало изобразить его, вернее, его *ка* на стенах внутренних помещений суперструктуры. В этом случае либо само изображение генерировало Двойника, либо он возникал в головах посетителей наземной части погребения, в первую очередь жрецов. Чтобы обеспечить Двойника продо-

вольствием (а его, как и человека, нужно было кормить), хозяина вначале изображали сидящим за одноногим столиком с хлебами, пивом и другими продуктами, затем к этой сцене трапезы стали добавлять рельефы доставки продуктов, птицы и скота и, наконец, представлять его владельцем большого вельможеского хозяйства. Желая повысить гарантии для своего Двойника, египтянин еще при жизни заключал договор с близлежащим храмом, по условиям которого жрецы должны были совершать в гробнице регулярную службу кормления. Когда со времени правления IV династии эту жреческую службу стали еще и изображать в суперструктуре, она стала реальной и в мире Двойника.

После того, как перечисленные выше сцены заняли свое место в иерархии изобразительных компонентов и получили относительно устойчивую локализацию в архитектуре суперструктуры погребения, в частной гробнице Старого царства возникло уникальное архитектурно-изобразительное пространство. Главными его элементами были ложная дверь – основное место культа и большие изображения самого хозяина, смотрящего на производственные сцены или сцены доставки, размещенные перед ним или рядом с ним [2].

Для успешного функционирования мира Двойника недостаточно было ограничиться простым изображением производственно-ритуальной деятельности: художнику следовало образовать знаковую систему и установить определенную корреляцию между изобразительными и архитектурными элементами разного уровня [3].

По всей видимости, базовым уровнем этой системы является пара «изображение хозяина – расположенная перед ним сцена», в которой иконография вельможи прямо и до мелочей зависит от содержания связанных с ним сюжетов. Замечено, что вельможа, наблюдающий за работами на поле и в болотах Низовья, очень часто изображается с платком в опущенной правой руке и с посохом в левой. На нем громоздкое льняное опоясание с выпущенной вперед через пояс массивной лопастью (на рельефе такое опоясание видится как бы с выступающим углом) и сандалии на ногах. Тот же вельможа, но смотрящий за работами в ремесленной мастерской или за жреческой службой, предпочитает жезл, посох и короткое опоясание [4]. Безусловно, такая иконография кажется прямым отражением реальной практики: жезл использовался в ритуалах, а один из таких жезлов или его модель был найден среди других ритуальных вещей в камере со саркофагом гробницы Раура II [5. Abb. 45]. Что касается обуви и платка, то на открытом воздухе в жарком египетском климате оставаться долго без них было тяжело, а то и невозможно.

Однако стремление египетского мастера соблюсти корреляцию между иконографическими элементами и содержанием сюжета часто приводило к весьма необычным результатам. В случае совмещения в одной сцене сюжетов работ, исполнение которых невозможно не только в одном месте, но и в одно время (пахота поля и сбор урожая, пастьба скота и работы ремесленников), в иконографический набор вельможи включались предметы, в реальной жизни несовместимые.

Все это позволяет воспринимать изображение вельможи фикцией, своеобразным искусственным конструктом визуальных знаков в сложной знаковой системе. Последнее побуждает нас отказаться от традиционного простого

комментирования изображений староегипетских гробниц и перейти к более сложной задаче изучения механизма функционирования системы и выявления условий, прямо влияющих на их отбор, содержание и иконографию.

Традиционно считается, что иконография большого изображения хозяина погребения ограничивается перечнем предметов в руках (посох, жезл, платок, свиток), разновидностью парика и опоясания, наличием льняной ленты через плечо, шкуры леопарда на плечах, подвязной бороды, ленты в волосах, ожерелья, браслетов и сандалий. Эти предметы, как бы находящиеся внутри контура фигуры и определяющие ее содержание, и формируют иконографический набор вельможи в традиционном его понимании. Однако результаты предварительного анализа десятков соответствующих гробничных изображений позволяют предполагать, что иконография вельможи, как ее понимали египтяне, включает также и предметы, расположенные за границами абриса фигуры, а корреляция между иконографией и содержанием сцен часто принимает необычные, причудливые формы.

Целью данного исследования является выявление дополнительных способов формирования иконографии большого изображения хозяина погребения, позволяющих установить надежную корреляцию с размещенной рядом сценой. В работе над статьей были использованы научные публикации более ста египетских гробниц периода Старого царства из некрополей в Гизе, Саккара, Дейр-эль-Гебрави и Дешаше, включающие подробные планы погребений, описание и комментарии специалистов, а также фотографии и прорисовки настенных рельефов. Базовым методом исследования выбран системный анализ, подразумевающий взгляд на исследуемый объект – изобразительное пространство суперструктуры староегипетской вельможеской гробницы, как на совокупность взаимосвязанных компонентов-знаков разного уровня.

Исследование в этом направлении позволило выделить несколько нетипичных способов формирования иконографического набора изображения вельможи – владельца погребения.

1. Наделение нужными вельможе атрибутами сопровождающих его домочадцев или челядинцев. Особенно часто мы видим применение этого приема в сцене плавания вельможи в тростниковой лодке. Обычно вельможа в этом случае изображается бьющим рыбу острой или птицу метательной палкой. Гарантией удачи служат изображения двух, а то и трех рыбин, нанизанных на острогу, и нескольких подбитых птиц в руке охотника. В случаях, когда нужно было разместить и ту, и другую сцену, но места на стене не хватало, обходились иногда одной, но прибегали к намеку. Делалось это разными способами.

На северной стене часовни в гробнице Каиеманх [6. Pl. 31] изображен хозяин в углой тростниковой лодке, плавающий в высоких зарослях нижнеегипетского папируса (рис. 1). На нем длинный до плеч парик, короткая подвязная борода, короткое и облегающее бедра льняное опоясание и острога в руках с нанизанными двумя рыбинами. Редкое сочетание остроги в руках и бороды – надежного свидетельства готовности приступить к жреческой службе в часовне [7. С. 87–88], объясняется, по всей видимости, необычной архитектурой: северная стена часовни Каиеманха является одновременно и северной стеной всей суперструктуры. По этой причине здесь и была вырезана сцена ловли рыбы в болотах, обычная для стены с входом в наземную

часть гробницы, а хозяин был снабжен бородой (т.е. готовым провести ритуал), как принято изображать его на стенах часовни. Совмещение двух иконографических форм порождало образ, в реальной жизни невозможный, но способный в изобразительном пространстве гробницы выполнять сразу две функции. Сюжет ловли рыбы на стене с входом очень часто дополняется сюжетом охоты на птиц. Однако северная стена часовни Каиemanх была для второй сцены мала, что и подвигло египетского художника прибегнуть к намеку. В руках у стоящего впереди сына и у троих мужчин, следующих сразу за вельможей, изображены птицы, которые, казалось бы, были лишними в сцене ловли рыбы. Однако появление пойманных птиц в сюжете иного содержания насыщало его дополнительными смыслами, зафиксировало совершаемость дополнительных действий, породило невидимую современному зрителю картину в картине.

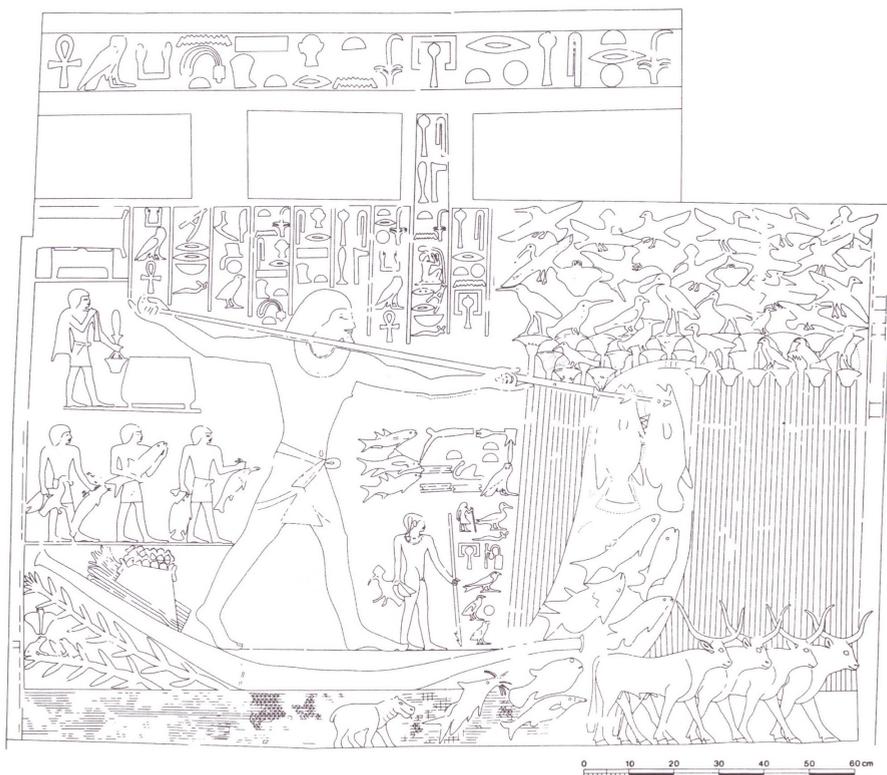


Рис. 1. Сцена ловли рыбы с тростниковой лодки из гробницы Каиemanх

Fig. 1. Scene of fishing from a reed boat from the Kaiemankh tomb

Гробница Каиemanх не является уникальным исключением: похожий сюжет с тем же назначением можно обнаружить на еще одном полуразрушенном рельефе [8. Pl. V], где хозяин с лодки бьет острой рыбу, а стоящий на носу лодки сын протягивает отцу сразу и рыбу, и птицу, дополняя так его иконографию. На восточной стороне южной стены гробницы Аба из Дейр-эль-Гебрави [9. Pl. III] вельможа изображен все также за удачной рыбной ловлей, с острой показан и его стоящий рядом сын. Однако пятеро мужчин, размещенных художником позади, несут в руках битую птицу, указывая та-

ким способом на наличие другой похожей сцены, невидимой современному зрителю, но для египтян реально существующей.

2. Включение в атрибутивный набор вельможи предметов «двойного назначения», необходимых для расширения его функциональных возможностей.

Примечательным примером служит болотная сцена на северной стене гробницы Иасена [10. Fig. 30, Pl. XLIV a]. Хозяин в папирусной лодке показан здесь весьма необычно – в коротком парике, с ожерельем на шее и в коротком выше колен опоясании вокруг бедер с выступающим углом, приличествующим, скорее, не рыболову и охотнику, а вельможе на службе (рис. 2). Стоящий перед ним в воде мужчина, в набедренной повязке из тростника протягивает Иасену несколько птиц; два других, на корме лодки, работают шестом. Вместо положенных в таких случаях метательной палки или гарпуна Иазен держит в руках по длинному стеблю папируса. При этом левой рукой (если следовать указаниям автора публикации) он держит стебель перед собой, как вельможа всегда держит посох, а правой, широко размахнувшись, направляет другой стебель папируса так, словно в руке у него острога рыбака. На острогу намекает и расщепленный конец стебля: иной раз она изображается точно так. Разгадка неуместного одеяния и странной позы Иасена кроется в размещенной рядом тремя ярусами большой сцене работы пастухов: в нижнем и верхнем ярусах пастухи доят и кормят коров, а в среднем ведут животных к хозяину. Сама сцена размещена за спиной Иасена, но направление движения коров и пастухов в среднем ярусе однозначно показывает ее ориентацию на хозяина гробницы. Без сомнения, именно в связи с этим у Иасена появилась дополнительная задача: помимо плавания в болотных заводях Низовья он должен был наблюдать за пастухами и встречать процессию. Египетский мастер нашел оригинальное художественное решение: он снабдил Иасена в лодке атрибутами, подобающими вельможе на службе – массивным опоясанием, ожерельем и посохом в виде стебля папируса. Так папирус в руках Иасена, благодаря его позе и содержанию сцены, получил дополнительное назначение – быть собственно растением, посохом и гарпуном.

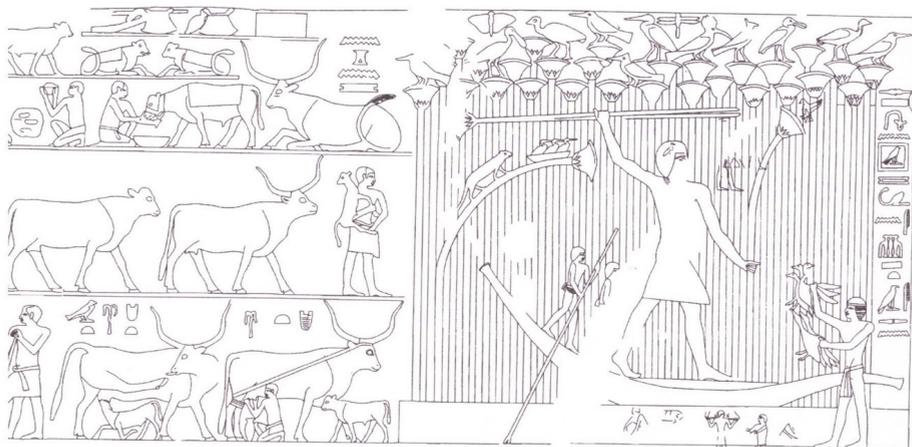
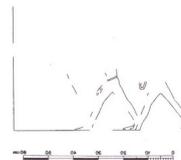


Рис. 2. Сцена плавания в тростниковой лодке и работы пастухов из гробницы Иасена (фрагмент)

Fig. 2. Scene of sailing in a reed boat and the work of shepherds from the tomb of Iasen (fragment)

Похожую сложную задачу, видимо, решал мастер, работавший над гробницей Шеду в некрополе Дешаше [11. Pl. 44]. На западной стене портика, южнее входного проема, высечен плохо сохранившийся рельеф с изображением хозяина в тростниковой лодке с острогой, в коротком легком льняном опоясании и с длинной льняной лентой в волосах (рис. 3). Перед ним стоит жена с цветком лотоса в руке, позади него – мужчина с короткой прической. В руках этого мужчины острога, которую он, однако, держит как посох – вертикально перед собой и поставив на землю. Собственно острогу выдает лишь наличие едва заметного на рельефе зубчатого наконечника: сам предмет раза в полтора короче обычной остроги, да и мужчина облачен в неудобное выше колен опоясание с выпущенной вперед лопастью, совершенно не подходящее для рыбалки, но необходимое для службы. По сути, то, что обнаруживается в его руках, и есть графическая комбинация двух предметов – остроги и посоха. Наличие в этой комбинации посоха объясняется, скорее всего, размещенными сразу перед Шеду плохо сохранившимися производственными сюжетами, на которые хозяин должен был смотреть как чиновник. В этом случае острога-посох в руках другого человека дополняет атрибутивный набор Шеду.



**Рис. 3.** Сцена ловли рыбы с тростниковой лодки и производственной деятельности из гробницы Шеду  
**Fig. 3.** Scene of fishing from a reed boat and production activities from the tomb of Shedu

Очень похожий случай мы видим в рассмотренном выше сюжете из гробницы Каиеманха [6. Pl. 31]. Стоящий на носу лодки малолетний сын хозяина (на его детский возраст указывают косичка и отсутствие одежды) в правой опущенной руке держит птицу, а в левой острогу-посох, поставив ее почти вертикально на землю (см. рис. 1). Появление необычного атрибута хорошо объясняется небольшим стадом из четырех быков с лирообразными рогами, бредущих прямо перед лодкой. Понятно, что малолетний мальчик не мог ни управлять острогой, ни исполнять работу вельможи, и предмет в его руке предназначался отцу, занятому в тот момент загарпуниванием рыб.

Еще один пример использования остроги-посоха замечен в гробнице Хнумхотепа. На южной стене портика находятся две парные болотные сцены: на одной Хнумхотеп занят ловлей рыбы острогой [12. Abb. 5], на другой [12. Abb. 6] он бьет птицу метательной палкой. Вооруженный острогой

Хнумхотеп сопровождается, кроме прочих, жрецом с бритой головой, в облегающем опоясании и с острой, которую он несет в левой руке вертикально перед собой как посох. Появление у жреца остроги, равно как и бороды у Хнумхотепа, мы и здесь склонны объяснять большими производственными сценами рядом: работники рубят деревья и строят лодки, рвут лотос и отлавливают птицу, поливают сад и пр. [12. Abb. 8, 9].

Похожую сцену рыбной ловли можно наблюдать в другой гробнице [8. Pl. XXIII] из Дейр-эль-Гебрави. Необычным кажется изображение сына хозяина на корме лодки. Он показан с браслетами на руках и в коротком выступающем углом опоясании, совершенно непригодном для плавания в болотных зарослях папируса. В левой его руке посох (его небольшие размеры объясняются, видимо, недостатком места: прямо над ним художник поместил имя и перечень титулов), в правой – очень короткая острога. Набор предметов в руках сына хозяина кажется уже привычным, необычно то, как он держит острогу – не вертикально перед собой, а как всегда держат жезл – в опущенной руке и параллельно плоскости земли. Наличие остроги-жезла и посоха в его руках, равно как и «вельможеского» опоясания, можно объяснить включением в болотную сцену небольшого инородного сюжета ремесленных работ: сразу за спиной сына хозяина гробницы художник изобразил троих мебельщиков за изготовлением ложа. Замечено, что смотрящий за ремесленными работами вельможа, как правило, снабжен посохом и жезлом, который необходим ему для совершения ритуала над готовыми изделиями.

3. Наделение изображения вельможи несколькими атрибутами, каждый из которых используется при совершении разных ритуальных действий.

В египетских гробницах часто можно видеть ее хозяина в облике жреца-сема с наброшенной на плечи шкурой леопарда. Обычно сем встречает подгоняемый скот и по этой причине держит в руках посох и платок, реже – посох и жезл. Иногда можно увидеть изображение жреца-сема, сжимающего опущенной правой рукой часть шкуры леопарда – лапу или хвост, а на ложной двери погребения из Гизы он показан держащим концы шкуры сразу обеими руками [13. Abb. 33]. Примеры необычной иконографии встречаются на косяках колонны в гробнице вельможи по имени Кар (14. Fig. 21). Если в одном случае он показан уже привычно держащим в правой руке хвост шкуры леопарда, то в трех остальных Кар за неимением шкуры держит в руке край своего запашного опоясания точно так, как если бы это был платок.

Появление в руке вельможи части шкуры леопарда или льняного одеяния можно объяснить желанием художника запечатлеть совершаемость в гробнице некоего неизвестного нам ритуала. Однако иной раз в опущенной его руке мастер изображал сразу два разных предмета, что дает повод говорить о применении им принципа совмещения иконографических форм. Так, Кар, изображенный на северной стене своей часовни в облике жреца-сема [14. Fig. 16], показан сжимающим в правой руке сразу и жезл, и часть шкуры. Точно так же держат в руке жезл и конец шкуры сразу семь семов, сопровождающих хозяина гробницы по имени Нисутнефер [5. Abb. 28].

Более сложный способ формирования атрибутивного набора продемонстрировал мастер, работавший над гробницей Хени [15. Fig. 26]. На восточной стене глубокой ниши находится большая, в четыре яруса, сцена подготовки к жреческой службе (рис. 4). В первом и втором ярусах показаны

пастухи, доставляющие к хозяину жертвенных животных – быков и антилоп. Их скорая судьба изображена в третьем и четвертом ярусах, в сцене заклания и отсечения жертвенного бедра мастерами-резниками. Это бедро должно быть возложено на жертвенный камень у ложной двери. За ними ярусами изображены жрецы Двойника, спешащие к Хени с поклажей – хлебами, сосудами, птицей и лотосом.

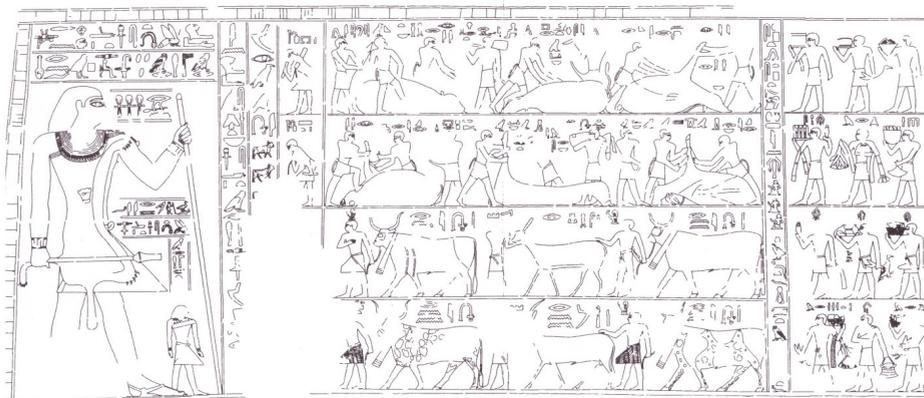


Рис. 4. Сцена подготовки к жреческой службе из гробницы Хени

Fig. 4. The scene of preparation for the priestly service from the tomb of Kheni

Сам Хени показан в длинном парике и сандалиях, с накинутой на плечи шкурой леопарда и с посохом в левой руке. В правой руке Хени сжимает сразу и жезл, и хвост шкуры. У ног хозяина погребения художник поместил маленькую фигуру сына с лентой жреца-херихеба поперек груди и в вельможеском опоясании с выступающим вперед углом. Набор атрибутов Хени и его сына определяется характером и содержанием находящейся перед ними сцены: корреляция между содержанием отдельных сюжетов, архитектурой погребения и иконографией хозяина и его сына прослеживается довольно уверенно. Встречая скот, Хени должен был облачиться в шкуру леопарда, надеть длинный парик и сандалии, взять в левую руку посох, а в правую – платок. Но поскольку здесь же изображается сцена заклания, а вся сцена носит ритуальный характер, Хени взял в правую руку еще и жезл. Не надо забывать, что рельеф высечен в глубокой нише ложной двери, где в реальности жрецы проводили ритуал кормления Двойника, и по этой причине сын Хени получил ленту жреца-чтеца (херихеба) – главного лица в череде жрецов. Таким образом, оформляя гробницу Хени, художник скомпоновал в одной сцене разные по содержанию сюжеты, что побудило его объединить в атрибутивный набор вельможи предметы и элементы одежды, коими хозяин в реальной жизни, безусловно, пользовался, но в разное время и в разных местах.

Сделанные наблюдения позволяют расширить наше представление о староегипетской частной гробнице как о системе изобразительных и архитектурных компонентов. Ее функционирование в период Старого царства было направлено на поддержание бытования Двойника хозяина, что обеспечивалось созданием особым образом структурированного изобразительного пространства. Важным элементом многоуровневой системы староегипетского погребения является пара «изображение хозяина – расположенная рядом с

ним сцена», являющаяся, по сути своей, искусственным конструктом. Поскольку в мире Двойника не было времени в нашем понимании, художнику важно было лишь зафиксировать в рельефе или в росписи свершаемость тех или иных работ и действий. По этой причине сцены стали включать сюжеты, передающие работы, проводимые в разные времена года и в разных местах – и в Нижнем, и в Верхнем Египте, на полях, пастбищах, болотах, в ремесленных мастерских и в самом погребении. Египетская административная практика подразумевала строгий государственный контроль и отчетность, на что указывают, в частности, многочисленные изображения писцов, фиксирующих приход и расход зерна, меди, дерева, скота и пр. Успех работы административного персонала, по мнению египтян, обеспечивался не только личными качествами чиновника, но и наличием у него соответствующих инсигний – нужного парика, опоясания, ожерелья, браслетов и предметов в руках. При этом каждой работе соответствовал свой набор инсигний. Вельможа, соответствующим образом экипированный, должен был в обязательном порядке смотреть на выполняемые работы, чем и обеспечивался успех всего предприятия. В мире Двойника личные качества хозяина-вельможи вовсе не принимались во внимание (они были, по определению, идеальны), а основной акцент делался на наличии нужных атрибутов. Фигура и лицо хозяина, смотрящего на размещенные перед ним сцены, стандартизируются и превращаются в набор атрибутов, соответствующих сцене. Но поскольку сцена komponуется изображениями работ, проводимых в разное время и в разном месте, то и атрибутивный набор вельможи стал включать предметы, в реальной жизни используемые им в разное время и при выполнении разных обязанностей, а само изображение вельможи становится фикцией.

Значение атрибутов было настолько велико, что уже само их появление на изображении владельца погребения намекало на наличие сюжета, отсутствующего на рельефе, а то и порождало его. Принцип намёка широко использовался в случаях, когда необходимо было вырезать дополнительный рельеф, но места для него на стене не было. К примеру, на узком косяке входа в суперструктуру гробницы часто изображали хозяина в сандалиях, с посохом и платком в руках, и этот набор инсигний порождал сцену пригона скота. Либо в сцену рыбной ловли включали изображение сына хозяина или челядинцев с пойманными птицами, что уже само по себе становилось «сжатым» вариантом сцены охоты.

Если в сцену по какой-то причине инкорпорировали сюжет иного содержания, художник мог снабдить хозяина либо его сопровождающих предметами двойного назначения, к примеру, острой-посохом, или острой – стеблем папируса.

Таким образом, атрибутивный набор вельможи не всегда привычно ограничивался абрисом его фигуры: нужные инсигнии, необходимые для корреляции с размещенными рядом сценами, могли быть распределены между его сопровождающими – сыновьями, жрецами и слугами, причем сами эти инсигнии могли иметь двойное назначение либо служить намеком на наличие дополнительных сюжетов.

#### **Список источников**

1. *Большаков А.О.* Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб. : Алетейя, 2001. 285 с.

2. Куликов Ф.И. Некоторые особенности организации изобразительного пространства часовен частных гробниц Египта Старого царства // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул : Алтайский гос. ун-т, 2010. С. 125–132.
3. Куликов Ф.И. Изобразительное пространство староегипетской частной гробницы как знаковая система // Russian Studies in Culture and Society. 2022. Т. 6, № 4. С. 172–187.
4. Куликов Ф.И. Жезл и платок как корреляты в системе староегипетской частной гробницы уровня «хозяин–сцена» // Петербургские египтологические чтения 2011–2012 : Труды Государственного Эрмитажа. LXVI. СПб. : Государственный Эрмитаж, 2013. С. 87–102.
5. Junker H. Giza III. Die Mastabas der vorgeschrittenen V. Dynastie auf dem Westfriedhof. Wien-Leipzig, 1938. 256 p.
6. Kanawati N. Tombs at Giza. Vol. I. Kaiemankh (G 4561) and Seshemnefer I (G 4940). Warminster, 2001. 122 p.
7. Куликов Ф.И. Иконография hr(j)-hb.t в оформлении староегипетских вельможеских гробниц // Петербургские египтологические чтения 2005. Труды Государственного Эрмитажа. XXXIV. СПб. : Государственный Эрмитаж, 2006. С. 75–88.
8. Davies N. de G. The Rock Tomb of Deir el-Gebrawi. Vol. II. London, 1902. 153 p.
9. Davies N. de G. The Rock Tombs of Deir el-Gebrawi. Part I. London, 1902. 165 p.
10. Simpson W.K. Mastabas of the Western Cemetery. Pt I. Sekhemka (G 1029); Tjetu I (G2001); Iasen (G 2196); Penmeru (G 2197); Hagy, Nefetjetet and Herunefer (G 2352/53); Djaty, Tjetu II and Nimesti (G 2337X, 2343, 2366) (Giza Mastabas. Vol. 4). Boston, 1980. 167 p.
11. Kanawati N., McFarlane A. Deshasha. The Tombs of Inti, Shedu and Others. Sydney, 1993. 139 p.
12. Moussa A., Altenmüller H. Das Grab des Nianchnum und Chnumhotep. Mainz am Rhein, 1977. 294 p.
13. Junker H. Giza XI. Der Friedhof südlich der Cheopspyramide. Wien ; Leipzig, 1953. 336 p.
14. Simpson W.K. The Mastabas of Qar and Idu. G 7101 and 7102. Boston, 1976 (Giza Mastabas. Vol. 2). 121 p.
15. Kanawati N. The Rock Tombs of el-Hawawish. The Cemetery of Akhmim. Vol. II. Sydney, 1981. 95 p.

### References

1. Bolshakov, A.O. (2001) *Chelovek i ego Dvoynik: Izobrazitel'nost' i mirovozzrenie v Egipte Starogo tsarstva* [People and Their Double: Figurativeness and Worldview in Egypt of the Old Kingdom]. St. Petersburg: Aleteyya.
2. Kulikov, F.I. (2010) Some Features of the Organization of Visual Space in Private Tombs of Egypt Old Kingdom. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*. 4. pp. 125–132. (In Russian).
3. Kulikov, F.I. (2022) Izobrazitel'noe prostranstvo staroegipetskoy chastnoy grobnitsy kak znakovaya sistema [Pictorial Space of an Old Egyptian Private Tomb as a Sign System]. *Russian Studies in Culture and Society*. 6(4). pp. 172–187.
4. Kulikov, F.I. (2013) Zhezl i platok kak korrelyaty v sisteme staroegipetskoy chastnoy grobnitsy urovnya “khozain–stena” [The staff and the scarf as correlates in the system of the Old Egyptian private tomb of the “owner-scene” Level]. In: *Peterburgskie egiptologicheskie chteniya 2011–2012: Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [Petersburg Egyptological Readings 2011–2012: Proceedings of the State Hermitage Museum]. Vol. LXVI. St. Petersburg: Gosudarstvennyy Ermitazh. pp. 87–102.
5. Junker, H. (1938) *Giza III. Die Mastabas der vorgeschrittenen V. Dynastie auf dem Westfriedhof*. Wien-Leipzig: [s.n.].
6. Kanawati, N. (2001) *Tombs at Giza*. Vol. I. Warminster: [s.n.].
7. Kulikov, F.I. (2006) Ikonografiya hr(j)-hb.t v oformlenii staroegipetskikh vel'mozheskikh grobnits [The Iconography of hr(j)-hb.t in the Decoration of Old Egyptian Noble Tombs]. In: *Peterburgskie egiptologicheskie chteniya 2005. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [St. Petersburg Egyptological Readings 2005. Proceedings of the State Hermitage Museum]. Vol. XXXIV. St. Petersburg: Gosudarstvennyy Ermitazh. pp. 75–88.
8. Davies, N. de G. (1902a) *The Rock Tomb of Deir el-Gebrawi*. Vol. II. London: [s.n.].
9. Davies, N. de G. (1902b) *The Rock Tombs of Deir el-Gebrawi*. Vol. I. London: [s.n.].
10. Simpson, W.K. (1980) *Mastabas of the Western Cemetery*. Part I. Boston: Museum of Fine Arts.

11. Kanawati, N. & McFarlane, A. (1993) *Deshasha: The Tombs of Inti, Shedu and Others*. Sydney: Macquarie University.
12. Moussa, A. & Altenmüller, H. (1977) *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*. Mainz am Rhein: [s.n.].
13. Junker, H. (1953) *Giza XI. Der Friedhof südlich der Cheopspyramide*. Wien; Leipzig: Rudolph M. Rohrer.
14. Simpson, W.K. (1976) *The Mastabas of Qar and Idu. G 7101 and 7102*. Vol. 2. Boston: Museum of Fine Arts.
15. Kanawati, N. (1981) *The Rock Tombs of el-Hawawish. The Cemetery of Akhmim*. Vol. II. Sydney: Macquarie University.

***Сведения об авторе:***

**Куликов Ф.И.** – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и археологии Горно-Алтайского государственного университета (Горно-Алтайск, Россия). E-mail: fedkulikov@yandex.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Kulikov F.I.** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of History and Archeology, Gorno-Altai State University (Gorno-Altai, Russian Federation). E-mail: fedkulikov@yandex.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 05.06.2023;  
одобрена после рецензирования 04.09.2023; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 05.06.2023;  
approved after reviewing 04.09.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 304.4

doi: 10.17223/22220836/55/7

## ПОСТПРАВДА: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ОСОБЕННОСТИ ДИСКУРСА

Елена Николаевна Савельева

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,  
limi77@inbox.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена феномену постправды, оказывающему влияние на разнообразие сферы культуры. Несмотря на активный интерес в научной среде, данный феномен остается предметом осмысления и дискуссий. В статье рассматриваются основные представления в сфере исследований постправды. В результате обозначаются ключевые акценты содержания понятия, предпосылки формирования и онтологические основания постправды. Предложенная концептуализация обуславливает новизну работы и вносит вклад в определение контуров культуры постправды.

**Ключевые слова:** среда постправды, кризис истины, кризис факта, масс-медиа

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

**Для цитирования:** Савельева Е.Н. Постправда: предпосылки, истоки, особенности дискурса // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 80–86. doi: 10.17223/22220836/55/7

## POST-TRUTH: PREREQUISITES, ORIGINS, FEATURES OF DISCOURSE

Elena N. Savelieva

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, limi77@inbox.ru*

**Abstract.** The author of the article addresses the phenomenon of post-truth, which has an impact on various spheres of culture after it goes beyond political discourse. Despite the increased interest in the scientific community associated with modern socio-political events, the phenomenon of post-truth remains a subject of understanding and discussion. The uncertainty of its content and ontological foundations continues to attract the attention of theorists in the field of humanitarian studies. The purpose of the article is to conceptualize the main ideas in the field of post-truth research in order to identify key emphases that reveal its specificity. The proposed conceptualization determines the novelty of the work and contributes to the understanding of the phenomenon, outlining the contours of the post-truth culture.

First of all, the history of use and theoretical aspects of the concept's content are considered, including: the dominance of the emotional/subjective to the detriment of the rational/objective; problematization of meaning creation; struggle for the right to determine the truth. Secondly, the prerequisites for the formation of a post-truth culture are outlined (the development of information and communication technologies, the specifics of media production and media landscape, the legacy of the postmodern era). Thirdly, guidelines are proposed that reveal the ontological content of a post-truth culture: a new "truth regime" and the separation of language from reality, operating with meanings in the "rules of the game" pre-established by discourse. The main conclusion is that the new truth in the form of post-truth is characterized by a number of features (establishment within the framework of a mental model that has asserted its power in the struggle for the right to determine the rules

and criteria of Truth/Falsehood; priority of the emotional component to the detriment of rationality; disintegration into many mini-truths, etc.).

**Keywords:** post-truth environment, crisis of truth, crisis of fact, mass media.

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

**For citation:** Savelieva, E.N. (2024) Post-truth: prerequisites, origins, features of discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 80–86. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/7

На актуальность проблематики феномена постправды указывает рост научной литературы, охватывающий его различные измерения: с позиции политологии, социологии, психологии, этики и т.д. Между тем в современной социальной и гуманитарной академической среде понятие «постправда» остается гипотетическим, недостаточно теоретически разработанным и не имеющим на данный момент исчерпывающего философско-культурологического определения [1]. Мы полагаем, что обращение к основным представлениям в сфере исследований данного феномена (в области исторического генезиса, предпосылок, онтологической природы и т.д.) поможет наметить контуры культуры постправды.

Первое употребление понятия «постправда» связывают с американским драматургом сербского происхождения Стивом Тешичем (Steve Tesich), который в 1992 г. использует его в статье «Синдром Уотергейта: правительство лжи», рассуждая об Уотергейтском скандале, Иран-контрас и Войне в Персидском заливе, в том числе о роли медиа в освещении событий, повлиявшем на отношение американцев к истине и правде. По словам Тешича, американский народ стал отождествлять правду и плохие новости, а поскольку плохие новости ему были не по душе, он стал искать защиты от истины у правительства и СМИ. В итоге, пишет Tesich, американцы «обрели духовный механизм, позволяющий лишиться истину какого бы то ни было значения... будучи свободным народом, мы свободно решили, что желаем жить в своего рода постправдивом мире» (цит. по: [2]). Активно слово постправда используется в 2010-е гг., на фоне президентской кампании и дальнейшего избрания Дональда Трампа. А широкое распространение получает в 2016 г. благодаря политическим кампаниям (за выход Британии из Евросоюза и президентским выбором в США). «Тогда-то массовое производство постправды достигло своего апогея» [3. С. 48]. Осенью 2016 г. ввиду огромной популярности Оксфордский словарь английского языка назвал «постправдивый» (*post-truth*) словом года, описывающим обстоятельства, в которых объективные факты менее важны для формирования общественного мнения, чем обращение к эмоциям и личным убеждениям [4. Р. 594].

В отечественной гуманитаристике постправда рассматривается как риторический феномен и социально-философское понятие (А.В. Морозов [2], Ю.В. Шатин [5]); как характеристика современной культуры (И. Будрайтскис и С. Шурипа [6]), отражающая проблемы эпистемологии (А.А. Шевченко [7]) и истины в условиях социальных медиа (Н.А. Родосский [8]); как феномен политической коммуникации в медиaprостранстве, который имеет эпистемологическое и антропологическое измерения (С.В. Чугров [3], Н.Н. Кошкарлова [9], В.А. Ачкасов, Н.А. Баранов и др. [10]), особые лингвопрагматические характеристики, риторические приемы, манипулятивные

лексические маркеры и инструменты реализации в форме кликбейтинга, фейка, псевдо-новостей (Ю.В. Шатин [5], С.В. Чугров [3], Г. Почепцов [11], М.В. Берендеев [12] и др.).

Российские ученые указывают на семантическую неопределенность понятия «постправда» (как и понятия «политика постправды») [10. С. 6], на контекстуальность и размытость значения, не проясняющего истину, а подчеркивающего релятивность рассматриваемых явлений [13. С. 1162], призванного в качестве «лингвистической инъекции» (А.В. Яковенко) «смягчить неприятие политической, экономической и социокультурной обыденности, в которой продолжает доминировать двойная мораль, что, по сути, означает лживость и аморальность сложившихся общественных устоев» [14. С. 2]. В отношении постправды, полагают исследователи, следует говорить скорее об истине, а не о правде [9]. Необходимо разделять эти понятия, поскольку истина может быть верифицирована, в то время как слово «правда» в русском языке сопряжено с понятием справедливости, последней правоты, нравственной ценности [15. С. 133]. Ценностные же убеждения могут быть общезначимыми, но не подлежат верификации.

Вместе с тем в многочисленных определениях постправды обнаруживаются следующие ключевые акценты, раскрывающие содержание понятия. В первую очередь, подчеркивается доминирование эмоционального / субъективного в ущерб рациональному / объективному. Это территория снижения роли фактов, доказательств и аргументации, вынесенных за скобки дискурса, апелляции к рефлексам, но не к рефлексии [3. С. 46]. Приоритетное значение имеют чувства потребителя масс-медиа (страх, сострадание, отклик, личные убеждения, эмоции и т.п.). Постправда рассматривается как квазиреальная среда, где возможно распространение ложных новостей, не предполагающих за это ответных санкций и соответствующих эмоциональному настрою потребителя и политическим целям коммуникатора [3. С. 46].

В силу того, что «постправду порождают не факты, а их переживание» (С.В. Чугров), второй важный акцент связан с проблематизацией создания смыслов, основанных не на объективной информации, а на субъективных и нередко заведомо ложных, некомпетентных оценках, конструирующих новую реальность [10. С. 101]. Бесконечное количество таких субъективных высказываний, «с одной стороны, дает гарантию объемного и беспристрастного изображения, а с другой – так же гарантирует абсолютную невозможность познания» [8. С. 227].

Третьим принципиальным фактором, определяющим мир постправды, является борьба за право определять истину (С. Фуллер), что приводит к смещению границ между истинным и ложным, объективным и субъективным, правильным и неправильным, моральным и аморальным. В связи с этим уместно выгладит предостережение о том, что постправда – это новое название для идеологической правды, позволяющей выстраивать единую для всех оптику и понимание мира, на основе преодоления антитезы правда–ложь, устранения дуализма и различий (с которых начинается человек). Как подчеркивает Н.Н. Ростова, конструируется мир вне человека, обуславливающий возможность репрессий и фашизма [15. С. 131].

Относительно исторических корней мнения исследователей расходятся. Одни отстаивают позицию, что «феномен постправды всегда был с нами»

(С. Фуллер), другие его помещают в рамки современной эпохи, «когда субъект получил производственные и организационные возможности информационно преобразовывать реальность, а объект стал активным потребителем информации» [10. С. 102].

К предпосылкам формирования культуры постправды относят развитие информационно-коммуникационных технологий и масс-медиа; специфику медиапроизводства и саму архитектуру медиаландшафта, обуславливающую устранение контроля достоверности и свободный доступ непрофессионалам, что привело к «засилью псевдолидеров мнений, превративших Web 2.0 в неразличимую кашу из лжи и ничтожного с точки зрения смысла шитпостинга» [8. С. 235]. Свое место в ряду предпосылок занимает наследие постмодернистской эпохи, легитимирующей отказ от метанарративов, от абсолютной истины, ее контекстуальность, релятивизм и фрагментарность.

Изначально феномен постправды связывался с областью политической коммуникации, однако выход за пределы политического дискурса и его стремительное распространение позволяют говорить о формировании среды культуры постправды. В качестве важнейшего ориентира, раскрывающего ее онтологическое содержание, можно рассматривать кризис истины, или новый «режим истины», определяющий то, как производится и оценивается информация в конкретном обществе [7. С. 9]. А.А. Шевченко подчеркивает, что в свете классического трехчастного определения знания как «обоснованного истинного мнения» становится очевидным изменение требований к истинности, к процедурам обоснования высказываний, а также к субъектам таких высказываний [7. С. 9]. Истинным теперь признается сообщение, созданное в рамках интерпретации, утвердившей свой приоритет, победившее в борьбе за «модальную власть» (Vmodal power, «власть, основанную на знании одних и незнании других») [16], т.е. за право провозглашать истины, устанавливать «правила игры» в знание, определять и устанавливать такие модальности, как «возможное» и «допустимое» [7. С. 11]. Модальная власть, уточняет S. Rider, реализуется в контроле над тем, что можно считать истинным или ложным, причем правила игры могут быть изменены даже на уровне личной идентичности [17].

Таким образом, постправда не отказ от истины, не ситуация «после истины», а пролиферация истин, когда по поводу одного и того же события высказываются самые разные мнения, претендующие на истину [7. С. 9]. Главные, все объясняющие нарративы заменяются локальными, ситуативными, а также их эмоциональными толкованиями. А поскольку нарратив не возможен без собственной борьбы за правду, поэтому тысяча маленьких нарративов обросли тысячами маленьких правд [11]. В условиях утери универсального статуса классической Истины появилась множественность субъектов – «авторов» истины, претендующих на право провозглашать истины. В итоге «обилие «альтернативных фактов» от множества авторов сделало более важной авторскую позицию относительно того или иного события, а не сами факты» [7. С. 10]. «Проблема постправды в итоге упирается в проблему множественности субъектов, высказывающихся о вопросах, находящихся вне их компетенции» [8. С. 230]. Превратившись в собственность отдельного индивида, в вопрос личного выбора, новая истина в виде постправды спустилась на уровень онлайн-супермаркета, реагирующего на желание потребителя. Соцсети, чутко реагируя на персональную потребность в истине (соответ-

ствующую уникальности субъекта), упаковывают это чувство в тысячу вариантов, предлагая линейки продуктов для разных сегментов рынка. В связи с этим постправду можно рассматривать как истину на рынке, которая спрофилирована и нацелена на определенного потребителя [6]. А поскольку рынок постоянно требует все новых «истин» от все большего количества поставщиков, то наступает переизбыток, предложение начинает превышать спрос и товар теряет в цене [7. С. 11]. На этом зиждется коллективная природа постправды, которая производится партиципаторно, в сотрудничестве с потребителем. «Ложь бывает индивидуальной, а постправда всегда коллективна» [6]. Коллективное же мнение не нуждается в проверке факта. Как отмечает Г. Почепцов, правдой становится то, что тиражируется, исходит от достоверного источника, отрицается в недостоверном источнике [11].

В кризисе истины свою провокативную роль сыграли отказ от рациональности и приоритет эмоциональной стороны восприятия. Конечно, ответственность несет «подрыв веры в нахождении „архимедовой точки“, с которой мы могли бы объективно взглянуть на мир и попытаться определить объективную истину, отвлекаясь от наших культурных, национальных, языковых, гендерных и прочих особенностей» [7. С. 11]. Все «сенсационное» превращается в важное, подчеркивает Н.А. Родосский, а все важное – в правдивое [8. С. 229]. Соблазнительно сделать заключение о том, что подобный режим истины (в форме постправды) общество культуры потребления вполне заслужило, поскольку это «новая толпа» (по определению С.В. Чугрова), очарованная популизмом, смакующая сенсации, предпочитающая душевный комфорт и простые решения [3. С. 45].

Онтологические основания среды постправды, в свою очередь, уточняются в рамках концептуализации нового типа отношения к языку. Привлечено внимание к отрыву языка от реальности, связей между означающим и означаемым, к отказу от референции и от реальности в целом, в контексте проблематики достоверности образов, фактов и информации, поставляемых медиа. Правда невозможна в мире тотальной симуляции, изобретения и конструирования образов. Симулякры как «копии без оригинала», знаки с отсутствующим или ложным значением, формируют гиперреальность, порождающую псевдособытия и псевдоисторию, все социальные процессы симулируются [10. С. 52], истинного мира как такового не существует. Такое замкнутое на себе пространство знаков предполагает отсутствие противопоставления истинного и ложного. Суверенитет виртуальности (приоритет мира иллюзий) относительно константной реальности делает бессмысленным дискуссию о «правде» [10. С. 53]. Не случайно показательным симптомом культуры постправды является кризис факта – отказ от точности и объективности фактов, которые «существуют в состоянии пугающих кавычек» (S. Rider), и от возможности их проверки. Теперь семантика подчиняется прагматике, и важна эффективность словесного жеста [5]. Появился серьезный повод говорить об инверсии смыслов – процедуре «искажения или полного изменения смысла (включая его онтологические, аксиологические и когнитивные параметры) описываемого события с последующим его укоренением в определенной знаковой и культурной системе (включая язык)» [12. С. 25].

Итак, онтологическую природу постправды определяет новый «режим истины», в основании которого отказ от традиционных форм создания и ле-

гитимации истин (кризис истины), а также отрыв языка от реальности, оперирующего смыслами в заранее предустановленном дискурсе «правилах игры». Новая истина в виде постправды устанавливается в рамках интерпретации и ментальной модели, утвердившей свой приоритет в борьбе за право определять правила и критерии Истина / Ложь, на основе эмоциональной составляющей в ущерб рациональности и факту, за счет эффективности словесного жеста, а не конкретного факта; истина распадается на множество локальных мини-правд, имеющих множество авторов; становится персональным продуктом в партиципаторном производстве на рынке истин культуры потребления.

#### Список источников

1. Якимов А.Е. Постправда и повседневность. К проблеме определения понятия «пост-правда» // *Философия и культура*. 2020. № 9. С. 1–8. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=33801](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33801) (дата обращения: 01.05.2024).
2. Морозов А.В. Ответ на вопрос: что такое постправда? Перспектива проблематологии // *Горизонты гуманитарного знания*. 2019. № 3. С. 93–105. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1048> (дата обращения: 15.05.2024).
3. Чугров С.В. Post-truth: трансформация политической реальности или саморазрушение либеральной демократии? // *Полис. Политические исследования*. 2017. № 2. С. 42–59.
4. Lynch M. STS, symmetry and post-truth // *Social Studies of Science*. 2017. Vol. 47 (4). P. 593–599.
5. Шатин Ю.В. Постправда как риторический феномен в современном медиапространстве // *Вестник НГУ. Серия: История, филология*. 2020. Т. 19, № 6: Журналистика. С. 250–257.
6. Будрайтскис И., Шурина С. Постправда – истина на рынке // *Художественный журнал*. 2019. № 109. С. 65–73. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2066> (дата обращения: 15.05.2024).
7. Шевченко А.А. «Постправда» как новый «режим истины» // *Гуманитарный вектор*. 2019. Т. 14, № 4. С. 8–14.
8. Родосский Н.А. Постправда или фейк: проблема истины в социальных медиа. СПб. : Владимир Даль, 2023. 303 с.
9. Кошкарлова Н.Н., Руженцева Н.Б. На пути к правде, ведущем ко лжи: феномен постправды в современной политической коммуникации // *Политическая лингвистика*. 2019. № 1 (73). С. 50–56.
10. «Политика постправды» и популизм / под ред. О.В. Поповой. СПб. : Скифия-принт, 2018. 216 с.
11. Почепцов Г. От правды к пост-правде, от фейка к пост-фейку. URL: <https://www.academia.edu/36453322/> (дата обращения: 17.05.2024).
12. Берендеев М.В. Инверсия образа страны и политика постправды в медийном дискурсе (Россия в польском кейсе) // *Политика постправды в современном мире*. СПб. : Скифия-принт, 2017. С. 24–27.
13. Рязанов А.В., Мозжилин С.И. Образ будущего в условиях постправды / *Манускрипт*. 2021. Т. 14, вып. 6. С. 1160–1164.
14. Яковенко А.В. Постправда как показатель современного общества и аналитический потенциал марксизма // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2018. Т. 21, № 5. P. 91–102. URL: <https://doi.org/1031119/jssa.2018.21.5.5> (дата обращения: 15.06.2024).
15. Ростова Н.Н. Философская аналитика идеи постправды // *Христианское чтение*. 2018. № 6. С. 130–138.
16. Фуллер С. Постправда // *ПостНаука*. 18 апреля. 2018. URL: <https://postnauka.ru/long-reads/84059> (дата обращения: 17.03.2024).
17. Rider S. Review of Steve Fuller. *Post-Truth: Knowledge as a Power Game*. London : Anthem, 2018. 207 p.

#### References

1. Yakimov, A.E. (2020) Postpravda i povsednevnost'. K probleme opredeleniya ponyatiya "postpravda" [Post-truth and everyday life. On the problem of defining the concept of "post-truth"]. *Filosofiya i kul'tura*. 9. pp. 1–8. [Online] Available from: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=33801](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33801) (Accessed: 1st May 2024).

2. Morozov, A.V. (2019) *Ответ на вопрос: что такое постправда? Перспектива проблематологии* [Answering the question: What is post-truth? The perspective of problematology]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*. 3. pp. 93–105. [Online] Available from: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1048> (Accessed: 15th May 2024).
3. Chugrov, S.V. (2017) *Post-truth: transformatsiya politicheskoy real'nosti ili samorazrushenie liberal'noy demokratiy?* [Post-truth: Transformation of political reality or self-destruction of liberal democracy?]. *Polis. Politicheskie issledovaniya*. 2. pp. 42–59.
4. Lynch, M. (2017) STS, symmetry and post-truth. *Social Studies of Science*. 47(4). pp. 593–599.
5. Shatin, Yu.V. (2020) *Postpravda kak ritoricheskiy fenomen v sovremennom media-prostranstve* [Post-truth as a rhetorical phenomenon in the modern media space]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya*. 19(6). pp. 250–257.
6. Budraytskis, I. & Shuripa, S. (2019) *Postpravda – istina na rynke* [Post-truth – truth on the market]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 109. pp. 65–73. [Online] Available from: <https://moscow-artmagazine.com/issue/93/article/2066> (Accessed: 15th May 2024).
7. Shevchenko, A.A. (2019) “Postpravda” kak novyy “rezhim istiny” [“Post-truth” as a new “regime of truth”]. *Gumanitarnyy vektor*. 14(4). pp. 8–14.
8. Rodoskiy, N.A. (2023) *Postpravda ili feyk: problema istiny v sotsial'nykh media* [Post-truth or fake: The problem of truth in social media]. St. Petersburg: Vladimir Dal'.
9. Koshkarova, N.N. & Ruzhentseva, N.B. (2019) *Forth to Truth and Back to Hoax: Post-truth in Modern Political Communication*. *Politicheskaya lingvistika*. 1(73). pp. 50–56. (In Russian). DOI: 10.26170/pl19-01-05
10. Popova, O.V. (ed.) (2018) *“Politika postpravdy” i populizm* [“Post-truth politics” and populism]. St. Petersburg: Skifiya-print.
11. Pocheptsov, G. (n.d.) *От правды к пост-правде, от фейка к пост-фейку* [From truth to post-truth, from fake to post-fake]. [Online] Available from: <https://www.acade-mia.edu/36453322/> (Accessed: 17th May 2024).
12. Berendeev, M.V. (2017) *Inversiya obraza strany i politika postpravdy v mediynom diskurse (Rossiya v pol'skom keise)* [Inversion of the country's image and post-truth politics in media discourse (Russia in the Polish case)]. In: *Politika postpravdy v sovremennom mire* [Post-Truth Policy in the Modern World]. St. Petersburg: Skifiya-print. pp. 24–27.
13. Ryazanov, A.V. & Mozhilin, S.I. (2021) *Образ budushchego v usloviyakh postpravdy* [Image of the future in the context of post-truth]. *Manuskript*. 14(6). pp. 1160–1164.
14. Yakovenko, A.V. (2018) *Postpravda kak pokazatel' sovremennogo obshchestva i analiticheskiy potencial marksizma* [Post-truth as an indicator of modern society and the analytical potential of Marxism]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – Journal of Sociology and Social Anthropology*. 21(5). pp. 91–102. [Online] Available from: <https://doi.org/10.31119/jssa.2018.21.5.5> (Accessed: 15th June 2024).
15. Rostova, N.N. (2018) *Filosofskaya analitika idei postpravdy* [Philosophical analytics of the idea of post-truth]. *Khristianskoe chtenie*. 6. pp. 130–138.
16. Fuller, S. (2018) *Postpravda* [Post-truth]. *PostNauka*. 18th April. [Online] Available from: <https://postnauka.ru/long-reads/84059> (Accessed: 17th March 2024).
17. Rider, S. (2018) *Review of Steve Fuller. Post-Truth: Knowledge as a Power Game*. London: Anthem.

#### **Сведения об авторе:**

**Савельева Е.Н.** – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: [limi77@inbox.ru](mailto:limi77@inbox.ru)

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the author:**

**Savelieva E.N.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: [limi77@inbox.ru](mailto:limi77@inbox.ru)

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 09.07.2024;  
одобрена после рецензирования 14.08.2024; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 09.07.2024;  
approved after reviewing 14.08.2024; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7.08+82.0

doi: 10.17223/22220836/55/8

## ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ГЕЙМПЛЕЯ ВИДЕОИГР

Дмитрий Андреевич Терехов

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Москва, Россия, dterehov@hse.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена структурообразующей функции игровых механик в видеоиграх. Для этого используется метод структурного анализа, предложенный Роланом Бартом для изучения устройства повествовательных текстов. Делается вывод, что игровые механики как структурные единицы интерактивного текста выступают одновременно «функциями» и «признаками» – двумя видами минимальных частей повествования. То есть в новом медиуме появляется более сложный неделимый элемент, также несущий повествовательную нагрузку и усложняющий всю структуру.

**Ключевые слова:** видеоигры, игровая механика, исследования видеоигр, структурный анализ, Ролан Барт

**Для цитирования:** Терехов Д.А. Введение в структурный анализ геймплея видеоигр // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 87–97. doi: 10.17223/22220836/55/8

Original article

## AN INTRODUCTION TO THE STRUCTURAL ANALYSIS OF VIDEO GAME GAMEPLAY

Dmitry A. Terekhov

*National Research University Higher School of Economics,  
Moscow, Russian Federation, dterehov@hse.ru*

**Abstract.** This article seeks to elucidate the structuring function of the game mechanics as one of the basic elements of video game narrative. Despite the generally thorough investigation of the fundamental phenomena in narratology-based video game research, one can say that the place of the game mechanics in the ludic narrative structure has been neglected both in Russian and global game studies, although somewhat implied in a plethora of works dedicated to gameplay. Nevertheless, it must be examined to allow more precise and methodologically correct analysis of particular mechanics in the future works. To achieve this goal, it is suggested to apply Roland Barthes' method of structural analysis to the ludic narrative.

Barthes' method was originally presented for traditional narratives' investigation. Barthes sees texts as the structures consisting of the two functional units, namely "functions" and "indices" (or "indexes", or "indicators"). Functions are related to the sequence of events constituting the plot and subdivided into "cardinal functions" (or "nuclei") which are the hinges of the narrative and "catalyses" which complement the story with additional events. Indices provide the information about the characters, their surroundings and the general atmosphere and can have implicit meaning (then they are named "indices" (sic!)) and explicit meaning being "informants".

In video games, another dimension of the narrative – the interactive one – is added and it consists of smaller units, as well. These units are game mechanics, i.e. particular actions that

the player can take mostly to overcome the narrative and/or gameplay obstacles. Due to the narrative aspect of the game mechanics, they should be seen (and thankfully often are) as the part of the video game general narrative structure. What misses the scientific elucidation is that the game mechanics not only can be seen as another embodiment of older units but form the new type of a basic element combining the traits of the traditional pair.

This happens because every mechanic contains some rule of the fictional world (and indicates its existence) and this rule is being implemented by the player's and therefore protagonist's actions within the plot or minor gameplay sequences (to resolve local conflicts). Hence, the conclusion is drawn that the game mechanic serves both as a function and an indice. In other words, the new medium presents another atomic, undividable part of the narrative leading to its more complex structure in comparison to other storytelling forms.

**Keywords:** game mechanic, game studies, Roland Barthes, structural analysis, video games

**For citation:** Terekhov, D.A. (2024) An introduction to the structural analysis of video game gameplay. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 87–97. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/8

## Введение

Современный культурный процесс состоит из множества разнонаправленных и гетерогенных подпроцессов, связанных с взаимодействием индивидов, социальных групп и их ценностно-смысловых систем, часто воплощающихся в форме нарративов. Последние представляют особый интерес для исследователя, так как в них проявляются особенности мировосприятия разных людей, по чьим взглядам можно зафиксировать или реконструировать для дальнейшего анализа конкретную культуру, а точнее ее пространственно-временной срез и как следствие – ее динамику. Поскольку на данный момент сосуществуют много значительно отличающихся друг от друга повествовательных форм, изучение каждой из них требует владения одним из специализированных языков описания, разрабатываемых лингвистами, нарратологами, литературоведами, теоретиками кино, медиа и др. Однако один из видов нарратива в силу своей относительной новизны таковым устоявшимся и общепринятым языком описания не обладает, что вредит исследованиям целого пласта современной культуры, и это видеоигры.

Видеоигры, сочетая людические, т.е. игровые, и традиционные нарративные элементы, представляют собой сложную повествовательную форму, изучение которой в рамках отдельной дисциплины – гейм-стадиз – начинается в конце прошлого века. Практически сразу в гейм-стадиз происходит методологический раскол, прозванный «спором людологов и нарратологов». Явное различие между повествовательными (наличие сюжета, персонажей, паратекста и т.д.) и сугубо игровыми элементами поставило перед исследователями вопрос, следует ли изучать видеоигры как в первую очередь нарративы или как игры [1. С. 80–87; 2. С. 42–44].

Хотя чистый нарративистский подход к видеоиграм был аргументированно оставлен исследователями в пользу междисциплинарной рамки [1. С. 87–98], нам кажется важным вновь обратить внимание на значительную степень преемственности между традиционными формами повествования и видеоиграми. Под этим понимается не то, что в видеоиграх часто в явном виде присутствуют сюжеты, персонажи, паратекст и т.д., а функциональная близость многих элементов видеоигр (в том числе людических элементов)

составляющих литературы и кино<sup>1</sup>. Это дает возможность, во-первых, применить для анализа последних теоретические модели из исследований конкретных искусств и текстовых структур в целом; во-вторых, сделать вывод о произошедшей эволюции – появлении нового вида нарратива. То есть видеоигры не следует понимать как первично нарративные или нарративосодержащие системы (архаичная и современная нарратологическая парадигма в гейм-стадиз соответственно); видеоигра – это и есть нарратив, особый вид текста со своими техническими, медийными особенностями повествования, которые отличают игру от предшественников так же, как кинематограф отличался от литературы, лишь постепенно выработав собственный язык повествования.

Приведенный выше тезис составляет весьма краткую подводку к предлагаемому нами особому теоретическому подходу, который сам по себе требует отдельного текста. Однако более подробное его описание, во-первых, рискует привести к подмене темы и, во-вторых, требует заранее разработанного способа работы с видеоиграми в целом как с людической повествовательной структурой. Как будет показано ниже, существующие подходы и рамки представляются избыточно специализированными под конкретную тематику в том смысле, что опираются на более или менее имплицитные предпосылки о том, как устроен игровой нарратив, и потому не могут служить фундаментальным исследовательским методом для всех исследователей видеоигр. Целью данной статьи станет выработка такого метода.

### **Нехватка структурного метода в исследованиях видеоигр**

Интерактивные аспекты видеоигрового нарратива достаточно подробно описаны как явление и исследователями игр, и представителями индустрии. Так, еще в первой половине 2000-х разные авторы рассматривали роль игровых правил в людическом повествовании [3. Р. 163–196], методологические проблемы изучения игр как художественных произведений [4], влияние интерактивности на возможность рассказывать истории вообще [5]. Однако особенности его структурных элементов, в том числе игровых механик, представляются слабо изученными как отечественными исследователями видеоигр, так и в мировом гейм-стадиз в целом. В русскоязычных исследованиях людического повествования закрепился скорее сравнительный подход к медиуму: авторы рассматривают относительно узкую проблему или концепцию, существовавшую ранее, применительно к видеоиграм. В частности, можно указать на работы о заимствовании и развитии отдельных мифологем [6], жанровых элементов [7] и структуры мономифа [8].

Иностранные ученые обращаются к фундаментальным вопросам чаще, особенно это верно для раннего гейм-стадиз. Как минимум можно обратиться к работам периода уже упомянутого спора людологов и нарратологов, но и более поздние тексты поднимают такие проблемы, как влияние агентности игрока на нарратив [9] и принципы времени и пространства в видеоиграх [10, 11]. Однако упомянутые работы скорее описывают особенности повествования, следующие из его игровой природы, и не предлагают инструментарий

---

<sup>1</sup> В качестве иллюстративного примера можно кратко упомянуть феномен так называемых эмерджентных нарративов – сюжетов, которые образуются в результате действий игрока в мире игры. При этом будет неправильно сводить особый игровой сторителлинг только к самому этому явлению.

для их дальнейшего изучения. Здесь стоит отметить, что попытки зафиксировать видеоигры как принципиально иной вид повествования принимались и на заре русскоязычного гейм-стадиз [12, 13], но и в отечественной среде это движение быстро затухло, уступив место более конкретным темам.

Таким образом, можно сделать вывод, что на данный момент изучение видеоигр как смысловых систем в разных культурных контекстах осложняется отсутствием общего инструментария, созданного не для узких проблем внутри гейм-стадиз, а для всей дисциплины. Иначе говоря, требуется ввести в оборот исследователей новый метод, далее называемый видеоигровым структурным анализом, который позволил бы учесть основополагающие особенности видеоигры как текста при изучении разных их аспектов.

### Суть и перспективы структурного анализа в исследованиях видеоигр

В основу видеоигрового структурного анализа положена модель, предложенная Роланом Бартом в статье «Введение в структурный анализ повествовательных текстов». Барт предлагает классифицировать составляющие текст единицы на несколько групп в зависимости от исполняемой ими роли в истории. Сначала он разделяет элементы нарратива на «функции» (события, образующие сюжет) и «признаки» (свойства агентов и окружения, атмосфера) [14. С. 396–397]. Каждый вид, в свою очередь, разделяется еще на два типа. Получившиеся четыре вида базовых единиц Барт называет **кардинальными или ядерными функциями** (действия, определяющие дальнейшее развитие сюжета, его точки бифуркации), **катализаторами** (действия, носящие вспомогательный характер), **признаками** (детали с символическим, имплицитным смыслом) и **информантами** (явные детали, проясняющие место и время действия, внешность персонажей, окружение и т.п.) [14. С. 398–400]. Эти единицы комбинируются друг с другом в различных сочетаниях и соотношениях и образуют истории, обладающие несколькими уровнями с внутренней иерархией (у Барта – уровни функций, действий и повествования, но он допускает и иное разделение).

Адаптация структурного анализа под игровые механики углубит понимание фундаментальных принципов функционирования видеоигрового нарратива и позволит изучать роль конкретных категорий механик в построении историй. Норвежский исследователь Эспен Орсет уже применял идеи Барта к видеоиграм, выделив существующие в разных пропорциях «ядерные», основные элементы и побочные «спутники», однако сделал это в общем виде, оставив в описании особенностей игровых механик простор для будущих исследований [15]. В том числе поэтому будет важно обратиться к более узким работам, посвященным игровому процессу и правилам игры и их роли в людическом повествовании.

### Определение игровой механики

Представляется важным начать адаптацию метода под игровые механики с их определения. Стоит отметить, что этот термин применим к играм вообще, а не только к видеоиграм. Часто в академическом поле, особенно русскоязычном, игровая механика рассматривается как элемент игры в контексте геймификации, когда неигровая деятельность дополняется людическими со-

ставляющими. В качестве примера можно привести работы Е.О. Акчелова и Е.В. Галаниной [16] и китайских исследователей во главе с Кхе Фун Хью [17]. В данном исследовании механики рассматриваются как нарративный феномен, поэтому будущие выводы могут нуждаться в дополнении в других контекстах, включая исследования геймификации.

Геймдизайнер Джесси Шелл в практико-ориентированной книге *The Art of Game Design* выделяет игровые механики как одну из четырех базовых составляющих любой видеоигры вместе с историей, эстетикой и технологией. «[Механики] – это действия и правила игры. Механики описывают цель игры, как игроки могут и как не могут попытаться достичь ее и что произойдет, если они попробуют. <...> Именно механики делают игру игрой [ , так как история, эстетика и технологии есть и в неинтерактивном повествовании]». Хотя остальные три составляющие присущи не только видеоиграм, они важны и для этого медиума, поскольку любая геймплейная механика требует подходящей аппаратной основы для реализации понятного эстетического представления игроку и осмысления в рамках истории [18. Р. 51–52].

Среди теоретиков наиболее продуктивное для данной статьи определение дает Мигель Сикарт. Он также рассматривает механику как одну из составляющих игры и отмечает, что в гейм-стадиз существует несколько подходов к определению механики. Первый предполагает наличие в игре системы правил и соответствующих им действий, т.е. механик. При втором подходе правила и механики не разделяются и потому не отличаются друг от друга: описание конкретного взаимодействия с игрой и есть описание правила. Авторы других определений, в том числе стремящихся к выделению формальных признаков, обращают внимание на то, что механики предопределяют поведение игрока и подталкивают его к определенным действиям. Таким образом, разные исследователи затрагивают вопросы целеполагания, взаимодействия игрока и алгоритмов и содержания геймплея, но в силу неединообразия и более частных недостатков эти определения, по мнению Сикарта, сложно применять для формального анализа видеоигр.

Сам Сикарт дает следующее определение: «Игровые механики – это используемые агентами способы взаимодействия с состоянием игры, специально созданные для этого» [19]. Это определение и предлагается использовать в дальнейшем. Под агентами отталкивающийся от терминологии объектно-ориентированного программирования Сикарт понимает не только игроков, но и управляемых компьютером субъектов, хотя их возможности не всегда совпадают. Совершая определенное действие, игрок или компьютер взаимодействует с одним из объектов в игровом мире в соответствии с правилами, выраженными свойствами субъектов и объектов. В этом случае механики выражаются глаголами, и в рассматриваемых им играх Сикарт выделяет такие примеры, как бежать, залезть, свистнуть, укрыться, приказать и др. В целом эти действия направлены на разрешение неких геймплейных конфликтов, однако механика не всегда предполагает наличие конкретной цели и игрок может достичь любого состояния мира, а не только единственно правильного. Этот аспект Сикарт раскрывает через противопоставление «игрового и игрушечного процессов» (*gameplay*, *toyplay*) – выполнения формальных задач (победить всех соперников в соревновательной игре) и реализации собственной агентности (перемещаться по карте только прыжками).

Наконец, важно и понятие составной механики – совокупности нескольких способов взаимодействовать с миром, которыми агент пользуется в неких общих и объединяющих рамках. Например, механика вождения состоит как минимум из руления, подачи газа и торможения, но и для игрока, и для исследователя правильнее воспринимать эти действия как единый процесс [19].

### **Игровые механики в повествовательной структуре**

Помимо упомянутого взаимодействия с состоянием компьютерного мира как с программой, игровые механики обладают сюжетным содержанием – «передают [историю] через возможность действовать и наделение этих действий ценностью» [20. Р. 70]. Часто одна механика воспроизводит часть смыслов метафорами, дополняя другие нарративные средства, хотя иногда она может рассказывать отдельную историю самостоятельно [20. Р. 63–67]. Поэтому механики при данном выше определении следует считать видеоигровым аналогом бартовской (исходно пропповской) функции, т.е. минимальной (людической) сюжетной единицей. Здесь можно вслед за Бартом процитировать Владимира Проппа, определяющего функцию как «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [21. С. 25]. В видеоиграх «действующим лицом» выступает пара игрок – протагонист: первый, обладая агентностью, выбирает, что, где и когда сделать, а второй исполняет от своего имени в мире игры.

При этом как в литературных произведениях разные сочетания базовых единиц образуют непохожие жанры, так и в видеоиграх можно с помощью механик сделать больший упор на преодоление людического или сюжетного конфликта, усилив или ослабив нарративность конкретной механики, но никогда не убрав его полностью. Так, Джек Пост показывает на примере «Тетриса» (Пажитнов, 1984), что даже в чисто игровых произведениях, не использующих литературные и кинематографические приемы, можно выделить действующих лиц (актантов), последовательность событий и структуру – элементы нарратива в традиционном, неигровом понимании [22].

Этот анализ примечателен двумя вещами. Во-первых, в конце работы Пост также предлагает обратиться к структурному анализу Барта для исследования людического нарратива, в некотором роде предвосхищая данную работу. Во-вторых, «Тетрис» в исследованиях видеоигр – это хрестоматийный антипример к тезису о повествовательности видеоигр. Например, в этом ключе о «Тетрисе» писали Йеспер Юл [3. Р. 140–142, 150–151] и Генри Дженкинс [23. С. 119] в работах периода становления гейм-стадиз. Это было мотивировано тем, что на заре гейм-стадиз авторы пытались разработать лучшую методологию для нового медиума и потому отделяли «старое», нарративное от людического.

Первой в анализе «Тетриса», однако, была Джанет Мюррей [24. Р. 143–144], упоминающая игру в книге *Hamlet on the Holodeck* как метафору перегруженной жизни американцев в 1990-е гг. Хотя это сравнение можно рассматривать как описание людического повествования, более поздний подход Поста представляется предпочтительным. Во-первых, он позволяет учесть содержание самого произведения (у Мюррей оно еще дано как описание игрового процесса), которое, в свою очередь, служит основой для более масштабных смысловых структур, в том числе социальных. Во-вторых, нарратив

видеоигры не разделяется на отграниченные друг от друга событийную и игровую последовательности – перспектива, к которой пришли исследователи видеоигр в ходе споров с упоминанием «Тетриса» (см., например, часть об эволюции повествования в видеоиграх у Марчелло Пикуччи и его классификацию видеоигровых нарративных структур, в которую также включены случайно сгенерированные истории и свободное исследование игроком миров-«песочниц» [25. Р. 100–105, 105–113]).

Если вернуться к более сложным с нарративной точки произведениям, в них связь фабульных и геймплейных элементов – и, следовательно, условность такого разделения – будет еще заметнее, например, победу над сотнями противников можно воспринять не только как игровой факт, но и элемент фабулы и / или метафору боевого мастерства протагониста. Второй вариант в некоторых случаях предпочтительнее, поскольку позволяет избежать «людо-нарративного диссонанса» – противоречия между знанием о мире игры, получаемом из игрового процесса и из традиционных элементов сторителлинга, таких как диалоги, постановочные сцены и т.д. [26]. В таком случае механика, в терминах Барта, оказывается не функцией, а признаком, т.е. содержит информацию о персонаже или мире, оставаясь действием-глаголом: «Функции нельзя отождествлять с поступками (глаголами), а Признаки – со свойствами (прилагательными), так как существуют поступки, выполняющие роль Признаков, т.е. служащие “знаками” характера, атмосферы и т.п.» [14. С. 397]. Впрочем, поскольку каждая механика отражает некое игровое правило, она всегда в той или иной степени исполняет роль признака и тем самым выступает нормативным элементом нарратива (подробнее о связи игровых правил и понимания нарратива см. у Юла в [3. Р. 167–172]; о возможности по-разному детализировать игровой процесс – у Йонне Арьоранты в [27. Р. 710–713], ср. с возможностью бесконечного дополнения истории подробностями-катализаторами у Барта [14. С. 398]).

Прежде чем делать из наших тезисов общий вывод, проиллюстрируем их разбором небольшого примера, в некотором смысле «потренировавшись на кошках». В приключенческой игре *Stray* (Annapurna Interactive, 2022) игрок, управляя бродячим котом, решает головоломки, с помощью робота-переводчика общается с другими персонажами и ищет нужные предметы, чтобы покинуть изолированный город и вернуться к стае, что составляет основной сюжет игры. Однако во многие моменты протагонист также может мяукать, точить когти, скидывать вещи, стоящие на краю, засыпать в укромных местах и т.д. Для некоторых эпизодов эти действия выступают ядерными функциями: игрок должен отвлечь опасных созданий звуком или разбить окно тяжелым предметом, чтобы пройти дальше. Однако в большинстве ситуаций такие механики исполняют роль признаков, раскрывая правила мира (точнее, вызывая эффект узнавания реальных кошачьих возможностей в геймплее), и катализаторов, позволяя каждому игроку создавать собственные событийные цепочки. Такие цепочки могут формироваться в рамках прохождения дополнительных заданий, необязательных для прохождения игры, или же во время взаимодействия игрока с окружением. Оба вида историй-катализаторов в итоге дополняют центральную историю по принципу детализации и вместе объединяются в ризомную структуру игрового нарратива. При этом данные микросюжеты могут выступать отражением основной линии,

усиливая главный мотив игры (в данном случае – уподобление коту), как нами было показано в другой работе [29. С. 113–116].

Структурный подход применим не только при анализе отдельных сюжетов, но и при изучении жанровых произведений. Так, в онлайн-шутере *Escape from Tarkov* (Battlestate Games, 2017) при сравнении с другими играми того же жанра можно отметить большее число механик, связанных с основными геймплейными категориями (стрельба, передвижение, система здоровья и повреждений), что, в свою очередь, приводит к большему числу действий игрока, которые он совершает во время игрового процесса. К примеру, получение урона с некоторым шансом (и при некоторых дополнительных условиях) вызывает кровотечение, которое нужно останавливать бинтом или жгутом; перелом, требующий наложения шины; болевой шок, снимаемый анальгетиками; контузию, тремор и т.д. Добавление подобных катализаторов в геймплей противостоит идее игровой условности – намеренному упрощению, при котором ответственность за часть действий как бы перекладывается на персонажа, а для игрока они заменяются на метафору. В данном случае речь идет об условной шкале здоровья, показывающей общее самочувствие персонажа и заменяющей описания конкретных травм. Отказываясь от этой условности (точнее, заменяя ее на более детализированную), *Escape from Tarkov* обнажает жанровую конвенцию<sup>1</sup>, делая ее более доступной для изучения как элемент видеоигрового нарратива.

### **Структурная особенность видеоигрового нарратива**

Из описанного нормативно-метафорического содержания игровых механик следуют два вывода, определяющие понимание их место в людическом нарративе. Во-первых, хотя механики по определению близки к группе событийных явлений, первичной оказывается природа механики как признака (базовой единицы, а не одноименного класса), указывающего на существование правила. Это свойство проявляется на фундаментальном уровне произведения – в общих принципах вымышленного мира, а точнее, на пересечении общего и частного, связывая правило и его исполнение и позволяя игроку индуктивно познавать вымышленный мир.

В то же время большую значимость сохраняет и событийный аспект механик, т.е. способность изменять состояние мира. Поскольку именно с помощью механик игрок преодолевает геймплейные трудности и тем самым продвигается по сюжету, механики выступают одновременно и функциями, хотя в некоторых случаях и приближаются к признаковой метонимичности [14. С. 397]: преодоление сотни одинаковых препятствий говорит о персонаже то же, что и преодоление десяти в другом прохождении или в книге с аналогичным сюжетом. Следовательно – и во-вторых – будучи одной из единиц видеоигрового нарратива, игровые механики носят признаки обоих структурных классов, выделенных для описания предшествующих повествовательных форм.

Подобные единицы можно представить также в литературе и кинематографе. Если продолжить бартовский разбор романа «Голдфингер» Яна Фле-

---

<sup>1</sup> Строго говоря, именно система со шкалой или очками здоровья распространена не только в шутерах, однако *Escape from Tarkov* аналогичным образом отказывается и от ряда других условностей, к примеру, детализирует механики передвижения и позиционирования персонажа в пространстве.

минга, убийство главного злодея будет не только финальной сюжетной точкой бифуркации (победа или поражение Джеймса Бонда), т.е. функцией, но и признаком его мастерства как разведчика и спасителя мира. Однако в случае видеоигр это совмещение задач выходит за рамки отдельных авторских решений и становится отличительной особенностью медиума. Если раньше в функции можно было усмотреть признак, но не всякий признак (победа Бонда над врагом) становился функцией (частью фабулы), то теперь единица – игровая механика – всегда и дает информацию о мире, и служит развитию истории: даже метонимические события действительно происходят для протагониста и могут привести к проигрышу – плохому концу видеоигровой истории. Поэтому следует признать людический нарратив более сложным по своему устройству не только из-за появления игровой координатной оси и новых повествовательных приемов на ней, но из-за их центральной роли в построении истории.

#### Список источников

1. *Богост Я.* Бардак в видеоиграх // Логос. 2015. № 25 (1). С. 79–99.
2. *Ветушинский А.С.* To Play Game Studies Press the START Button // Логос. 2015. № 25 (1). С. 41–60.
3. *Juul J.* Half-Real: Video games between real rules and fictional worlds. Cambridge : The MIT Press, 2005. 244 p.
4. *Aarseth E.* PlayingResearch: Methodological approaches to game analysis // Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference. Melbourne DAC: Melbourne, Australia, May 19–23, 2003.
5. *Juul J.* Games Telling stories? // Game Studies. 2001. № 1. URL: <http://gamestudies.org/0101/juul-gts/> (дата обращения: 19.12.2022).
6. *Галанина Е.В., Батурин Д.А.* Мифологические структуры в видеоиграх: архетипы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 31–48.
7. *Салин А.С., Галанина Е.В.* Авантюрный хронотоп в видеоиграх: настоящее и будущее // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1 (38). С. 202–215.
8. *Галанина Е.В., Ветушинский А.С.* Измерение героического и мономифа в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 33–46.
9. *Domsch S.* Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games. Berlin : De Gruyter, 2013. 196 p.
10. *Ludotopia.* Spaces, Places and Territories in Computer Games / ed. E. Aarseth and S. Günzel. Bielefeld : transcript Verlag, 2019. 316 p.
11. *Hanson C.* Game Time: Understanding Temporality in Video Games. Bloomington : Indiana University Press, 2018. 296 p.
12. *Галанина Е.В., Акчелов Е.О.* A potentia ad actum: виртуальный мир видеоигры // Манускрипт. 2016. № 12-3 (74). С. 45–51.
13. *Самойлова Е.О., Шаев Ю.М.* Компьютерные игры как виртуальный нарратив // Манускрипт. 2016. № 2 (64). С. 171–173.
14. *Барп Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов / пер. с фр. Г. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. Косиков. М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 387–422.
15. *Aarseth E.* A Narrative Theory of Games // Proceedings of the International Conference on the Foundations of Digital Games. 2012. № 4 (1). P. 129–133.
16. *Акчелов Е.О., Галанина Е.В.* Новый подход к геймификации в образовании // Векторы благополучия: экономика и социум. 2019. № 1 (32). С. 117–132.
17. *Hew K.W., Huang B., Chu K.W.S., Chiu D.K.W.* Engaging Asian Students Through Game Mechanics: Findings from two Experiment Studies // Computers & Education. 2016. № 92–93. P. 221–236.
18. *Shell J.* The Art of Game Design. A Book of Lenses. Boca Raton: CRC Press, 2015. 545 p.
19. *Sicart M.* Defining Game Mechanics // Game Studies. 2008. № 8 (2). URL: <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart?viewType=Print&viewClass=Print> (дата обращения: 19.12.2022).

20. Larsen B.A., Schoenau-Fog H. The Narrative Quality of Game Mechanics // Interactive Storytelling. 9th International Conference on Interactive Digital Storytelling, ICIDS 2016 Los Angeles, CA, USA, November 15–18, 2016, Proceedings / eds. F. Nack, A.S. Gordon. Los Angeles : Springer, 2016. P. 61–72.

21. Пронн В.Я. Морфология сказки. М. : Наука, 1969. 168 с.

22. Post J. Bridging the Narratology-Ludology Divide. The Tetris Case // Computer Games between Text and Practice. 2009. № 5. P. 31–36.

23. Jenkins H. Game Design as Narrative Architecture // First Person. New Media as Story, Performance, and Game / eds. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan. Cambridge, London : The MIT Press, 2004. P. 118–130.

24. Murray J.H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. New York : The Free Press, 1997. 324 p.

25. Picucci M.A. When Video Games Tell Stories: A Model of Video Game Narrative Architectures // Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital. 2014. № 3 (2). P. 99–116.

26. Hocking C. Ludonarrative Dissonance in Bioshock // Click Nothing. 07.10.2007. URL: [https://clicknothing.typepad.com/click\\_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html](https://clicknothing.typepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html) (дата обращения: 19.12.2022).

27. Arjoranta J. Narrative Tools for Games: Focalization, Granularity, and the Mode of Narration in Games // Games and Culture. 2017. № 12 (7–8). P. 696–717.

28. Stray. Annapurma Interactive. 2022.

29. Штейнман М.А., Терехов Д.А. Квест как нарративный феномен: от рыцарского романа к самостоятельной истории // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2022. № 4 (7). С. 104–123.

30. *Escape from Tarkov*. Battlestate Games. 2017.

### References

1. Bogod, Ya. (2015) Bardak v videoigrakh [Videogames are a Mess]. *Logos*. 25(1). pp. 79–99.
2. Vetushinskiy, A.S. (2015) To Play Game Studies Press the START Button. *Logos*. 25(1). pp. 41–60.
3. Juul, J. (2005) *Half-Real: Video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge: The MIT Press.
4. Aarseth, E. (2003) PlayingResearch: Methodological approaches to game analysis. *Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference*. May 19–23, 2003. Melbourne, Australia: Melbourne DAC.
5. Juul, J. (2001) Games telling stories? *Game Studies*. 1. [Online] Available from: <http://gamestudies.org/0101/juul-gts/>
6. Galanina, E.V. & Baturin, D.A. (2019) Mythological Structures in Video Games: Archetypes. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 31–48. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/4
7. Salin, A.S. & Galanina, E.V. (2020) Avantyrnyy khronotop v videoigrakh: nastoyashchee i budushchee [Adventurous Chronotope in Video Games: Present and Future]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 38(1). pp. 202–215.
8. Galanina, E.V. & Vetushinskiy, A.S. (2019) Heroic Dimension and Monomyth in Video Games. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 33–46. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/3
9. Domsch, S. (2013) *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*. Berlin: De Gruyter.
10. Aarseth, E. & Günzel, S. (eds) (2019) *Ludotopia. Spaces, Places and Territories in Computer Games*. Bielefeld: Verlag.
11. Hanson, C. (2018) *Game Time: Understanding Temporality in Video Games*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Galanina, E.V. & Akchelov, E.O. (2016) A potentia ad actum: virtual'nyy mir videoigry [A potentia ad actum: The virtual world of a video game]. *Manuscript*. 74(12-3). pp. 45–51.
13. Samoylova, E.O. & Shaev, Yu.M. (2016) Komp'yuternye igry kak virtual'nyy narrativ [Computer Games as Virtual Narrative]. *Manuscript*. 64(2). pp. 171–173.
14. Barthes, R. (1987) Vvedenie v strukturnyy analiz povestvovatel'nykh tekstov [An Introduction to the Structural Analysis of Narrative]. Translated from French by G. Kosikov. In: Kosikov, G. (ed.) *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. Traktaty, stat'i, esse* [Foreign

Aesthetics and Literature Theory of the 19th – 20th centuries Tractates, Articles, Essays]. Moscow: Moscow State University. pp. 387–422.

15. Aarseth, E. (2012) A Narrative Theory of Games. *Proceedings of the International Conference on the Foundations of Digital Games*. 4(1). pp. 129–133.

16. Akchelov, E.O. & Galanina, E.V. (2016) Novyy podkhod k geymifikatsii v obrazovanii [A new approach to the gamification in education]. *Vektory blagopoluchiya: ekonomika i sotsium*. 32(1). pp. 117–132.

17. Hew, K.W., Huang, B., Chu, K.W.S. & Chiu, D.K.W. (2016) Engaging Asian Students Through Game Mechanics: Findings from two Experiment Studies. *Computers & Education*. 92–93. pp. 221–236.

18. Shell, J. (2015) *The Art of Game Design. A Book of Lenses*. Boca Raton: CRC Press.

19. Sicart, M. (2008) Defining Game Mechanics. *Game Studies*. 2(8). [Online] Available from: <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart?viewType=Print&viewClass=Print>

20. Larsen, B.A. & Schoenau-Fog, H. (2016) The Narrative Quality of Game Mechanics. In: Nack, F. & Gordon, A.S. (eds) *Interactive Storytelling*. 9th International Conference on Interactive Digital Storytelling, ICIDS 2016. Los Angeles, CA, USA, November 15–18, 2016. Los Angeles: Springer. pp. 61–72.

21. Propp, V.Ya. (1969) *Morfologiya skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow: Nauka.

22. Post, J. (2009) Bridging the Narratology-Ludology Divide. The Tetris Case. *Computer Games Between Text and Practice*. 5. pp. 31–36.

23. Jenkins, H. (2004) Game Design as Narrative Architecture. In: Wardrip-Fruin, N. & Harrigan, P. (eds) *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge, London: The MIT Press. pp. 118–130.

24. Murray, J.H. (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press.

25. Picucci, M.A. (2014) When Video Games Tell Stories: A Model of Video Game Narrative Architectures. *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. 3(2). pp. 99–116.

26. Hocking, C. (2007) Ludonarrative Dissonance in Bioshock. *Click Nothing*. 7th October. [Online] Available from: [https://clicknothing.typepad.com/click\\_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html](https://clicknothing.typepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html)

27. Arjoranta, J. (2017) Narrative Tools for Games: Focalization, Granularity, and the Mode of Narration in Games. *Games and Culture*. 12(7–8). pp. 696–717.

28. *Stray*. Annapurna Interactive. (2022)

29. Shteynman, M.A. & Terekhov, D.A. (2022) Kvest kak narrativnyy fenomen: ot rytsarskogo romana k samostoyatel'noy istorii [Quest as a narrative phenomenon: from a knightly novel to an independent story]. *Kommunikatsii. Media. Dizayn*. 7(4). pp. 104–123.

30. *Escape from Tarkov*. Battlestate Games. (2017)

#### **Сведения об авторе:**

**Терехов Д.А.** – аспирант школы философии и культурологии; преподаватель института медиа Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: [dterehov@hse.ru](mailto:dterehov@hse.ru)

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the author:**

**Terekhov D.A.** – School of Philosophy and Cultural Studies, Institute of Media, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: [dterehov@hse.ru](mailto:dterehov@hse.ru)

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 21.12.2022;  
одобрена после рецензирования 22.11.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 21.12.2022;  
approved after reviewing 22.11.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 174

doi: 10.17223/22220836/55/9

## ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ДЕЛОВОЙ ЭТИКИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

**Маргарита Сергеевна Фатеева**

*Томский лесотехнический техникум, Томск, Россия, rit7941@yandex.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу факторов формирования деловой этики в современном российском обществе. Затронуты исторические предпосылки к развитию современной ситуации в сфере деловой этики, основные причины нарушения предпринимателями этических норм, возможные пути решения существующих проблем в данном направлении. Нужно отметить, что специфика делового общения в России во многом определяется особенностями ее исторического пути и социально-экономического развития. В целом ситуация в сфере этики деловых отношений в России характеризуется сложным поиском новых эффективных форм делового взаимодействия, адекватных требованиям современного общества.

**Ключевые слова:** деловая этика, этика деловых отношений, национальный менталитет, этический бизнес, деловые коммуникации

**Для цитирования:** Фатеева М.С. Факторы формирования и особенности деловой этики в современном российском обществе // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 98–108. doi: 10.17223/22220836/55/9

Original article

## FACTORS OF FORMATION AND FEATURES OF BUSINESS ETHICS IN MODERN RUSSIAN SOCIETY

**Margarita S. Fateeva**

*Tomsk Forestry College, Tomsk, Russian Federation, rit7941@yandex.ru*

**Abstract.** The question of business ethics as influencing factor for effectiveness of management activities has been attracted attention of researches for decades. Importance of this question can be seen in working process of any organization, joint venture activities, in scientific, technical and production cooperation, in business mergers and takeovers, and in transnational corporations' work. Business ethics is extremely important in partnerships during periods of transitional economy.

The goal of this article is a research of formation factors specialties of business ethics in modern Russian society.

In this context we have following tasks:

- Overview of specialized literature about business ethics;
- Definition of historical context in formation process of features of business ethics in modern Russian entrepreneurship;
- Highlighting the sum of reasons for violations of business ethics by entrepreneurs;
- Researches of possible ways to solve the problems of modern business ethics in Russia.

The significance of this work is adding new actual information in theoretical database, as well as inclusion new experience in previous researches and receiving new data on problem.

The set of research methods: empiric (gathering information from different sources, observation), theoretical (analysis, synthesis, modeling, classification, generalization etc).

The specifics of business communication in Russia is largely determined by the features of its historical path and socio-economic development. Post-soviet economy has factors, that providing negative influence on formation of business ethics: flaws in legislation, instabilities in economy and its transitional character, high level of corruption and criminality. However, thanks to gradual learning from western countries by entrepreneurs, there is a tendency for improving of social responsibility of Russian business. In general, situation in sphere of business ethics in Russia can be characterized as a difficult search of new effective forms in business cooperation that can be adequate to demands of modern society.

According to results of work it's possible to say that the future of business ethics and business culture in Russia can be decided by clue factors like:

- Real state legal policy;
- Self organization of business society;
- Education system for entrepreneurs that can produce business societies.

These elements form a development of business ethics on micro- and macro- levels. In this way, the efficient formation of high level culture in business relationships can be decided by:

- Quality of the state machine – its competency, responsibility, efficiency and incorruptibility;
- Level of culture in organization, as main factor of its profitable and qualitative activity.

Economical growth and prosperity depends on intensiveness of innovation and entrepreneurship, on efficient motivation of people, which provides these processes, on their skills and creativity in business. It's important to admit that realization of these tasks needs institutional and sociocultural background, that can stimulate innovative and creative behavior. Business rivalry also plays a key role in forming these factors, though market mechanisms are not necessary to be the only ones to be considered. And while rivalry can be marked as external stimulator, business cultural and ethics should be meant as much more important internal one.

**Keywords:** business ethics, ethics of business relations, national mentality, ethical business, business communications

**For citation:** Fateeva, M.S. (2024) Factors of formation and features of business ethics in modern russian society. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 98–108. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/9

Тема деловой этики как фактора, оказывающего непосредственное влияние на продуктивность управленческой деятельности, в течение многих десятилетий привлекает внимание исследователей. Значимость данного вопроса проявляется в работе любой организации, а также в совместной предпринимательской деятельности, научно-технических и производственных кооперациях, в процессах слияния и поглощения фирм, в работе транснациональных корпораций. Особенно важна деловая этика в отношениях между партнерами в условиях переходной экономики [1].

Цель данной статьи заключается в исследовании факторов формирования и особенностей деловой этики в современном российском обществе. В работе использованы эмпирические (сбор источников информации, наблюдение) и теоретические (анализ, синтез, моделирование, классификация, обобщение и др.) методы исследования.

Значимость статьи заключается в привнесении новой актуальной информации в теоретическую базу по исследуемому вопросу, дополнении опыта предыдущих исследователей, получении новых данных по рассматриваемой проблеме.

Понятие «этика» происходит от древнегреческого «ethika», термин введен Аристотелем как обозначение совокупности добродетелей, которые присущи совершенному человеку [2].

## 1. Понятие и основы деловой этики

В широком смысле, деловая этика представляет собой совокупность этических принципов и норм, которыми должны руководствоваться члены организаций в сфере управления и предпринимательства. Деловая этика включает такие элементы, как этическая оценка внутренней и внешней политики компании; морально-нравственные принципы сотрудников компании (профессиональную мораль); морально-нравственный климат в компании; правила делового этикета.

Основой деловой этики служит профессиональная этика, подразумевающая определенный профессионально-цивилизированный тип отношений между деловыми людьми в качестве подчиненных, партнеров, конкурентов, клиентов, исключающий противопоставление одних другим. Деловая этика базируется на общих принципах рабочего процесса в той или иной области [3].

Итак, основными принципами современной деловой этики, по мнению специалистов, являются:

- создание материальных ценностей рассматривается как изначально важный процесс;
- прибыль и иные доходы организации есть результат достижения различных общественно значимых целей;
- приоритет в решении проблем, возникающих в деловом мире, должен отдаваться не производству продукции, а интересам межличностных отношений [4].

Независимо от вида профессиональной деятельности и его конкретных подвидов нормы деловой этики должны учитывать национально-этнические традиции, сложившиеся в государстве [5]. Деловая этика тесно связана с характером человека, складом его ума, уровнем образования и социальной адаптированностью. Положительными понятиями в деловой этике являются: авторитет, гордость, честность, честолюбие, благородство, вежливость и др. [3].

Деловая этика на межорганизационном уровне затрагивает контрактную дисциплину, на внутриорганизационном уровне – стиль субординационных отношений, политику интеграции персонала в организацию. Во всех случаях речь идет о том, чтобы избежать как неудовлетворительного по местным меркам давления, так и действий, не имеющих продуктивного эффекта.

Предпринимательская деятельность протекает в конкретной общественной среде и требует от предпринимателя некоторых необходимых характеристик. К этой группе факторов относится также способность формировать социальный капитал – сети межличностных отношений и позиции в ней предпринимателя, прочные связи с деловым сообществом, создаваемые формальным или неформальным путем.

С вопросом деловой этики тесно связана тема культуры производства, подразумевающая в числе прочего и развитие бережного отношения к ресурсам, результатам труда, природной среде, ответственного отношения к организации, развитие деловитости, предприимчивости, творческого отношения к труду. Требования соблюдения культуры и этики бизнеса находят отражение в популярных сегодня идеях социальной ответственности предпринимателей, корпоративной гражданственности и т.д.

Практика показывает, что национальный менталитет является основой, на ценностях и традициях которой формируются главные этические нормы в организациях, и что таким образом она воздействует на корпоративную культуру, а принимая во внимание значительную близость понятий рабочего климата и корпоративной культуры, также весьма существенно влияет и на этический климат в компании.

Национальный менталитет, впитываемый с детства в течение всей жизни, играет роль источника определенных ожиданий относительно характеристик, ориентаций и поведения людей, являющихся своего рода ограничениями для других людей в обществе. Общие ценности и нормы диктуют и общность восприятия этического климата представителями единой культуры, таким образом, «национальный менталитет формирует ограничительные совокупности взглядов и ожиданий, в пределах которых существуют только определенные виды этического климата».

В период глобализации принятие деловых решений все в большей мере сталкивается с проблемами этики, различием этических норм и этического климата. Становится необходимым более глубокое понимание межнациональных различий в повседневных нормах, правилах поведения, социальных факторах и т.д. [1].

2. Факторы формирования российской деловой этики и ее особенности в современном обществе

В России в период перехода к рыночной экономике кардинальные изменения в политической, социальной и экономической жизни общества отразились на состоянии культуры, обострился резкий дефицит культуры правовых и коммерческих отношений, культуры труда и производства. И.И. Зарецкая объясняет это явление следующими причинами: «Прежде всего разрыв связей между профессиональной, трудовой культурой и мировоззренческой, нравственной, духовной: представление о том, что экономика несовместима с нравственностью, что ради прибыли бизнесмен не будет считаться с моральными нормами. Вторая причина связана с тем, что развитие – процесс диалектический, связанный с отмиранием одних и возникновением других проявлений, не всегда позитивных. Третья причина заключается в том, что с началом перестройки произошла переоценка ценностей, когда разрушаются привычные установки, сложившиеся десятилетиями стереотипы, а вместо них возникают новые, подчас прямо противоположные». В процессе трансформации проявилась со всей силой роль культурного фактора в становлении рыночной экономики. Как справедливо отмечали авторы исследования «О духовно-культурных основах модернизации России», «без наличия культурных основ рынок может стать источником не обогащения народа, а его нищеты и обогащения уголовников» [1].

Особенность и полярность российской деловой культуры во многом объясняются учеными полярностью в русском национальном характере, выражающейся в проявлении как западных, так и восточных черт. «Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролось два начала, восточное и западное» [6].

Российская деловая культура – это культура с высокой степенью избегания неопределенности, большой дистанцией власти, краткосрочной времен-

ной ориентацией и преобладанием коллективизма. Россия относится к высококонтекстуальным культурам, т.е. статус человека и его место в обществе зависят, прежде всего, от многочисленных внешних факторов, например, социальной среды, происхождения, принадлежности к определенной касте, элитному образованию, религии, расе и т.д. Высокая контекстуальность была характерна для СССР и сохранилась в России и странах СНГ. Для людей из такой культуры особое значение имеет то, как человек одет, какой институт окончил и т.п. По типу делового поведения российскую деловую культуру можно отнести к полиактивным и патерналистским культурам, ориентированным на эффективность, результат взаимодействия, на создание и сохранение межличностных отношений с партнером.

Для граждан РФ характерно применение политики двойных стандартов, таким образом, если для своих нормальными являются такие стандарты, как честность, надежность, взаимопомощь, то относительно всех остальных возможно существенное снижение «планки моральных принципов» [7].

Для деловой этики переходного периода стали характерными погоня за сиюминутной прибылью в ущерб долгосрочным перспективам, признание легитимности только собственных интересов, манипулирование партнерами, силовое решение конфликтов и другие негативные проявления. В распространенных сегодня в молодом российском бизнесе случаях мошенничества, обмана, рэкета и т.п. проявляются сформировавшаяся отрицательная мотивация, установка на мошенничество и другие противоправные действия ради достижения узкокорыстных, по преимуществу ложных целей. Отрицательная этическая установка может направить творческий, предпринимательский импульс человека по ложному пути, например, превратить его из стража порядка в «оборотня в погонах». Такая установка, как пишет А.Н. Тарасов, «является для представителей незаконного бизнеса смыслообразующей психологической, социально-психологической конструкцией. Мотивационная система взаимосвязана с мышлением, чувствами, мировосприятием, характером, способностями и темпераментом участников бизнес-процессов. Презрение к другим людям, отсутствие стыда за свою ложь и за ее разрушительные последствия, готовность к игнорированию любых моральных устоев, неукротимая жажда наживы и многое другое побуждают некомпетентных в организации законного и этического бизнеса предпринимателей на мошенничество. Таким образом, здесь имеет место отсутствие культуры, этической установки, которые могли бы, по крайней мере, блокировать подобную мотивацию [1].

Среди этих культурных особенностей и влияний отмечают, однако, и такие взаимосвязанные характеристики, как склонность к несоблюдению и обходу законов и норм регулирования, низкий уровень доверия в сделках вне рамок личных отношений, опора при решении проблем на личные взаимосвязи.

Среди постоянно отмечаемых положительных черт российской деловой культуры – прежде всего склонность к коллективному труду и сотрудничеству, а также способность к обучению, творческому подходу и действиям в условиях нестабильности среды [1].

Нравственные недостатки российских бизнесменов можно представить в следующих пунктах:

– отсутствие привычки и традиции услужить, обслужить, наиболее заметно проявляющееся у работников сферы сервиса;

- страх пойти до конца, оправданного риска; психология не победителя, а проигравшего до начала игры;
- упование на моментальное решение проблем без затрат собственных сил, энергии;
- агрессивность, нетерпимость, нездоровое желание растоптать, унижить, повышенная конфликтность в отношениях с партнерами и тем более конкурентами, нежелание искать компромиссы;
- психология рантье, объясняющаяся, с одной стороны, низким уровнем жизни, а с другой – неуверенностью в завтрашнем дне;
- стремление к ограничению конкуренции, монополизму, к успеху, основанному на особых условиях;
- отсутствие имиджа делового человека, предпринимателя, что проявляется в стиле мышления, манере одеваться, вести себя.

Все вышеприведенное свидетельствует о стремлении заметного большинства современных российских деловых кругов руководствоваться в бизнесе жадной прибылью, не обязывающей к атмосфере честной рыночной конкуренции. Многие из них уподобляют последнюю игре, где ложь представляется естественно закономерным явлением [8].

Этический парадокс российского бизнеса состоит в том, что этичность или неэтичность тех или иных поступков часто определяется не личностным выбором, а диктуется необходимостью выживания предпринимателя в условиях несовершенства законов, зачастую аморального поведения государственных чиновников [9].

Состояние деловой этики во многом определяется отношением предпринимателей к правовым нормам. Большинство предпринимателей, не выходя в чисто криминальные области, действует в так называемых серых, полуправовых или внеправовых зонах. Большинство предпринимателей при этом скорее предпочитают соблюдать законы, но фактически вынуждены обходить их во множестве случаев, когда нормативные установления существенно ущемляют их интересы (наиболее распространенный случай – уклонение от уплаты многочисленных налогов и сборов).

По опросам, семеро из десяти руководителей предприятий стараются не нарушать закон «по возможности» (это означает, что если обстоятельства складываются не слишком благоприятно, приходится его обходить). Несовершенство и противоречивость самого хозяйственного законодательства дает массу возможностей для такого уклонения. А невозможность соблюсти все разноречивые законодательные положения служит для предпринимателя оправданием собственных нарушений.

Кроме того, специфический характер отношения предпринимателей к закону подтверждает еще одно существенное обстоятельство. По оценкам представителей российского бизнеса, они не рассматривают судебные и арбитражные органы в качестве эффективных средств разрешения конфликтных ситуаций (и не случайно, поскольку они зачастую и не являются таковыми). К этим органам предприниматели обращаются относительно редко, поскольку постановления этих инстанций выполняются с длительными задержками или не выполняются вовсе.

К факторам, затрудняющим становление этических норм предпринимательства, можно отнести отсутствие эффективного законодательства, а также

действенного государственного и судебного контроля. Письменные договоры (контракты) между партнерами фактически утрачивают безусловную силу и беспрепятственно нарушаются при первой возможности. Все это неизбежно приводит к существенному усилению роли и значения неформальных экономических отношений. Особое значение приобретают неформальные связи, «горизонтальные» формы контроля над выработкой соглашений и выполнением договорных обязательств, принимаемые непосредственными участниками экономических отношений. При этом чрезвычайно возрастает роль личных связей, разного рода обменов деловыми и личными услугами. В результате значительная часть экономики остается невидимой как для общественного мнения, так и для государственного контроля, хотя она покоится на далеко не эфемерных сплетениях неформальных связей [10].

Довольно часто современные российские бизнесмены нормы и правила этических кодексов рассматривают лишь как желаемые, в какой-то степени даже как модные, но необязательные рекомендации. Иногда они следуют им просто потому, что так делают другие предприниматели, бывает, чтобы произвести положительное впечатление на партнеров и клиентов, а частенько из-за боязни неприятных последствий и т.п. В случаях отсутствия опасности наказания за несоблюдение профессиональной этики такие люди забывают о моральных принципах. У них полностью отсутствует внутренняя убежденность в необходимости выполнения этих правил. Такая этическая незрелость в бизнесе может привести к негативным последствиям как для них лично, так и для всей организации в целом [11].

Этику бизнеса и деловую этику можно рассматривать также как один из инструментов управления фирмой. На первый взгляд, сложная проблема достижения взаимного доверия также решается весьма просто. Потребитель доверяет лишь тому посреднику и производителю, с деятельностью которого он уже хорошо знаком и в этичности которого он уверен.

Однако не стоит думать, что лишь от уровня развития нравственности работников, непосредственно взаимодействующих с клиентами, зависит уровень этической культуры всей компании. Этика должна проникать во все уровни организации, начиная от генерального директора и заканчивая сторожем на складе. Но начать нужно именно с вышестоящего руководства. Для многих сотрудников высшие руководители в некоторой степени являются образцом успешности. Подчиненные, желая добиться столь же высокого положения, как и их начальники, начинают копировать их поведение, подчас не задумываясь об этике, морали и нравственности. Кроме того, проводимую компанией политику определяют руководители. Их распоряжения выполняются, даже если они аморальны. Это, несомненно, наносит вред этической культуре всей компании. Поэтому абсолютно каждый работник должен в своей работе задумываться об этике выполняемых действий. И именно поэтому все должны принимать активное участие в составлении и претворении в жизнь кодексов этики сотрудников данной организации, данной отрасли [12].

Современный этап в развитии российской этики деловой коммуникации характеризуется сложным поиском новых жизнеспособных форм, основанных на отечественных традициях, западных приемах и складывающемся собственном опыте [13].

Эволюция систем корпоративного управления в России будет, по мнению специалистов, как заимствовать зарубежный опыт, так и постепенно все в большей мере отражать ее внутренние условия, институты, традиции и культуру. По мере эволюции системы в ней будут возникать собственные инициативы, обусловленные культурными особенностями страны.

Оптимизация этического регулирования области деловых отношений в России представляет собой насущную потребность деловой сферы, реализации которой будет способствовать проведение наряду с традиционными новых форм деловой коммуникации: пресс-конференций, презентаций, круглых столов, принятие таких мер, как введение государственного регулирования в сфере формирования этических деловых отношений, стимулирование руководителей, которые этично ведут дела; совершенствование законодательства, введение более жестких санкций за нарушение норм деловой этики, результативная борьба с криминалом, коррупцией как формами антиэтических отношений. Эффективное влияние на этику деловых взаимоотношений может оказать развитие в России этики образования, мониторинга, аудита, тренинга, комитетов по этике, создание единого методического центра по разработке этических кодексов; проведение практических семинаров-тренингов по вопросам их применения, внедрение этического комплаенс, задачей которого является контроль за исполнением сотрудниками компании установленных этических правил и норм поведения: внутрикорпоративного кодекса [13].

Ведущие российские компании, вставшие на путь внедрения у себя этических кодексов, преследуют тем самым сразу несколько целей, среди которых внутренние управленческие устремления превалируют над внешними репутационными задачами. Наиболее важной из них выступает задача формирования единых стандартов поведения, исключая мошенничество и коррупционные схемы. Не менее важной обозначалась задача формулирования единых корпоративных ценностей, служащих фундаментом любого этического кодекса и формирующих стержень корпоративной культуры. Процесс создания этических кодексов в крупнейших российских компаниях носит поступательный характер или осуществляется одновременно с формулированием стратегии и миссии. Наиболее часто раскрываемыми темами в кодексах являются вопросы, связанные с конфиденциальностью информации, конфликтами интересов и злоупотреблениями корпоративной собственностью. Вместе с тем одновременное внедрение альтернативных этическому кодексу управленческих инструментов, таких как антикоррупционная политика, направленная на решение того же комплекса проблем, приводит к тому, что они зачастую вступают в конкуренцию друг с другом, распыляя ресурсы компаний [14].

## **Заключение**

Рост и процветание любой экономики, как известно, зависят от интенсивности предпринимательства и инноваций, т.е. в конечном счете от эффективности мотивации людей, являющихся проводниками этих процессов, от применения их творческих способностей и созидательного предпринимательства. Важный вывод состоит в том, что для реализации этих условий необходима институциональная и социокультурная среда, стимулирующая предпринимательское и инновационное поведение. В этой системе факторов,

безусловно, важная роль принадлежит конкуренции, однако эти процессы не могут и не определяются исключительно действием рыночных сил. И если конкуренция играет скорее роль внешнего стимулятора, то предпринимательская культура и деловая этика – не менее важного – внутреннего [1].

По результатам исследования можно сказать, что будущее этики российского бизнеса, как и российской деловой культуры, в основном определяется такими решающими факторами, как реальная правовая государственная политика, самоорганизация бизнес-сообществ и система бизнес-образования, воспроизводящая эти сообщества.

Именно данные элементы формируют развитие деловой культуры на макро- и микроуровне, таким образом, эффективность формирования высокого уровня культуры деловых отношений как фактора деловой активности определяется:

– качеством государственного аппарата – его компетентностью, ответственностью, оперативностью, честностью служащих;

– состоянием культуры организации, служащей основополагающим фактором ее гармоничной и эффективной деятельности [15].

Создание российской модели деловой этики предпринимательства должно учитывать национальные, культурные и религиозные традиции. Помимо этого, успешное будущее России напрямую зависит от активной роли государства в экономической и социальной сферах, где оно должно взять на себя ответственность за создание необходимых условий для формирования и укрепления предпринимательства России (избегать давления на бизнес – неограниченный контроль множества государственных структур над торговой и производственной деятельностью компаний; произвол правоохранительных органов в отношении бизнеса и др.), выгодных условий для благотворительной деятельности [16].

#### Список источников

1. *Минева И.Г.* Предпринимательская культура и деловая этика // Экономические и социальные проблемы России. 2008. № 1. С. 6–43.
2. *Кочерина Н.И.* Этика деловых отношений и предупреждение конфликтов // Труд и социальные отношения. 2010. № 10. С. 20–24.
3. *Цвык В.А.* Этика деловых отношений и служебная этика // Личность. Культура. Общество. 2012. Т. 14, № 1 (69–70). С. 247–252.
4. *Цуканова Ж.А.* Этика работы с персоналом и этика деловых отношений // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. № 1 (64). С. 384–387.
5. *Галынская Ю.С., Звягинцев В.В., Коростелева Н.А.* Управленческий аспект соблюдения делового этикета в образовательном пространстве // Общество: социология, психология, педагогика. 2021. № 5. С. 32–40.
6. *Мовсисян Н.К.* Особенности становления и развития корпоративной культуры в экономике России // Теория и практика: совершенствование современного научного знания : сб. науч. тр. / под общ. ред. С.В. Кузьмина. Казань, 2018. С. 116–123.
7. *Голдырева В.А.* Особенности представлений о деловой этике в России // Альманах современной науки и образования. 2011. № 9. С. 54–56.
8. *Медведь А.А., Медведь П.А.* Деловая этика в современной России и этические представления одаренных школьников // Ученые записки Санкт-Петербургского университета управления и экономики. 2012. № 1 (36). С. 77–85.
9. *Фатеева М.С.* Основы деловой этики в России: история и современность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 139–150.

10. Кантемирова Т.А. Факторы, определяющие деловую этику российского предпринимателя // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2004. № 1 (3). С. 158–163.
11. Матюгина Н.В., Руглова Л.В. Профессиональная этика и закономерности ее развития в современном российском обществе // Мир науки. 2015. № 3. С. 30.
12. Сафонов К.В. Современная деловая этика как синтез прикладной и профессиональной этики // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2010. № 2 (73). С. 212–220.
13. Карлова Е.Ю. Особенности формирования этики деловой коммуникации в России // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 10 (56). С. 67–71.
14. Иванова Е.А. Корпоративные этические кодексы в управлении российскими компаниями // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. 2018. № 2. С. 164–190.
15. Кузеванова А.Л. Алгоритм формирования деловой этики в России // Вопросы культурологии. 2008. № 9. С. 60–63.
16. Харсеева Н.В. Духовно-нравственные основы российского предпринимательства: конец XIX – начало XXI века // Экономика. Право. Печать: Вестник КСЭИ. 2018. № 1 (61). С. 93–102.

### References

1. Minevrin, I.G. (2008) Predprinimatel'skaya kul'tura i delovaya etika [Business culture and business ethics]. *Ekonomicheskie i sotsial'nye problemy Rossii*. 1. pp. 6–43.
2. Kocherina, N.I. (2010) Etika delovykh otnosheniy i preduprezhdenie konfliktov [Business ethics and conflict prevention]. *Trud i sotsial'nye otnosheniya*. 10. pp. 20–24.
3. Tsvyk, V.A. (2012) Etika delovykh otnosheniy i sluzhebnyaya etika [Business ethics and service ethics]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 14(1(69–70)). pp. 247–252.
4. Tsukanova, Zh.A. (2018) Etika raboty s personalom i etika delovykh otnosheniy [Ethics of Working with personnel and ethics of business relations]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*. 1(64). pp. 384–387.
5. Galynskaya, Yu.S., Zvyagintsev, V.V. & Korosteleva, N.A. (2021) Upravlencheskiy aspekt soblyudeniya delovogo etiketa v obrazovatel'nom prostranstve [The managerial aspect of compliance with business etiquette in the educational space]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika*. 5. pp. 32–40.
6. Movsisyan, N.K. (2018) Osobennosti stanovleniya i razvitiya korporativnoy kul'tury v ekonomike Rossii [The formation and development of corporate culture in the Russian economy]. In: Kuzmin, S.V. (ed.) *Teoriya i praktika: sovershenstvovanie sovremennogo nauchnogo znaniya* [Theory and Practice: Improvement of modern Scientific Knowledge]. Kazan: [s.n.]. pp. 116–123.
7. Goldyreva, V.A. (2011) Osobennosti predstavleniy o delovoy etike v Rossii [Ideas about business ethics in Russia]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya*. 9. pp. 54–56.
8. Medved, A.A. & Medved, P.A. (2012) Delovaya etika v sovremennoy Rossii i eticheskie predstavleniya odarenykh shkol'nikov [Business ethics in modern Russia and moral views of talented students]. *Uchenye zapiski Sankt-Peterburgskogo universiteta upravleniya i ekonomiki*. 1(36). pp. 77–85.
9. Fateeva, M.S. (2022) The basics of business ethics in Russia: history and modernity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 139–150. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/47/12
10. Kantemirova, T.A. (2004) Faktory, opredelyayushchie delovuyu etiku rossiyskogo predprinimatel'ya [Factors determining the business ethics of a Russian entrepreneur]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki*. 1(3). pp. 158–163.
11. Matolygina, N.V. & Ruglova, L.V. (2015) Professional'naya etika i zakonomernosti ee razvitiya v sovremennoy rossiyskom obshchestve [Professional ethics and regularities of its evolution in modern Russian society]. *Mir nauki*. 3. p. 30.
12. Safonov, K.V. (2010) Sovremennaya delovaya etika kak sintez prikladnoy i professional'noy etiki [Modern Business Ethics as a Synthesis of Applied and Professional Ethics]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo*. 2(73). pp. 212–220.
13. Karlova, E.Yu. (2013) Osobennosti formirovaniya etiki delovoy kommunikatsii v Rossii [Features of formation of business communication ethics in Russia]. *Sotsial'no-ekonomicheskie yavleniya i protsessy*. 10(56). pp. 67–71.

14. Ivanova, E.A. (2018) Korporativnye eticheskie kodeksy v upravlenii rossiyskimi kompaniyami [Corporate codes of ethics in the management of Russian companies]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Menedzhment*. 2. pp. 164–190.

15. Kuzevanova, A.L. (2008) Algoritm formirovaniya delovoy etiki v Rossii [The algorithm of business ethics formation in Russia]. *Voprosy kul'turologii*. 9. pp. 60–63.

16. Kharseeva, N.V. (2018) Dukhovano-nravstvennye osnovy rossiyskogo predprinimatel'stva: konets XIX – nachalo XXI veka [Spiritual and moral foundations of Russian entrepreneurship: the late 19th – early 21st century]. *Ekonomika. Pravo. Pechat'. Vestnik KSEI*. 1(61). pp. 93–102.

***Сведения об авторе:***

**Фатеева М.С.** – преподаватель Томского лесотехнического техникума (Томск, Россия).  
E-mail: rit7941@yandex.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Fateeva M.S.** – Tomsk Forestry College (Tomsk, Russian Federation). E-mail:  
rit7941@yandex.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 13.10.2022;  
одобрена после рецензирования 10.04.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 13.10.2022;  
approved after reviewing 10.04.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 745/749+7.021

doi: 10.17223/22220836/55/10

## ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ НА ТВОРЧЕСТВО СРЕДОВЫХ ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ И КИТАЯ – АНАЛИЗ КОНТЕКСТА И АВТОРСКИЕ ПРОЕКТЫ

Чан Сяогэн<sup>1</sup>, Степан Сергеевич Сердитов<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Колледж гуманитарных и социальных наук Пекинского института нефтехимических технологий, Пекин, КНР,  
*changxiaogeng@bipt.edu.cn*

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Россия,  
*stepan.serditov@mail.ru*

**Аннотация.** На основе традиционного мировоззрения можно создавать инновационные методы в дизайне. Культура и традиции – это связующее звено между человеком и средой. В первой части статьи вниманию читателей представлен авторский проект «Оригинальная простота», созданный в Китае. Одной из ключевых позиций для дизайнера стала традиционная идея «единства природы и человека», которая задала тон концепции проекта. Во второй части работы акцентируется внимание на изучении влияния культуры Русского Севера на дизайн в России. На основе анализа авторской дизайн-концепции туристического комплекса в Республике Коми подчеркивается мысль о влиянии этнокультурных кодов на развитие современного дизайна.

**Ключевые слова:** предметно-пространственная среда, средовой дизайн, национальные традиции, китайская культура, Русский Север

**Для цитирования:** Чан С., Сердитов С.С. Влияние традиций на творчество средовых дизайнеров России и Китая – анализ контекста и авторские проекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 109–125. doi: 10.17223/22220836/55/10

Original article

## THE INFLUENCE OF TRADITIONS ON THE CREATIVITY OF ENVIRONMENTAL DESIGNERS IN RUSSIA AND CHINA – CONTEXT ANALYSIS AND AUTHOR'S PROJECTS

Chang Xiaogeng<sup>1</sup>, Stepan S. Serditov<sup>2</sup>

<sup>1</sup> College of Humanities and Social Sciences, Beijing Institute of Petrochemical Technology  
Beijing, China, *changxiaogeng@bipt.edu.cn*

<sup>2</sup> St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, St. Petersburg, Russia,  
*stepan.serditov@mail.ru*

**Abstract.** This article explores the phenomenon of using traditional culture in the framework of environmental design as an innovational method. In the introduction authors indicate the ideas of Russian and Chinese scientists and designers who say that tradition can be the conceptual basis of current design projects.

In the first part of the work, through the description of author's project, its objects and items, attention is paid to the relations between Chinese traditional worldview and modern ideas in

design, and also between traditional culture, technology and art. The author, referring to such traditional views of the Chinese as “the expression of feelings through the symbolic spiritualization of things”, “oneness of heaven and humanity”, “truth is in simplicity”, shows the concept of the realized project of environmental design called “Original simplicity” (2015) which is a kind of an image for the future home improvement.

The second part of the article notes how Russian cultural traditions can influence modern design solutions. The author focuses on the study of the influence of the Russian North culture on design in Russia, describing his own design concept for a tourist complex on the coastal territory of the village of Izhma in the Komi Republic (2020). The conceptual project was formulated on the basis of an algorithm for the application of ethnocultural representations in the framework of design, which consists in the study of ethnocultural codes, the formation of a design concept, analysis of design tasks and the application of traditional artistic images to practical tasks.

Despite the fact that the article describes projects related to different cultures, having a different scale and implementation features, they nevertheless reflect a general message about the possibility and necessity of using elements of traditional culture in design, in particular, in conditions of their harmonious coexistence with the modern situation in environmental design. It is tradition and culture as such that can become a connecting link in the formation of a kind of connection or, in other words, “relations” between man and the environment.

**Keywords:** subject-spatial environment, environmental design, national traditions, Chinese culture, Russian North

**For citation:** Chang, X. & Serditov, S.S. (2024) The influence of traditions on the creativity of environmental designers in Russia and China – context analysis and author's projects. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 109–125. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/10

## Введение

В настоящее время традиция становится для многих дизайнеров отправной точкой в творческой деятельности. Поиск гармоничного соединения традиции и инновации в материалах, стиле, концепциях – одно из приоритетных направлений в проектировании и науке о дизайне. Специалисты «используют прием стилистических интерпретаций», при этом вводят «архетипические элементы» и получают «новые художественно-образные решения» [1], которые имеют своеобразную символику, отсылающую «читателя» к глубинным, воспринимаемым на уровне подсознания элементам.

Цель предлагаемой статьи – продемонстрировать возможность соединения традиции и инновации посредством использования современных технологий. Задачи работы: показать актуальность темы через анализ научных позиций российских и китайских специалистов; изучить особенности соединения традиционных концепций и новейших технологий в китайском проекте дизайна; рассмотреть концепцию российского проекта, созданную на основе методики этнокультурного дизайн-проектирования; сделать выводы о возможностях и перспективах соединения традиции и инновации в современном дизайне.

Методология предлагаемой работы построена на культурологическом анализе особенностей современного дизайна Китая и России. В статье освещаются особенности культуры и мировоззрения, которые повлияли на создание авторских концепций и проектов. Применялся и сравнительный метод для сопоставления и различения особенностей развития проектной культуры Китая и России.

## **Актуальность темы**

В настоящее время, как отмечает О.И. Генисаретский, проектная культура дизайна состоит из трех компонентов: экологическая основа (ценностно-значимая составляющая предметно-пространственной среды), концептуальная основа (творческая составляющая предметно-пространственной среды), аксиологическая основа (осязаемая, мыслимая, чувствуемая составляющие предметно-пространственной среды) [2]. В контексте этой теории можно сказать, что при проектировании пространства, в котором осуществляется жизнедеятельность человека, стоит комплексно подходить к вопросам взаимосвязи предметно-пространственной среды. А это напрямую связано с этнокультурным компонентом в проектной деятельности.

Традиции являются носителями различных смыслов и коннотаций, поэтому существует необходимость в рассмотрении роли, которую играет традиция в создании новизны и ценности инноваций. Ю.И. Мазина приходит к выводу, что «проблема национального своеобразия непосредственно связана с проблемой традиции и новаторства, их нужно рассматривать в единстве как явления, органически вырастающие одно из другого» [3. С. 18]. Опора на традиционную культуру в современном дизайне формирует оригинальность и самобытность социокультурных решений.

Как замечает С.А. Арутюнов, «любая традиция была когда-то инновацией, любая инновация имеет шанс стать традицией, и именно в способности усваивать инновации и заключается живучесть, адаптивная лабильность традиции» [4. С. 163]. Традиции являются носителями различных смыслов и коннотаций, поэтому существует необходимость в рассмотрении роли, которую играет традиция в создании новизны.

В работе «Дизайн и экология культуры» К.А. Кондратьева размышляет о культурной идентичности как основе взаимодействия культур. Автор говорит о том, что суть дизайна, с одной стороны, – это соотношение модернизации и обновления, а с другой – преемственности и ценностной непрерывности [5].

По мнению китайского философа Ли Цзэхоу (李泽厚), традиционная культура – это неотъемлемая часть исторического бытия [6. С. 4]. А использование традиций в современной практике искусства и дизайна отражает конфуцианскую концепцию о создании нового с опорой на старое [7. С. 11].

Китайская эстетика фокусируется в большей степени не на объектах, не на самих предметах материального мира, а на функциях, взаимосвязях, ритме, отражающихся в концепциях «инь и ян», «хэ и тун», понятиях «энергетики» и «звучания». Как считает специалист по истории китайского искусства Хан Цзянь (杭间), история дизайна в Китае не может обсуждаться лишь с эстетических позиций, потому как в этом случае невозможно раскрыть подлинный смысл дизайна [8. С. 66]. Для китайского искусства, к которому также причисляют и дизайн, по сей день важно сохранение «гармонии и равновесия» в использовании различных концепций.

В России, по мнению Н.И. Барсуковой, дизайн отличается от европейского более высокой каноничностью<sup>1</sup> по отношению к проектируемым объ-

---

<sup>1</sup> Здесь под термином «каноничность» понимается совокупность правил.

ектам, и поэтому «появилась необходимость выявления его национальных истоков в современной дизайнерской практике с учетом изменения смыслового содержания многих культурных процессов, в том числе и дизайна как поликультурного явления» [9. С. 328].

Сходство представлений российских и китайских исследователей о принципах развития дизайна в современном мире и обусловило выбор темы предлагаемой статьи. Поиск самобытности, отсылка к традиции и комбинация различных технологий и материалов в процессе проектирования отличаются не только китайское и российское направления современного дизайна, но и показывают общемировую тенденцию, что служит доказательством актуальности предлагаемой работы. Анализ истоков культуры и мировоззрения способствует переосмыслению процесса проектирования как такового: исследованию архетипических образов, вниманию к искусству прошлого, созданию новых смыслов, построенных на современной интерпретации традиционных взглядов и их преломлении через технологии.

Далее будут представлены различные, в том числе авторские проекты дизайна среды, нашедшие свое отражение в контекстах культур Китая и России.

### **Китайский проект «Оригинальная простота»: концепция и материалы**

«Оригинальная простота» («简·出色», цзянь чусэ) – реальный проект, который был создан в сентябре 2015 г. на базе Креативного испытательно-го центра бытовых электроприборов BOSCH (博世家电创意体验中心, боши цзядянь чуаньи тиянь чжунсин), расположенного на территории молла «Фэнлянь» в Пекине (北京丰联广场, бэйцзин фэнлянь гуанчан). Творческая задача заключалась в оформлении пространства для гастрономической выставки, организованной совместно компанией BOSCH и журналом «VISION»<sup>1</sup>.

При разработке концепции проекта необходимо было учесть идеи заказчиков «BOSCH&VISION», а именно:

- соединение искусства, олицетворяемого журналом «VISION», и технологий, которые символизировала компания BOSCH;
- диалог между кулинарией и искусством;
- создание воображаемой картинки будущего обустройства дома;
- следование тематическому направлению простоты в цвете, предложенному «VISION»;
- отражение особенностей функционирования компании BOSCH.

Решено было найти своеобразную внутреннюю «мелодию» концептуального содержания проекта, подобно тому, как художники в Древнем Китае создавали различные образы своих полотен. «Мелодией», соединившей воедино все предложенные идеи заказчиков, стало обращение к традици-

---

<sup>1</sup> VISION (青年视觉, чиньянь шицзюэ, «Взгляд молодежи») – первый и на сегодняшний день единственный в Китае журнал, который использует искусство для трактовки моды и моду – для толкования искусства. Его основные рубрики включают в себя визуальные блоки, посвященные гуманитарным наукам, искусству, космосу, моде, макияжу, технологиям и др.

онной культуре Китая, а также к слиянию природного и социального начал в контексте содержания проекта, а также при подборе материалов.

Название «Оригинальная простота» («简·出色») – не случайно. В частности, понятие «простоты» отражает традиционные китайские представления о жизни и обустройстве дома, о стремлении к качеству, ведь древняя китайская поговорка гласит: «Изящество комнаты не в её размерах, аромат цветов – не в их количестве» (室雅何须大，花香不在多 – ши я хэсю да, хуа сян бу цзай до). Знание о том, что «истина – в простоте» (大道至简, да дао чжи цзянь) – это не что иное, как мечты современных людей о будущем. Помимо этого, иероглиф «简», входящий в состав слова «простой» (简单), также является частью слова «бамбуковая дощечка» (竹简) (материал для письма в Древнем Китае) [10] и тем самым отражает дополнительный смысл культурного наследия, преемственности поколений.

Термин «простота», как оказалось, весьма точно соответствует образу компании BOSCH, цель которой – создавать оборудование, простое в управлении с технической и функциональной точек зрения, «разработанное для жизни» [11]. Идея стремления к простой истине стала истоком слияния во-едино представлений о современной немецкой бытовой технике и ключевых положениях китайской традиционной культуры.

Понятие «оригинальность», имеющееся в названии проекта, также связано с традициями Китая. Необходимо было найти связующее звено между китайской и западной кухней, поскольку на выставку были приглашены повара из разных стран. Таким связующим звеном стала концепция «воды» – одна из пяти стихий (五行, ву син), принятых для универсального объяснения мира в Древнем Китае [12]; субстанция простая, но способная источить камень (水滴石穿, шуй ди ши чуань – «вода по капле камень точит») [13]. Таким образом, вода как раз и формирует контраст, необходимый для противопоставления процессов создания холодных и горячих блюд.

Горячие и холодные блюда размещались на напольных стендах, имитирующих молекулярную структуру воды посредством круглых и стержнеобразных форм. Часть стендов использовалась, чтобы показать изящные молекулярные связи воды в жидком состоянии, другая – для отображения связей, подобных кубической решетке между молекулами воды, когда она превращается в лед (рис. 1, верхний и нижний левый сектора). Третья часть изображает пузыри, появляющиеся при закипании воды (рис. 1, нижний правый сектор). На плоском выставочном пространстве предполагалось использовать фотографии блюд, выбранные из материалов журнала «VISION», чтобы представить в обобщенном виде обнаруженное сходство между цветовыми холодными «тональностями» и «теплыми оттенками» (рис. 1, верхний правый сектор).

В выборе строительных материалов для стендов было продолжено придерживаться идеи «единства природы и человека» и использовать материалы, традиционные для китайской культуры. Такой ход мысли определил выбор бумажных листов и бамбуковых стержней в качестве основных материалов, соединение большей части элементов конструкции осуществлялось с помощью деревянных шкантов и пеньковой веревки – металлические болты использовались в крайних случаях.

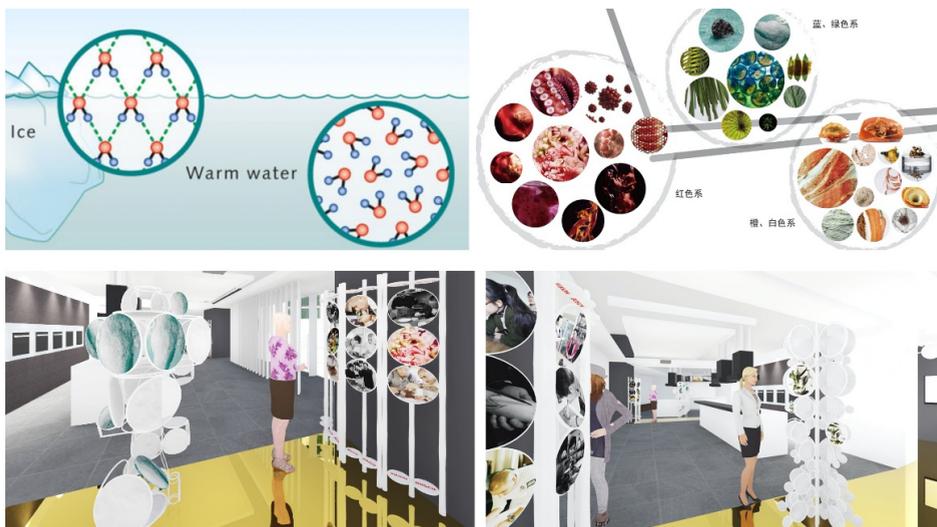


Рис. 1. Концепция проекта  
Fig. 1. Conception of design

*Процесс создания проекта «Оригинальная простота»*

Все пространство выставки включило в себя три зоны – зона ожидания, зона для проведения мероприятия по приготовлению блюд, обзорный зал (рис. 2).

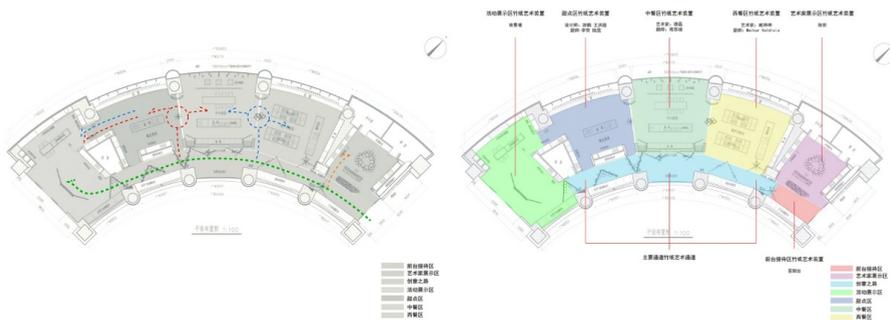


Рис. 2. Слева – схема движения людских потоков, справа – схема функциональных зон  
Fig. 2. Scheme of the movement in the exhibition space (left), Scheme of functional zones (right)

В первой зоне выставки (зона ожидания; восточная часть пространства) при создании стойки регистрации в форме буквы X использовались крепления из бамбуковых стержней. Заднюю стенку решено было выполнить в технике агамографа, в которой создаются и китайские ширмы, и разместить на ней надписи «BOSCH» и «VISION» на английском языке, как показано на рис. 3 (верхний ряд), тем самым выразив идею синтеза технологий и искусства в совместной работе двух организаторов мероприятия.

В зоне ожидания посетитель ознакомился с представленными здесь в виде экспозиции краткими сведениями о принявших участие в приготовлении блюд поварах, художниках и собственно о создании блюд. У многих посетителей выставки форма экспозиции в зале ожидания ассоциировалась с китай-

скими палочками для еды и круглыми тарелками, а изображения поваров и художников словно бы стали наполнением этих тарелок.



Рис. 3. Оформление зоны ожидания

Fig. 3. Design of the hall

Во второй зоне выставки осуществлялось проведение мероприятия по приготовлению блюд китайской и западной кухонь (рис. 4). В этой зоне особое внимание уделено зрительным ориентирам для посетителей, чтобы предоставить им шанс с помощью конкретных действий по приготовлению пищи ощутить столкновение культур, которое и происходит из идеи самого события выставки.



Рис. 4. Работа поваров над созданием блюд

Fig. 4. Chefs' work on creating dishes

В третьей зоне (обзорный зал; западная часть пространства) стенды также были оформлены в виде образа молекулярной структуры воды посредством арт-инсталляции под названием «Будущее».

В качестве основных материалов были выбраны традиционные для Китая бамбук и бумага, которые, по всеобщему мнению, могут считаться символами прочности / твердости и тонкости / мягкости. В Древнем Китае бумага использовалась для изготовления доспехов и считалась твердым материалом. О прочности бамбука говорит то, что он часто применяется при строительстве в качестве основного материала для строительных лесов. Однако при вымачивании в воде бамбук размягчается, а после просушивания на огне ему можно придать самые различные формы – например, из бамбука изготавливают кресла, корзины, фонари. Таким образом, бамбук обладает не только прочностью, но и неплохой пластичностью. В арт-инсталляции «Будущее» продемонстрированы эти свойства двух традиционных китайских материалов.

Доски для отзывов, расположенные по обеим сторонам от инсталляции, были собраны из окружностей различных размеров, соединенных в три группы. Внешними очертаниями они напоминали традиционный для китайской культуры орнамент – «облака, предвещающие счастье» (祥云, сянюнь) (рис. 5).



Рис. 5. Обзорный зал – инсталляция «Будущее»

Fig. 5. Observation hall – installation “The Future”

Таким образом, во всех зонах была использована метафора «воды» как своего рода символ «единства природы и человека», с помощью которого удалось воедино соединить искусство и технологии, искусство и кулинарию, простоту цвета и естественность материалов, традиции и современность.

Как было сказано ранее, другой аспект, о котором необходимо было позаботиться в соответствии с выдвинутыми заказчиками задачами, – это картинка будущего обустройства дома в рамках организации пространства выставки. И здесь вновь были использованы представления древних китайцев об организации жизни и домашнего пространства в соответствии с принципом «единства природы и человека».

Была сделана попытка обустроить пространство выставки согласно представлениям о традиционном китайском доме («四合院», сыхэюань<sup>1</sup>), где двор – это центральное место, которое аккумулирует удачу, является «залом стечения четырех потоков» (или четырех сторон света; 四水归堂, сы шуй гуй тан). Галерея выставочного зала (на рис. 2 выделена зелёной линией) оформлена так, как это принято в сыхэюань, где пространство из внутреннего переходит во внешнее. С помощью традиционных для китайского ландшафтного проектирования приемов «обрамленного пейзажа» (框景, куанцзин), «просачивающегося пейзажа» (漏景, лоуцзин) (рис. 6–8), одновременно с демонстрацией фотографий изготовления блюд унифицирован визуальный стиль всей выставочной площадки.

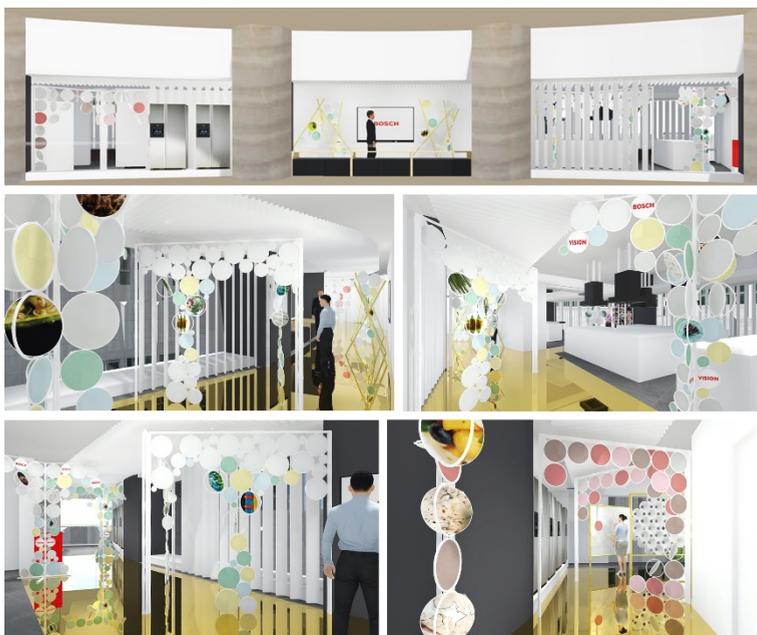


Рис. 6. Компьютерная модель галереи выставки «Оригинальная простота»

Fig. 6. Computer model of the gallery of the exhibition “Original Simplicity”



Рис. 7. Приёмы «обрамленный пейзаж» (слева), «просачивающийся пейзаж» (справа)

Fig. 7. Techniques “framed landscape” (left), “seeping landscape” (right)

<sup>1</sup> Сыхэюань буквально в переводе означает «двор, окруженный четырьмя зданиями», причем все эти здания обращены во двор.



Рис. 8. Фотографии галереи в рамках выставки «Оригинальная простота»: слева – «обрамленный пейзаж», «просачивающийся пейзаж»<sup>1</sup>; посередине – мобильные стенды

Fig. 8. Gallery photos in the framework of the exhibition “Original simplicity”: “framed landscape”, “seeping landscape” (right); mobile stands (middle)

Хотелось бы отметить, что национальная культура подобна «воде», дающей жизнь творческому вдохновению дизайнера. Изучение традиций помогает окунуться в среду как геокультурное пространство, в котором должен выполняться проект, а также лучше понять культурные потребности общества, что, в свою очередь, позволяет предоставить заказчику более качественные услуги проектирования. Успешное проведение мероприятия, где был представлен проект «Оригинальная простота», показывает интерес общества к культурной составляющей средового дизайна. В проекте была осуществлена своеобразная координация «отношений» между различными культурами, искусством и технологиями, искусством и кулинарией, традициями и современностью. Простые по форме, но богатые по философскому содержанию произведения – это один из логических путей развития практики современного средового дизайна.

### **Интерпретация традиций Русского Севера (Республики Коми) в проекте туристического комплекса**

Объекты традиционной материальной культуры могут воплощаться в современном дизайне путем адаптации под конкретные региональные условия для осмысленных проектных решений и, что немаловажно, – в комплексном средовом пространстве, а не единично и фрагментарно. Работа в этой сфере предполагает обращать свой взгляд на историческое развитие культуры для применения национальных традиций и народных промыслов в качестве источника вдохновения в процессе проектирования. Подобная творческая и экспериментальная деятельность, как и изучение приведенного опыта, демонстрируют взаимосвязи между традицией и новизной в инновационном процессе проектирования.

#### *Взаимосвязь между ремеслом, традиционной технологией и инновацией*

Подобная стратегия завязана на традиционной материальной культуре, требующей удобства и простоты использования современным человеком. Принимая это во внимание, дизайнер может разработать новую интерпретацию традиционного архетипа, опираясь на актуальные материалы и технологии для проектирования тех решений, которые в своей сути ссылаются на различные практики прошлого.

<sup>1</sup> «Обрамленный пейзаж» – здесь стенды поставлены таким образом, что как бы обрамляют название «BOSCH»; «просачивающийся пейзаж» – пустые места между окружностями позволяют «подсмотреть» окружающее пространство.

*Взаимосвязь между современными и традиционными материалами*

Локальные материалы являются основой для устойчивого дизайна и позитивно влияют на экологию. Поэтому использование местных материалов в контексте традиционных ремесленных процессов или промышленных методов в комбинации с нестандартными проектными решениями формирует эмоциональную связь между объектом дизайна и местом его происхождения.

*Взаимосвязь между старинными производственными процессами и новыми материалами*

Стратегия предполагает использование традиционной практики изготовления для производства совершенно нового типа продукта с точки зрения учета современных потребностей. Это позволяет применять знания традиционных ремесел к продуктам для нетрадиционных контекстов, например при 3D-печати.

*Взаимосвязь между новым дизайном и традиционными производственными процессами*

Во многих случаях давление модернизации и глобализации привело к утрате национального дизайна. Для решения подобной проблемы возможно повторное введение образцов традиционной культуры прошлого (в различных модифицированных комбинациях) для обогащения визуального словаря, используемого архитекторами и дизайнерами. Актуальные проектные решения и формообразование объектов могут реализовываться при помощи традиционного ремесленного труда.

*Взаимосвязь между старой формой и новым материалом*

Подход включает в себя сочетание традиционной практики формирования объектов, используя нетрадиционный и нетипичный для изготовления материал. Это может помочь традиционной практике изготовления адаптироваться к изменяющимся условиям, и при этом внешний вид и характеристики новых продуктов могут привлечь повышенное внимание людей к объекту дизайна.

*Взаимосвязь между старыми производственными процессами и новым контекстом*

Проектирование включает в себя традиционные мотивы, которые переносятся в новый контекст с использованием нового, часто нетрадиционного процесса создания (альтернативное ремесло или промышленное производство) и создают отличный от изначального смысл. Этот процесс может вызывать определенные противоречия, поэтому важно понимать историю и значение любой традиционной формы, рассматриваемой для проектирования.

Для того чтобы грамотно раскрыть национальное своеобразие и особенности этнокультурного взаимодействия, был разработан алгоритм реализации этнокультурного дизайн-проектирования:

1. Исследование этнокультурных кодов (мифологии, декоративно-прикладного искусства, фольклора и т.д.).
2. Формирование дизайнерского образа (концепта).
3. Функциональный анализ дизайнерских задач (дизайн-код).

4. Переработка и адаптация традиционных художественных образов к утилитарно-практическим задачам.

В начале работы проектировщикам предстоит исследование объектов материального и нематериального наследия, которое включает в себя большое количество общезначимых культурных смыслов. Для этого в процессе поиска методов расшифровки культурных кодов и распознавания мифологических образов в мифопоэтической картине мира необходимо определить их значение при трансформации в проектные смыслы. Далее происходит конкретизация художественного образа в проектное эскизировании и визуализация культурных смыслов в отдельных компонентах проекта. Из таких фрагментов выстраивается комплексная проектная система в соответствии с этнокультурными принципами организации дизайнерской идеи. В совокупности процесс можно выразить суммой и комбинацией следующих значений: проектный замысел (привязка к традициям), художественный образ (культурный смысл), пространство (территориальная привязка), время (использование актуальных для эпохи решений), социум (мировоззренческие установки конкретного этноса). В результате проведенных действий итогом работы является комплексный и целостный объект (реализованный или спроектированный), в котором универсальность смыслов сочетается с вариативным наполнением формы и конструкции.

В качестве примера для демонстрации методологии в 2020 г. была разработана дизайн-концепция туристического комплекса на береговой территории села Ижма в Республике Коми. Архитектурно-дизайнерская концепция всего комплекса завязана на повторении образной системы «коми деревни», использовании натуральных материалов и энергосберегающих ресурсов. Фундаментальными принципами всего проекта стали бережный подход к существующему ландшафту и деликатная интеграция новых объектов в сложившийся контекст. В экстерьерах зданий активно использованы мотивы традиционного наследия коми культуры и современные приемы сочетания стекла и древесины, декоративных элементов из алюминия и нержавеющей стали. Визуально прослеживается переход деталей от одного здания к другому, однако при этом каждое сооружение обладает своими отличительными особенностями. В архитектурном облике всех объектов единым образом использованы мотивы орнаментальных композиций.

На архитектурный облик станции (рис. 9) повлияли окружающая среда и местная народная архитектура, а конфигурация компактных объемов способствует прочной топографической связи с участком берега. Глухие стены ангарных конструкций декорируются панелями, имитирующими рыбную чешую, но в то же время образуют орнамент, символизирующий в представлениях коми народа водную гладь [14. С. 46]. Облицовка из окисленной меди (которая со временем приобретает характерную патину) и древесины покрывает все внешние поверхности и объединяет внешний вид объемов, работающих вместе как единый объект.

Визит-центр задумывается как место, где должны быть осмыслены особые отношения между природой, культурой и человеком. Его можно условно разбить на три объема: два подземных и один надземный, что символизирует трехчастное строение мира. Большая часть здания находится внутри холма с целью сохранения неизменных пейзажей территории (рис. 10). Художествен-

ная тектоника центра достигается четким членением структуры здания, когда в качестве пластического языка используется ритмичная планировка помещений, отсылающих к перпендикулярному расположению орнаментальных композиций. В надземный объем центра включен объект народной архитектуры: жилой дом, который является частью фасада с внешней стороны (экстерьера) и продолжает экспозицию внутри. Интеграция архитектуры в ландшафт позволяет избежать наличия высотных доминант, а эксплуатируемая кровля предоставляет возможность желающим подняться на крышу, откуда открывается панорама поселения и всего туристического комплекса.



**Рис. 9.** Проект лодочной станции

**Fig. 9.** Boat station project



**Рис. 10.** Проект визит-центра

**Fig. 10.** Visit Center project

Здание гостиницы архетипически повторяет двускатные дома, распространенные в поселении. В качестве отделочных материалов используются фасадные облицовочные панели под дерево, непосредственно древесина и другие природные материалы, что стилистически является отсылкой к древней архитектуре жилых домов для гармоничного соотношения с окружающей

средой. Стекло активно используется в образе гостиницы, а формообразование имеет явное направление к упрощению, продолжая современные стилистические решения и мировые тенденции архитектуры.



Рис. 11. Проект гостиницы

Fig. 11. Hotel project

В основе конструкции смотровой площадки (рис. 12) лежит трехчастное строение мифопоэтической картины мира [15], а также диагонально-поперечное строение орнаментальных композиций, которые встречаются в



Рис. 12. Проект смотровой площадки

Fig. 12. The project of the observation deck

насечках на бытовых предметах, узорах на берестяных туесах и в текстиле [16. С. 54]. Узоры в виде параллельно идущих полосок, зубцов и «елочек» образуют в разнообразных комбинациях геометрические фигуры: квадрат, косой крест – и располагаются на трех объемах, символизирующих нижний мир (мир предков), средний мир (мир людей), верхний мир (мир богов). Поднимаясь на вершину смотровой площадки, человек совершает своеобразное восхождение из низшего мира в высший.

С помощью подобной методики можно увидеть, что новые компоненты дизайна были объединены с традиционными и современными способами и что возникающее в результате взаимодействие между ними составляет важный аспект инновационного проектирования. Эта дизайн-система создает новое концептуальное поле источников для поиска оригинальных актуальных решений в области ди-

зайна и дает возможность появления современных авторских творческих интерпретаций.

## Заключение

Проведенное исследование демонстрирует, каким образом традиции используются в дизайнерских решениях, в частности, в формировании предметно-пространственной среды. Национальные традиции Китая и России в дизайне предлагаемых проектов отражаются не только в заимствовании изобразительных форм, но и отсылают к философским вопросам: внимание уделяется взаимосвязи традиционных мировоззренческих представлений и современных идей в дизайне, а также взаимовлиянию между культурой, искусством и технологиями. В настоящее время в контексте средового проектирования ситуация в большинстве случаев характеризуется как стадией реального проектирования, направленного на реализацию, так и этапом концептуальных поисков, поскольку работа с феноменами в сфере культурологии и искусствоведения требует углубленного анализа мировоззрения, психологии изучаемого народа и процесса развития искусства конкретного региона в исторической ретроспективе.

Краткий обзор толкования национальной традиционной культуры в дизайне позволяет сделать вывод о том, что традиция выделяется в качестве важного компонента в создании ценностных смыслов проектирования. Посредством инновационного процесса проектирования на основе различных этнокультурных традиций стало возможным создавать радикально новые артефакты, исследуя традиционные или забытые технологии в производстве и материалы.

В проектной деятельности необходимо акцентировать внимание на возможности и необходимости использования традиции для осуществления координации отношений между человеком и средой. Другими словами, одним из важных объектов исследования средового дизайна является не что иное, как изучение концепта «отношений» между различными аспектами среды, наиболее значимым из которых является культурная составляющая.

## Список источников

1. Терещенко Г.Ф. Традиции и новации в дизайне современного жилого интерьера // Общество: философия, история, культура. 2016. № 5. С. 102–104.
2. Генсаретский О.И. Проектная культура и концептуализм // Сборник научных трудов ВНИИТЭ. 1987. № 52. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (дата обращения: 10.10.2020).
3. Мазина Ю.И. Национальные традиции декоративно-прикладного искусства в современном дизайне : автореф. дис. ... канд. иск. Алтайский государственный университет, 2012. URL: <http://www.asu.ru/documents/5694/> (дата обращения: 08.08.2020).
4. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. М. : Наука, 1989. 247 с.
5. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. М.: МГХПА, 2000. 105 с.
6. Хан Цзянь. Проблемы истории искусств и истории дизайна в Китае // Чжунанши. 2008. № 1. С. 63–67 [杭间. 中国的工艺史与设计史问题 // 装饰, 2008年01期, 第63-67页].
7. Ли Цзэхуо. Путь красоты. Пекин : Изд-во Китайской академии общественных наук, 1984. 268 с. [李泽厚, 1984 “美的历程” 中国社会科学院出版社 268页].
8. Конфуций. Лунь Юй. Глава II: Осуществлять правление. Суждение 11. М. : Восточная литература, 2001. URL: <http://opentextnn.ru/old/data/files/konfut.pdf> (дата обращения: 10.10.2020).
9. Барсукова Н.И. Русская повседневная культура – особенности организации жилого пространства // Вестник славянских культур. 2018. № 49. С. 327–342.

10. Меньшиков Л.Н. Рукописная книга в Китае I тысячелетия н.э. СПб. : Изд-во СПб. ин-та истории РАН «Нестор-История», 2005. 128 с. URL: [http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/add1/RKKNV\\_2\\_1988\\_04\\_menshikov.pdf](http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/add1/RKKNV_2_1988_04_menshikov.pdf) (дата обращения: 10.10.2020).

11. Компания BOSCH // Официальный сайт компании BOSCH. URL: <https://www.bosch-home.ru> (дата обращения: 10.10.2020).

12. Рыков С.Ю. Древнекитайская философия. Курс лекций // Синология.ру: история и культура Китая. URL: <https://www.synologia.ru/monograph-1256-13> (дата обращения: 05.03.2022).

13. Пословица «вода по капле камень точит» // Большой китайско-русский словарь. URL: <https://bkrs.info/slovo.php?ch=水滴石穿> (дата обращения: 05.03.2022).

14. Климова Г.Н. Текстильный орнамент коми. Кудымкар : Коми-Перм. кн. изд-во, 1994. 144 с.

15. Лимеров П.Ф. Му пуксьом – Сотворение мира: мифология народа коми. Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 2005. 624 с.

16. Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народов Коми. М. : Наука, 1980. 252 с.

### References

1. Tereshchenko, G.F. (2016) Traditsii i novatsii v dizayne sovremennogo zhilogo inter'era [Traditions and innovations in the design of modern residential interior]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*. 5. pp. 102–104.

2. Genisaretskiy, O.I. (1987) Proektnaya kul'tura i kontseptualizm [Project culture and conceptualism]. *Sbornik nauchnykh trudov VNIITE*. 52. [Online] Available from: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (Accessed: 10th October 2020).

3. Mazina, Yu.I. (2012) *Natsional'nye traditsii dekorativno-prikladnogo iskusstva v sovremennoy dizayne* [National traditions of arts and crafts in modern design]. Abstract of Art History Cand. Diss. Altai State University. [Online] Available from: <http://www.asu.ru/documents/5694/> (Accessed: 8th October 2020).

4. Arutiunov, S.A. (1989) *Narody i kul'tury: razvitie i vzaimodeystvie* [Peoples and Cultures: Development and Interaction]. Moscow: Nauka.

5. Kondratyeva, K.A. (2000) *Dizayn i ekologiya kul'tury* [Design and Ecology of Culture]. Moscow: MGKhPA.

6. Hang Jian. (2008) Problemy istorii iskusstva i istorii dizayna v Kitae [Problems Concerning History of Chinese Arts and Crafts and of Chinese Design]. *Zhuangshi*. 1. pp. 63–67.

7. Li Zehou. (1984) *Put' krasoty* [The Path of Beauty]. Beijing: China Social Sciences Press.

8. Confucius. (2001) *Lun Yu*. Moscow: Vostochnaya literatura. [Online] Available from: <http://opentextnn.ru/old/data/files/konfut.pdf> (Accessed: 12th February 2021).

9. Barsukova, N.I. (2018) Russkaya povsednevnyaya kul'tura – osobennosti organizatsii zhilogo prostranstva [Russian everyday culture – the living space organization]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 49. pp. 327–342.

10. Menshikov, L.N. (2005) *Rukopisnaya kniga v Kitae I tysyacheletiya n.e.* [A Handwritten Book in China of the First Millennium AD]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.

11. BOSCH Company official website. [Online] Available from: <https://www.bosch-home.ru> (Accessed: 15th October 2019).

12. Rykov, S.Yu. (n.d.) *Drevnekitayskaya filosofiya* [Ancient Chinese Philosophy]. [Online] Available from: <https://www.synologia.ru/monograph-1256-13> (Accessed: 15th March 2021).

13. Anon. (n.d.) *Poslovitsa "voda po kaple kamen' tocht"* [The proverb “Dripping water can wear through a stone.”]. [Online] Available from: <https://bkrs.info/slovo.php?ch=水滴石穿> (Accessed: 15th March 2021).

14. Klimova, G.N. (1944) *Tekstil'nyy ornament komi* [The Komi textile ornament]. Kudymkar: Komi-Perm. kn. izd-vo.

15. Limerov, P.F. (2005) *Mu puks'om – Sotvorenie mira: mifologiya naroda komi* [Mu pusksum – Creation of the world: The mythology of the Komi people]. Syktyvkar: Komi kn. izd-vo.

16. Gribova, L.S. (1980) *Dekorativno-prikladnoye iskusstvo narodov komi* [Decorative and applied art of the Komi peoples]. Moscow: Nauka.

### Сведения об авторах:

Чан С. – преподаватель Колледжа гуманитарных и социальных наук Пекинского института нефтехимических технологий (Пекин, Россия). E-mail: [changxiaogeng@bipt.edu.cn](mailto:changxiaogeng@bipt.edu.cn)

**Сердитов С.С.** – аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: stepan.serditov@mail.ru

*Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

***Information about the authors:***

**Chang Xi.** – College of Humanities and Social Sciences, Beijing Institute of Petrochemical Technology (Beijing, China). E-mail: changxiaogeng@bipt.edu.cn

**Serditov S.S.** – St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: stepan.serditov@mail.ru

*The authors declare no conflict of interests.*

*Статья поступила в редакцию 24.05.2022;  
одобрена после рецензирования 01.05.2023; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 24.05.2022;  
approved after reviewing 01.05.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Original article

УДК 930.85

doi: 10.17223/22220836/55/11

## INVESTIGATION OF THE VISUAL COMPONENTS OF XWARRAH IN THE ELYMAIS RELIEFS OF TANG-E SARVAK

Ebrahim Raiyгани<sup>1</sup>, Hasan Basafa<sup>2</sup>, Mahsa Veisi<sup>3</sup>,  
Marziyeh Kheradmand Nik<sup>4</sup>

<sup>1,2,4</sup> University of Neyshabur, Neyshabur, Iran

<sup>3</sup> Institute for humanities and cultural studies, Tehran, Iran

<sup>1</sup> e.raiygani@neyshabur.ac.ir

<sup>2</sup> hbasafa@gmail.com

<sup>3</sup> m.veisi@ihcs.ac.ir

<sup>4</sup> m66.kheradmand@gmail.com

**Abstract.** Xwarrah was one of the essential components of the legitimate government in ancient Iran. Tang-e Sarvak's Elymais reliefs have been one of the places to show the political and religious legitimacy of the local Elymais dynasty. The present study aims to explain the various instances of Xwarrah in Tang-e Sarvak. The necessity of conducting this research is to identify the missing link of Xwarrah's political and religious components. This article has tried to answer the following questions: what are the most important visual components used to portray the Xwarrah in the reliefs of Tang-e Sarvak? what was the purpose of creating such features by the Elymais? As a result, the collection of Tang-e-Sarvak reliefs displayed the political and religious concepts of Xwarrah in the form of some symbols. The present study's data results from authors' survey studies and citation studies, and we have examined them through historical, descriptive analysis.

**Keywords:** Xwarrah, Tang-e Sarvak, Elymais, Cultural continuity, Relief

**For citation:** Raiyгани, E., Basafa, H., Veisi, M. & Kheradmand Nik, M. (2024) Investigation of the visual components of Xwarrah in the Elymais reliefs of Tang-e Sarvak. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 126–145. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/11

Научная статья

## ИССЛЕДОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ХВАРРЫ НА ЭЛИМЕЙСКИХ РЕЛЬЕФАХ ТАН-И САРВАКА

Ибрагим Райгани<sup>1</sup>, Хасан Басафа<sup>2</sup>, Махса Вейси<sup>3</sup>,  
Марзия Херадманд Ник<sup>4</sup>

<sup>1,2,4</sup> Университет Нейшабура, Нейшабур, Иран

<sup>3</sup> Иранский институт гуманитарных наук и культурологии, Тегеран, Иран

<sup>1</sup> e.raiygani@neyshabur.ac.ir

<sup>2</sup> hbasafa@gmail.com

<sup>3</sup> m.veisi@ihcs.ac.ir

<sup>4</sup> m66.kheradmand@gmail.com

**Аннотация.** Хварра была одним из важнейших элементов легитимации правления в древнем Иране. Рельефы Тан-и Сарвак Элимаиды были одним из мест, демонстрирующих политическую и религиозную легитимность местной династии Элимаиды. Цель настоящего исследования – объяснить различные образцы рельефов Хварры в Танг-и Сарваке. Актуальность исследования заключается в выявлении недостающего звена между политическими и религиозными составляющими Хварры. В результате исследования выяснено, что коллекция рельефов Танг-э-Сарвак отображала политические и религиозные концепции Хварры в виде некоторых символов.

**Ключевые слова:** Хварра, Танг-и Сарвак, элимаиды, культурная преемственность, рельеф

**Для цитирования:** Райгани И., Басафа Х., Вейси М., Херадманд Ник М. Исследование визуальных элементов Хварры на Элимейских рельефах Тан-и Сарвака // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 126–145. doi: 10.17223/22220836/55/11

## Introduction

Tang-e Sarvak Elymais<sup>1</sup> reliefs are among the collected works of the Parthian-Elymais era in southwestern Iran. This complex, which consists of five separate stone blocks, reflects the cultural and political characteristics of the Elymais people in the Parthian period. Tang-e Sarvak's historical complex is an individual complex in a gorge between the Hatam and Maghar mountains in Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad provinces in southwestern Iran (Fig. 1). Today, these works are considered of the most important civilizational heritage available from the dark period of the Elymais rule over this part of southwestern Iran. The purpose of creating such Patterns was to show the legitimate political and divine power of the Elymais over a wide area of the mountainous region of the South Zagros. In the present study, we have considered the pursuit of this vital component as the primary goal of the research. In these reliefs, the founders and sculptors emphasized the depiction of Xwarrah in a dependent and acquired way. Xwarrah was one of the basic requirements of a legitimate ruler in ancient Iran and even up to the Islamic era [1. P. 81]. This divine spark, which must have originated from an eternal source of power, had many symbols, and every ruler usually had a sign of this divine spark with him. The central subject of this research is to study the portrayals of Xwarrah in Tang-e Sarvak's reliefs. We aim to recognize the issue of artistic and cultural continuity from the past periods to the later periods. This research seeks to answer the questions: What are the most important visual components used to portray Xwarrah in Tang-e Sarvak's reliefs? And what was the purpose of creating such features by the Elymais? To answer these questions, we used the method of historical, descriptive analysis, and to collect data, we conducted a survey and citation study.

## Xwarrah

Xwarrah, or Divine Glory, was a central concept in ancient Iran. Xwarrah is a gift that has both hereditary and acquisitive aspects [2. P. 41]. A ruler needed this blessing to gain power and maintain the course of governance. According to the Avestan text, Xwarrah (Avestan: Xaenah; Middle Persian: Xwarrah) was the central point of Iranian royal ideology, and was considered a precondition for a

---

<sup>1</sup> After the expansion of Seleucid power in Iran, the Elymais formed a local government in the northern regions of Khuzestan and the mountainous region of the South Zagros. They ruled until the rise of the Sassanids.

legitimate government. Xwarrah, according to God's judgment, goes to the Iranian rulers or escapes from the non-Iranian liars. Thus, on Sassanid petroglyphs, Ahouramazda or other deities such as Anahita give the Xwarrah to the kings in the form of a ring [3. P. 5]. It is worth noting that although the word Xwarrah appeared in inscriptions on rhytons in Parthian times, it first appeared on coins in 591 AD. Although Xwarrah is the central concept of the legitimate government in ancient Iran, especially in the Sassanid period, it is strange that it is not mentioned on coins created before 591 AD [4. P. 44–46], and only its portrayal and symbols appear on coins [5. P. 68].

The primary ideological attitude towards the kingdom in ancient Iran from the Achaemenid, Parthian, and the Sassanid era originated from *Zamiad Yasht* of Avesta [6, 7]. In *Zamiad Yasht*, Xwarrah plays a role as proof that its absence caused the kingdom's ruin and the relevant legitimacy with it [8]. "Xwarrah is a fiery liquid that comes from the sun," Duchesne-Guillmin writes, quoting Spiegel [9. P. 41]. Therefore, Xwarrah seems to have an identity like the Zoroastrian religion. In *Zamiad Yasht* Avesta, the conflict between Atar and the giant Azhi Dahaka over the possession of Xwarrah is mentioned. According to this narration, Azhi Dahaka attacked in order to capture Xwarrah to extinguish it, and Atar hastened to attain it as well and saved that unattainable Xwarrah [10. P. 32]. This narration indicates the nature of Xwarrah as a kind of fire-based light, which is extinguished by various factors, including the devil's attack.

Scholars did numerous studies in the field of Xwarrah in the Achaemenid and Parthian periods. Some scholars consider the concept of *Fravashi* in the Achaemenid period to be the same as Xwarrah or *Farr-i Īzadi* or possibly *Farr-i kiyānī* [11, 12]. Regarding this blessing, Shahbazi says: "It is a special power that was related to the great king" [11. P. 136]. There are quotations that Xerxes sought help from the ancient Persian Xwarrah in battle with the Greeks. In addition, Darius III planned to protect his troops in the war against Alexander the Great with the help of Persian Xwarrah [13. P. 34]. Gnoli analyzed Xwarrah in the culture of the historical period [14]. Vesta Sarkhosh Curtis [5. P. 67–81] also researched the Parthian era. She examines Xwarrah on Parthian coins. Marek Jan Olbrycht [15. P. 27–61] also implicitly addresses this issue in his article on the Parthian king's Tiara. In a report, he examines the continuity of Xwarrah; he studies the reverence towards the fire from the Achaemenid period to the Parthian era. Also, he discusses some of the components of Xwarrah related to Mithras [16. P. 91–106]. Rahim Shayegan has examined Xwarrah in connection with the ideology of the Parthian and Sassanid kingdoms [17. P. 805–813]. Ghazanfari and Saeedfar also studied the basis of the imperial creed in the Parthian era. They also examined the concept of the king of kings, although in their research, they considered the Elymais rule a semi-autonomous government during the Parthian period, and they did not mention *Tang-e Sarvak* [18. P. 27–38]. Various scholars completed numerous studies on the Sassanid era in this regard. Compareti [19. P. 1–32] analyzed Xwarrah and its differences with Simorgh in Iranian art. Shahbazi [12. P. 119–147] studied the presence of Xwarrah in Sassanid art. Soudavar [20] and Daryae'e's studies [21. P. 39–50] are also noteworthy in this regard.

Sometimes, this concept disappeared in the Parthian era with the ups and downs caused by the invasion of Hellenic culture. However, the studies mentioned above showed that this concept was still considered and sometimes merged with

the Hellenic culture [5. P. 77]. The whole idea of Xwarrah underwent figural changes from the Achaemenid to Sassanid periods, but there was no noticeable change in its function and nature. For example, an individual from outside the royal family rarely applied for power, as the first condition for becoming a king was the existence of an inherited Xwarrah transmitted through blood [11. P. 136].

If the ruler cannot demonstrate the necessary competence in managing the country's affairs, the laws of the Zoroastrian political jurisprudence dictated that he had not been able to attain an acquired Xwarrah, or his Xwarrah had diminished. Mythology says that Xwarrah accompanies and approves the rulers of Iran as long as they remain within the laws of the Zoroastrian religion. If Xwarrah turns away from the kingdom, he loses his kingdom [4. P. 44–46]. The story of Xwarrah escaping like a bird from Jamshid, the mythical king, was one such case in Avesta. Xwarrah ran from Jamshid because of deviation from the principles of Xwarrah, one of which was to falsely claim to be a deity [10.P. 35–38]. Thus, Xwarrah is a blessing, and its preservation and protection require practical adherence to the principles of Zoroastrianism and political principles based on the power and welfare of the subjects during the period of rule. Later, Xwarrah became more widespread and was present in the cities and political units of the Sassanid kings. Cities like Ardeshir-Khwarrah are among the first examples of such applications where Ardeshir manifested his Xwarrah [22. P. 24].

Although Xwarrah is both a mental and practical concept, its external appearance has many incarnations. This visualization can be seen in animals, plants, and some objects in various artistic aspects of ancient Iran. Tang-e Sarvak is one of the places where the visual manifestations of this concept are embodied in the relief motifs of the Elymais period. The central problem of the current research is to investigate the depictions of Xwarrah in the Elymai reliefs and to understand the issue of artistic and cultural continuity from the past and the transfer of this cultural component to the later era. In fact, this research seeks to show the continuity of Iranian culture during the period of influence and dominance of Hellenism in Iran, and the authors intend to prove that the Elymais, despite being in a Hellenic context, had Iranian descent and followed Iranian culture. This issue has not been addressed in any of the aforementioned sources, and in this sense, this research is innovative.

### **Tang-e Sarvak (Gorge of the cypresses –eng.)**

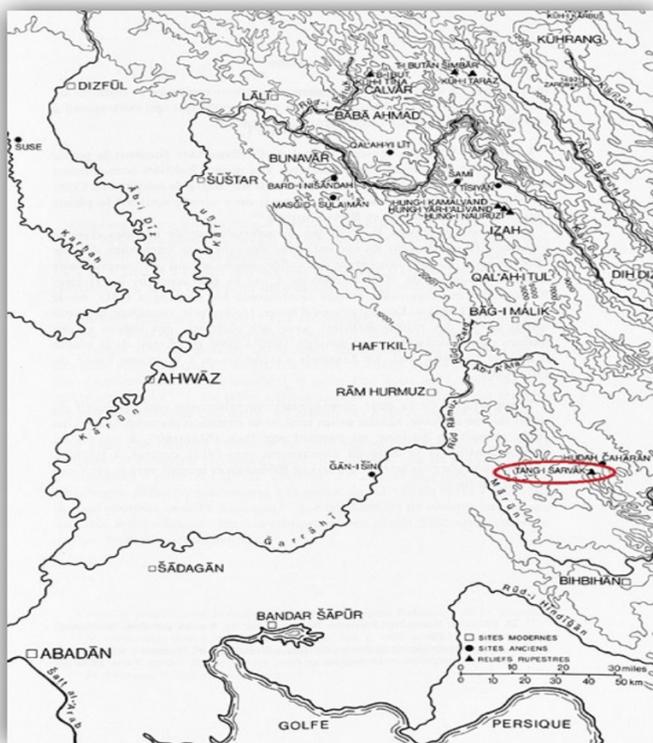
The Tang-e Sarvak Valley is located along the southern slope of the first southwestern Zagros Mountains, which stretch in a northwest-southeast direction. A long outcrop with a steep slope extends from north and northeast to south and southeast. This section is one of the ways to enter the-gorge from the north, where Hatem and Mashteh rise in the eastern and western parts. The height and slope significantly reduce as one moves to the south of the gorge. Finally, in the south and southwest, the gorge leads to the lowlands, and this entrance to the gorge is from the plain, or the south (Map 1). This gorge is located 12 km from Likak city, the center of Bahmaei city, in the southwest of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad provinces. Likak plain is in the southwest part of the gorge, and the gorge itself is situated between the Hatem and Maghar mountains.

This area is important due to the discovery of a significant number of reliefs. These reliefs belonged to the Elymais during the Parthian period (247 BC to

224 AD). In other parts of this gorge, one can see traces of scattered settlements from prehistoric times to the Islamic [23]. The existence of stone reliefs, the ossuary of Parthian and Sassanid eras, and pottery and numismatic evidence has made Tang-e Sarvak one of the places that continues preserving the culture of Iran's historical period. Due to the gorge's suitable natural and climatic bed, attention to this area has been attracted to habitation since ancient times. Today, this area connects the Khuzestan Plain with the northern highlands.



Fig. 1 (Google Earth)



Map 1. The location of Tang-e Sarvak in the southwest of Iran. after [24. P. 7]

## **Xwarrah in Tang-e Sarvak's reliefs**

Undoubtedly, Tang-e-Sarvak's reliefs are part of the Parthian-Elymais civilization's heritage in the country's southwest, which shows the influence and spread of this political culture in the surrounding areas. The reliefs were among the only notable works studied by scholars and archaeologists who have visited the gorge. Others also refer to the inscriptions on the reliefs. The reliefs in Tang-e Sarvak are an indicator of the presence of Parthian and consequently Elymais (locally) political culture [25. P. 420–422]. Today, with the discovery of a new example of these motifs (Rajabi and Jafari 2016), we can hope for a clearer horizon about a general review of the relationship between the local government of Elymais and the Parthian Empire. In the following section, we describe the examples of Tang-e-Sarvak's reliefs from the presence of the political and religious elements of Xwarrah.

There are 14 relief scenes in Tang-e Sarvak<sup>1</sup> [26. P. 130–131]. These reliefs are in various dimensions and quality. Some are in different parts of this gorge, separate from other motifs. What we have considered in this research are the reliefs that all researchers have studied. We attempt to present the designs based on previous researchers' descriptions and emphasize the motifs with the manifestations of Xwarrah. In addition, to facilitate the research, we numbered the reliefs in the form of stone blocks 1 to 5. We categorized the various scenes of each stone block with letters.

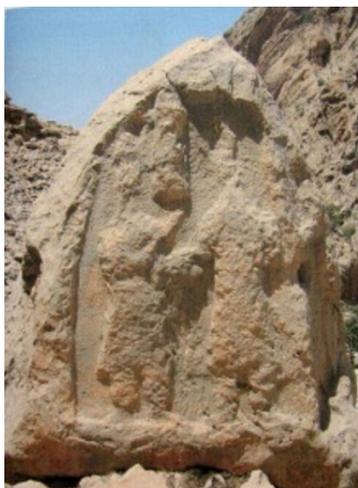
### **Stone block (No. 1)**

There are scenes from the gorge's entrance upwards, among the stone debris, on three sides of a relatively cubic stone block, from Parthian-Elymais sculpture. Regardless of the dimensions and size of this rock [3], the designer and sculptor's intelligence in choosing the block's area and location is attractive.

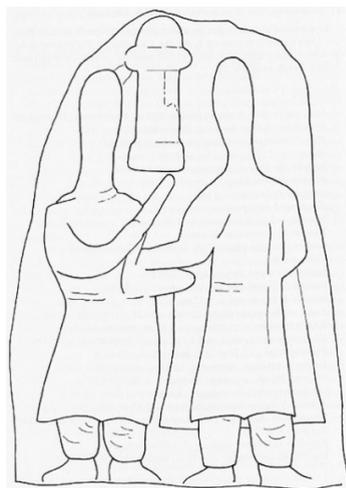
Here we study the eastern face of this stone block (Fig. 2). Some researchers introduced this part of the stone block as the east and northeast face [24. P. 25]. Irreparable damage to the stone and motifs has led to various interpretations of this relief. The presence of two people in long clothes and full-face, who are close to each other and between them is an unknown object like an altar. It's almost all the description that researchers have given of these reliefs. The ambiguity of the scene and the people on the eastern side of stone block No. 1 is such that scholars have interpreted it as a coronation scene [25. P. 64]. Henning [27. P. 160] (1952, 160) expressed the same view. Stein [28. P. 102–106] also mentions some of the religious aspects of this relief, but he also implicitly recognizes the resemblance to the coronation scene. The design (Fig. 3) presented by Vandenberg and Shipman [24. P. 65, FIG. 8] is comparable to the commemorative scenes of the coronation of the early Sassanid kings, including Ardashir I (d. 242–224 AD) in the Tang-i Ab valley, Firuzabad, Fars's province (Fig. 4). A closer image (in terms of time) and more similar is the scene of the transfer of power known as “khasak,” discovered from Susa (Fig. 5), which, according to its inscription, is attributed to the year 215 AD [29. P. 163–204].

---

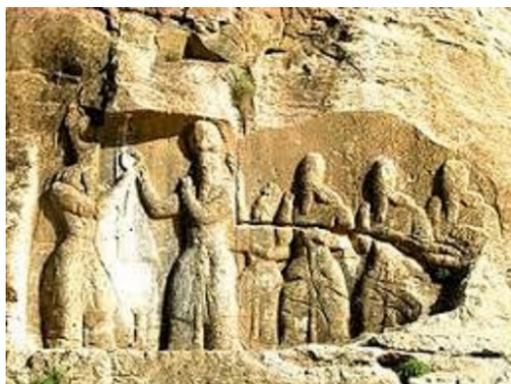
<sup>1</sup> In recent years, with continuous and regular archaeological studies, a relief in the style of the previous motifs have been discovered in the upper parts of Tang-e-Sarvak, which belongs to Elymais. However, shallow designs are also carved on the stone, these designs are informal, and their chronology seems complicated (for more information, see [23. P. 119–123]).



**Fig. 2.** East face of stone block No. 1, (photo by authors)



**Fig. 3.** East face of stone block No. 1, after [24. FIG. 8]



**Fig. 4.** The investiture relief of Ardashir I, Tang-i Ab valley, Firuzabad (photo by authors)



**Fig. 5.** The investiture relief of Ardavan V, Satrap of Susa, Khasak, after [26. P. 268]

The difference between the scene in question (eastern face of block No. 1 in Tang-e Sarvak) and other similar motifs mentioned above is a religious symbol that has appeared on the scene as an observer. With its unusual shape and the ribbon

attached to it, it depicts another part of the religious culture of the Middle East and brings a holy symbol of a God as a witness into this scene. Interpretations of such an object in this scene offers theories such as the altar or fireplace [27. P. 160], the symbol of the Baal deity [30. P. 238–239], the symbol of the temple of the Palmyrian God [28. P. 103] and the presentation of Prince Orodes's vows to the Heracles – Varethragna [24. P. 64]. Rajabi and Jafari [23. P. 50–52] have criticized all the views mentioned above and believe that this scene is a continuation of the intellectual and cultural circulation leftover from the Achaemenid period which also transferred to the Sassanid era.

While agreeing with Rajabi and Jafari, we believe that the object carved here is decorated with a ribbon in waves on top of it. This ribbon is considered a symbol of “Xwarrah” in Iranian studies. The use of ribbon as a part of the symbol of Xwarrah in Sassanid art is a continuation of the visual effects inherited from the Achaemenid and Parthian eras [20]. Furthermore, this ribbon was necessary to legitimize the kingdom. In their recent research, Rajabi and Jafari consider the ribbon carved around the object on the eastern face of the stone block No. 1 as a mistake of the previous researchers. In the images of this object, they placed the human head on a rectangular volume [23. P. 85–84].

Even if this object is a symbol of a human head, the ribbon tied to it symbolizes the Xwarrah. This cylindrical volume, along with the waving ribbon, can play the role of an observer in the investiture of the local power or a religious and political ceremony. This scene depicts the artistic continuity in Tang-e Sarvak, which began in the Achaemenid period and lasted until the Sassanid period. The subject of such continuity is the presence of a high-ranking observer on the scene, whose existence has already been proven in most Mesopotamian visual monuments [31. P. 201]. This observer is usually a God, Goddess, or even their symbol, seen in Akkadian, Babylonian, and Assyrian monuments. In the Sassanid era, this symbol finds human incarnation, and Ahuramazda, Mithras and Anahita are portrayed as human beings.

### **Stone block (No.2)**

This is probably the essential stone block in Tang-e Sarvak, due to the numerous motifs and interpretations related to the Elymais rule found in the lithographs carved on this stone. Henning called this stone block A [27]. It seems that the presence of inscriptions and the completeness of the sculptural scenes convinced him to consider this stone block as the first monument in terms of importance. There is up to one kilometer of space between blocks No. 1 and No. 2, however, the exact dates of their creation is unknown, and the opinions expressed in this regard are different and sometimes contradictory. The natives of the region call this stone, which is in their migration route, “Bard-e Rostam.” Perhaps this term reminds us of heroism and hidden Mithraism in the aforementioned motifs [32. P. 87–110]. Six reliefs and seven inscriptions were carved on this block. Henning studied the less comprehensible inscriptions of this block [27].

#### **A: Northeast face, 1 and 2 (upper and lower)**

**Upper:** This scene shows a man lying on a round pillow. He lounges on a throne. Behind him, a man in Parthian clothing is caring for him. The Parthian man has an object in his hand. The lounged person holds a cup up to his chest. He holds an object in his right hand. This object is similar to the ring of power (Fig. 6). Two

people are sitting on benches in front of his feet. Each holds an object such as a spear or a stick vertically in their right hands.

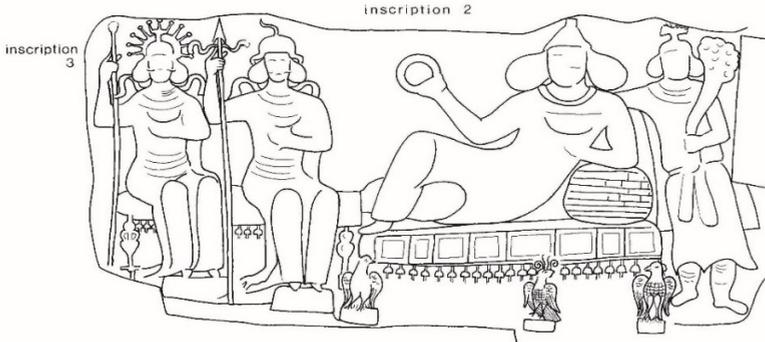


Fig. 6. Northeast face of stone block No. 2, upper part (Drawing by Erik Smekens 1975 in [24. P. 69. FIG. 9])

At the lower part of the scene and on the platforms that probably form the throne's base are three birds (probably hawks) that look in different directions. Tassels are hanging from the throne, reminiscent of the tassels of the modern nomadic tents (Fig. 7). The pillow is similar to the backrests widely used today among the natives of the Tang-e Sarvak region (Fig. 8).



Fig. 7. Interior decoration of the nomadic tents (photo by authors)



Fig. 8. Pillows used among the natives (photo by authors)

Perhaps, as previously thought, the throne decorations are not carved on wood. But it is a rug with embroidered or embroidered yarn decorations, and today among the nomads, it is in the form of kilims, Gabbehs, and even carpets. Plenty of such

ornaments are seen on pouches and other textiles. The nomads and villagers who live in Tang-e-Sarvak used them.

Scholars have declared numerous interpretations about the people present in this scene [33. P. 221–245]. However, it seems that this relief is an investiture scene (according to the inscription, this relief shows the investiture ceremony of Orodes, son of Bal-Dosha) [27. P. 163].

The inscriptions vaguely tell us about the possible meanings of the scene. We should examine the people present in this scene from their situations. But the question that arises is how can we justify the king lying down in front of a God while the God is sitting on the throne politely and humbly? This is a question that we have no answer for. From the appearance of the scene, we can see some signs related to Xwarrah. The Armenian word “Bazmoc’k,” meaning “to lounge,” refers to a throne or bench placed at a party, and the nobility and the king would lounge on it during the celebration at the court. The courtiers lean soft pillows (*Barj*), and the number of the backrests showed the person's importance in the court. Some of the benches had a place for two people to lounge. And whoever sat next to the king was a sign of his pride or closeness to the king [34. P. 515]. And this lounging on the throne can probably be considered the same as lounging on the “four royal pillows” [20. P. 37].

One of the most fundamental concepts of the kingdom in ancient Iran is the inseparable concept of “throne and crown.” This concept is mentioned many times in *Shahnameh*. Usually, someone deserves to rely on the kingdom's “throne,” fasten the kingdom's “belt,” and finally put on the king's “crown” that has “Xwarrah.” Ferdowsi has mentioned these concepts in many poems:

“He tied his waist with Xwarrah; all the world's people accepted his kingdom”[35. Vol. 1. P. 41. Stanza 5].

Some scholars have considered the word “belt” to symbolize servitude and devotion in ancient Iran [36. P. 24–27]. There are several cases where the word “waist” is usually the royal belt that must be fastened to the king during the coronation and is not necessarily a sign of servitude. When this word is mentioned next to “Xwarrah,” it implies the concept of a legitimate kingdom. Therefore, the belt should be considered one of the components of having Xwarrah. Ferdowsi also described the accession of Ardashir I, the founder of the Sassanid Empire, as follows:

He sat on an ivory throne in Baghdad and put on the royal crown; While he was fastening his waist and holding a wand [35. Vol. 6. P. 193. Stanza 1–2]

In these verses, the words “throne,” “crown,” “waist (belt),” and “wand” are among the apparent requirements of legitimate sovereignty, all of which are signs of having “Xwarrah.”

He has already written about Manouchehr's accession to the throne:

So that Farrokh, your ancestor, gave you kingship, the throne, and the crown; May this throne be eternal for you, as well as crown and Xwarrah [35. Vol. 1. P. 163. Stanza 27–28].

At the time of Ardashir's will to his son Shapur, he sings like that:

No religion can exist without a throne; No throne remains without faith [35. Vol. 6. P. 231. Stanza 553]

Thus, “throne” is of great importance in the imperial dictionary of ancient Iran, and “crown” and “waist (belt)” are also often mentioned beside it. These devices are the outward manifestations of having Xwarrah. In the scene of the

northeastern face of stone block No. 2 in Tang-e Sarvak, sitting or lounging on a throne is one of the signs that depicts a political claim and having Xwarrah.

Some research in the history of art and archeology introduces two people present in the scene in question as the Gods Mithras/Helios and Athena/Anahita [33. P. 224]. We do not know whether the setting of the lounging king or prince next to the God in this image is ideologically and culturally acceptable or not, but they do not seem to show a deviation from religious limits. The king or prince has lounged on his throne in peace. He has no fear of God's power and taking the ring of power, which is considered a symbol of Xwarrah [20. P. 37]. This ring is a result of these Gods' grace to the king.

During the study of metalworks of the Sassanid era, Harper and Meyer [37. P. 99–123] examined the Parthian period thrones. During this study, one of the cases described was this relief. They do not discuss the characters and their appropriate behavior in this relief. While in their view, in some images of the Sassanid era, the character's behavior is debatable.

However, there was no such subject on stone reliefs to base judgement of it on in the Sassanid era. There are numerous Sassanid silver vessels with these motifs: a throne, a pillow, a king lounging on it with a ring of power (which is the symbol of Xwarrah) in his hand and a person (a lady) leaning on the throne next to him (Fig. 9). The similarity of the motifs in these vessels with the Elymais-Parthian relief in Tang-e Sarvak is remarkable. Among these commonalities is the cup in the king's hand up to his chest. Also, the ring that the king has held and sometimes shared with the person sitting next to him. Sometimes this person is depicted a little further away from him.



**Fig. 9.** The role of the Sassanid king and Anahita(?) And vouchsafement the ring of power (source of photo: <https://thewalters.org/>)

Interestingly, the cup that rises to the chest is visible in all these scenes. Soudavar (20. P. 37) considers this scene the coronation of a Sassanid king by Anahita. In this scene, Anahita wears a crown in the shape of a ram's head.

A debatable point in the presented plates is the ribbons in the first plate (Fig. 9) as the king and the lady have similar ribbons, which are seen differently in

the second plate (Fig. 10). The king's ribbons are fluttering, and the lady's ribbons are drooping. In the scene under study in Tang-e Sarvak, the ruler holds the ring in his hand (symbol of gaining Xwarrah), but he did not put anyone on his throne and held the cup in question in his hand and raised it to his chest.



**Fig. 10.** A king who holds the ring of power away from the lady (source of photo: <https://thewalters.org/>)

Among the notable items in the collection of the understudy's motifs (including the Sassanid plates and the northeast face in the upper part of stone block No. 2) is the existence of sacred creatures that are Xwarrah's symbol. The animals visually embodied in the Sassanid art as a symbol of the divine Goddess are hawks, boars, and rams [38. P. 119–159]. The animal symbols on this relief in Tang-e Sarvak is a falcon or a hawk, and on Sassanid, the animals on the silver plates are a boar and ram. Researchers who have studied the Xwarrah in Tang-e-Sarvak have considered the birds depicted in this relief as eagles and state that these birds are the symbols of Xwarrah [5]. However, the bird introduced in Avesta and Zoroastrian religious texts as a symbol of Xwarrah is a hawk and not an eagle [19]. Thus, the birds carved in Tang-e Sarvak should be considered hawks and not eagles, because the hawk has appeared in Zoroastrian texts as a bird that brings Xwarrah [20. P. 87]. We should note that the hawks below the throne of the lounging king in Tang-e Sarvak are also repeated in a Sassanid silver cup, and this is the continuation of the association of Xwarrah's meanings during the political history and artistic life of Parthia to the Sassanids (Fig. 11).



**Fig. 11.** Sassanid silver cup and hawks carved on the bottom. Source of photo: (<https://thewalters.org/>)

Regarding the general concept of the relief in stone block No. 2 in Tang-e Sarvak, some scholars considered it to be the scene of the investiture of Elymais Prince Orodes. He shows the ring of power to his subordinate commanders [27. P. 163]. Others believe that it depicts the presence of the Gods of ancient Iran, including Ahuramazda, Mithras, and Anahita, for delegating the royal power to Orodes by Ahuramazda [39. P. 116]. (Seyrig 1970, 116). In the context of the general concept of this role, Girshman [40. P. 5] states that this scene is the delegation of royal power to Orodes by Mithras and Anahita, which became more formal with the presence of Orodes's grandfather.

Von Gall [41. P. 213] also referred to the presence of Xwarrah in this scene and believes that the lounging king received the ring of power from the Hellenic Goddesses, including Artemis and Athena. Vandenberg and Schippmann [24. P. 70–72] see it as an investiture that has already taken place. The king is now showing the ring to those in charge of his court. Interestingly, in this relief, none of the Gods mentioned in the scene offers any connection with the investiture scene. As in later Sassanid motifs, we see the direct presence of God or Gods related to him, including Mithras and Anahita in the investiture scenes. Thus, these Gods are possibly mere witnesses and observers of a political event where the Elymais ruler or the King of Parthia considers himself justified in gaining Xwarrah and legitimate sovereignty. Scholars such as Harmatta [42. P. 302–303] believe this is a local scene spontaneously carved on the rock by the Elymais ruler, not a royal set. And it is merely a representation of a joint event that has happened before. In this way, the relief mentioned above links different historical periods. While looking closely at the concept of Xwarrah, this relief also benefits from the visual components of the Hellenic-Iranian Gods as stage observers.

## B: Northern face

This part of the stone has four levels of relief. In the highest scene, the most important person, the king, is portrayed (Fig 12). For ease of study and description of the mentioned relief, we named them from Levels 1 to 4.

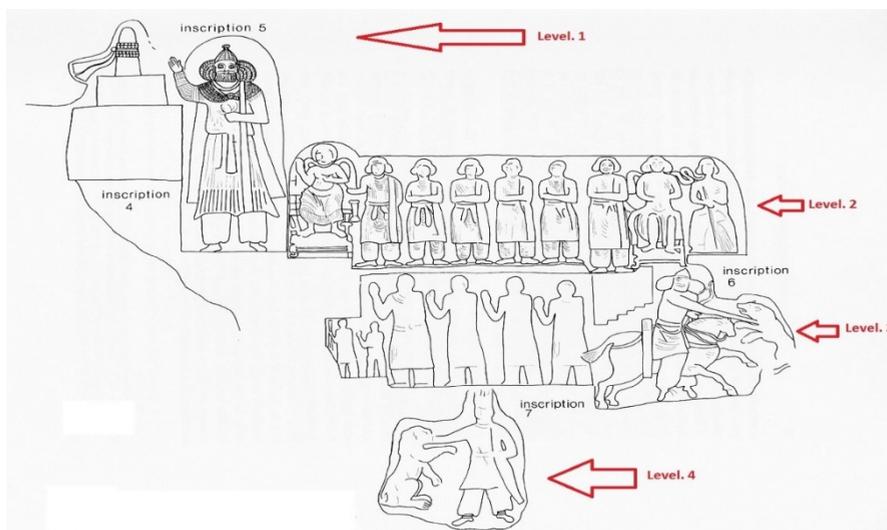


Fig. 12. North face of stone block No. 2 (after [24. FIG. 11])

In Level 1, we see a king or prince. He is praying or performing a special ritual in front of an object. Scholars usually refer to this object as an altar. The Parthian clothing of the king or prince indicates the artist's adherence to the dominant visual culture of representation in Elymais-Parthian art. The full-face depiction is also a confirmation of this intellectual and artistic circulation. Suppose we pay attention to the topics of hidden iconography in the image. In that case, we will find a visual and, at the same time, ideological continuity that started from the Achaemenid era and even before in the Assyrian age. If, as Henning [27. P. 157] thinks, this person holds a flower (probably a lotus) in his left hand, he has revived the imagery and ideological tradition of the Achaemenid era. This practice continued in the next period, namely the Sassanid era, in a relief of Bahram II in Barm-e Delak, Fars's province, and an object similar to a lotus flower can be seen in his hand [43. P. 124]. (Sami 2011, 124). The lotus flower was considered an important ideological symbol in ancient Iran, especially in religious texts such as Avesta as the symbol of Anahita and Mithras [44. P. 492]. Therefore, this flower can be considered an indicator of the concept of Xwarrah [20. P. 54–56]. In addition, the conical object that scholars refer to as the altar or symbol of the Baal deity is decorated with a fluttering ribbon. This ribbon is considered one of the signs of the continuity of the concept of Xwarrah in ancient Iran from the Parthian period to the Sassanid era, since Xwarrah has two inherited and acquired aspects, and the ribbon is one of its acquired aspects<sup>1</sup>. Based on such evidence, we can consider this scene a kind of extension of the kingdom and its approval and validity. If the present person in this scene is Orodes, the Elymais prince, he has somehow demonstrated his legitimacy.

### **C: Northwest Face (Levels 2, 3, and 4)**

In Level 2 of the northwest face of stone block No. 2 in Tang-e-Sarvak, we see nine people standing and sitting, which shows the continuity of Elymais to Sassanid motifs in terms of visual effect. Of course, the general composition of the scene was repeated later in the Sassanid era. For example, the reliefs of Shapur I and Bahram II in Bishapur.

At this level, too, the second person on the left, sitting on something resembling a chair, appears to be Orodes (Bel Dosh, the Zoroastrian leader of the Elymais, according to Henning, based on the inscription's translation), who is at Level 1 with the object in question. The fluttering ribbon indicates the aspect of his Xwarrah. The throne or chair here also offers a sublime meaning (see above). In Babylonian and Elamite culture, the "throne" symbolizes the kingdom. Later in Iranian culture, other components such as the bow are used for this purpose and intention [45. P. 61–65].

The ninth person is also sitting on a throne or a chair at this level of the relief (Level 2). And it seems that strings of the ribbon or even water rivulets are flowing down from his neck. If we consider the ribbon, it indicates the acquired Xwarrah of the sitting person; if we accept the second view, it looks like a Goddess with a water fountain that depicts the Mesopotamian and Elamite traditions. The standing people in Parthian clothes are also notable. Based on Pierce's semiotic model and formal appearances, we can say that the sitting people are more important than the

---

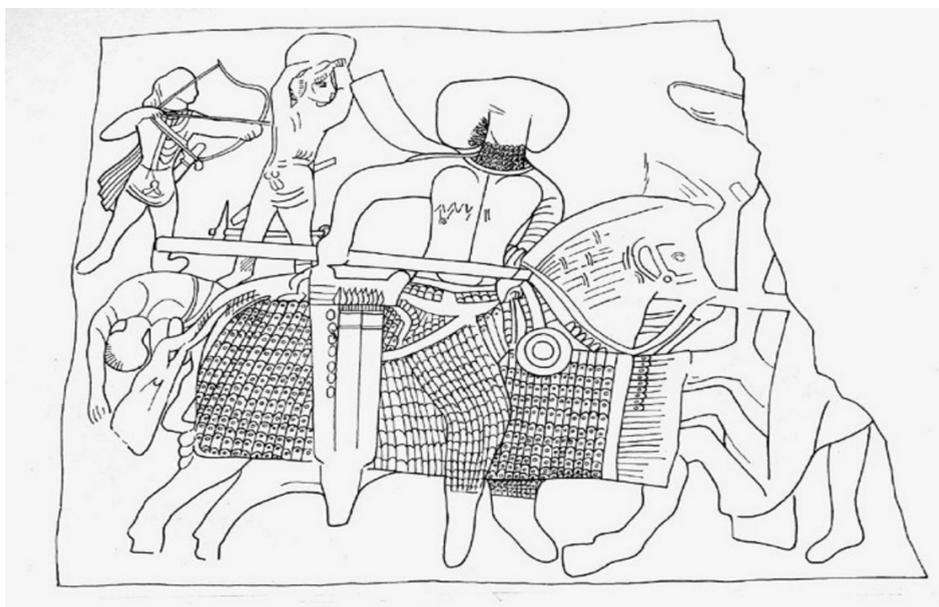
<sup>1</sup> In this regard: [24. P. 60–65].

standing people. The halo around their head is either their Parthian hairstyle or a sacred halo that is considered one of the aspects of Xwarrah [20. P. 123].

Levels 3 and 4 depict two animal-fighting scenes. We see these scenes in Achaemenid art on Persepolis palace's reliefs [46. P. 137], royal seals [47], and other artistic elements. According to historical texts, Briant [48. P. 217–221] considers the visual scenes of hunting in the Achaemenid period as a part of the imperial ideology. Therefore, the continuation of this idea in Parthian times is also an Xwarrah-enhancing factor for a legitimate ruler. In this way, fighting and achieving victory is one of the requirements of Xwarrah. In a comprehensive analysis, Soudavar considers the coronation of Narseh from Anahita as a justification for the acquisition of Xwarrah and the defeat of Bahram III [20. P. 62]. In a symbolic narration, Ferdowsi also mentions Bahram Gore taking the crown among two predatory lions [35. Vol. 6. Stanza 651–680], emphasizing the connection with Xwarrah.

### **Stone block (No. 3)**

The only surviving scene of this severely damaged stone block shows a trotting (not invading) armored rider with a spear in his hand and a quiver full of arrows and fluttering ribbon (Fig. 13).



**Fig. 13.** Stone block No. 3 Tang-e Sarvak .after [24. FIG. 12]

Vandenberg and Schippmann [24. P. 80] used the term knight to refer to this rider. The armor used on the horse's body and the knight's trousers is reminiscent of the intermediate role between the Parthian and Sassanid eras. On the other hand, it recalls the image of the hunter Mithras in Susa and the fresco of Dora Europus. It also suggests the cavalier's relief of Khosrow II or Peroz I in Taq-e Bostan and Ardashir I in Firuzabad and Hormoz I or II in Naqsh-e Rostam [49].

The semiotic contradiction of this image indeed tells a story of the natural and geographical reality of the military operation scene. One of the apparent features of

this geography is the use of stone in battle in the highlands. This factor, previously, in Aryobarzan's resistance against the Macedonian army, created superiority for Aryobarzan for some time [50. P. 292–293]. On the other hand, the Greek robe and the Greek bow of the person standing in the back is an auxiliary point of this conjecture and marks the presence of a Greek soldier in a battle<sup>1</sup>. Rajabi and Jafari [23. P. 63] consider Nike the Goddess of Greek victory. However, Rajabi and Jafari do not mention the reason for Nike's presence in this scene. Interestingly, some researchers have compared this scene to a battle scene on a bone plate discovered from Orlat [51.P. 94].

The political interpretation of this relief seems logical. But the most crucial problem here is the impossibility of adapting this scene to the historical-political events of the Elymais Kingdom. Written sources about the history and historical events of the Elamites are scarce, and save for the reliefs of Tang-e Sarvak and some coins, no narration of this period is available. We are aware of the destructive attacks of the Antiochus to gain access to the treasures of the Elymais temples [52.P. 24-26]; But can such relief be linked to that event?

The fluttering ribbon is also the symbol of the same cultural circulation that existed in this period: the acquired Xwarrah, and that the victorious battle is one the most important examples of attaining Xwarrah [20. P. 62]. Thus, the present scene is one of the most critical semiotic circulations in the Parthian-Elymais era, which we call “**in search of the legitimacy of the kingdom.**” We discussed many symbols in these reliefs, including a halo around the head, a fluttering ribbon, the presence of animals such as lions and hawks, lotuses and rings of power, and victorious battle. Thus, besides a brief depiction of a presumably real battle, this relief tries to justify legitimacy to a local ruler. Perhaps this scene can be interpreted as the Elymais ruler's request to his people to support him as a legal king (which have the signs of Xwarrah, including the fluttering ribbon and the victory in battle).

## Analysis

It seems that the Tang-e Sarvak's reliefs intend to legitimize the Elymais ruler during the Seleucid period until the beginning of the Sassanid period. However, these reliefs are neither a collection nor individual works because none have the same continuous subject. Due to the lack of precise knowledge of the political, military, and social history of the Elymais people, we do not know exactly which of the most important political, social, or military events took place during their reign.

Scholars have considered the period of these reliefs to be the end of the first century AD to the beginning of the third century AD [26. P. 145, 53]. Tang-e Sarvak was implicitly important to the Elymais because of the presence of these reliefs [54. P. 105]. We know very well that the carved scenes on the stone blocks and the interpretation of the people present in the scenes were highly controversial among scholars of art history and archaeology. The reason is the lack of clarity of the existing motifs and the incomprehensible inscriptions. So far, scholars have read these inscriptions in different ways. Finally, we can say that these reliefs have

---

<sup>1</sup> The authors do not claim to link the two battles of Alexander the Great with Aryobarzan, nor the relief of the stone block No. 3 Tang-e Sarvak.

been evidence of the existence of a strong local artistic tradition that lasted until the beginning of the Sassanid era [25. P. 420–422]. One of the continued aspects is Xwarrah, manifested in various forms.

For the final interpretation of his impressions of these reliefs and the collection of Tang-e Sarvak, Von Gall writes:

“The reliefs on the four stone blocks [today we know that there are five stone blocks] in the open-air temple of Tang-e Sarvak are a perfect example of showing the full-face view. Here, not only are all the worshipers full-face, but in the actions where the faces must be half-faces, the people are full-face. On the other hand, this is true about the armored rider of stone block No. 3 and in stone block No. 2. Here, a ritual banquet (and not a crowning scene) has been carved in which the Elymais ruler sits on a throne with two female Goddesses. According to the coins, they can be considered Athena and Artemis, the two prominent Hellenic Goddesses. The great independence of small cities and kingdoms is a feature that manifests itself in heterogeneous local styles in architecture and art” [55. P. 90–93].

Von Gall considers Tang-e-Sarvak as an open-air temple, however, based on the evidence mentioned above, the authors of this study believe that Tang-e-Sarvak was not a temple but an important (and not necessarily magical place) place for the Elymais rulers. We agree with Von Gall about the full-face showing in the reliefs, but we have a new interpretation for this issue. Von Gall believes that a ritual banquet is taking place here and does not clarify what he means by a ritual banquet. We believe that these scenes intend to show the politico-religious legitimacy of the Elymais rulers over the occupied territories. One of the legitimizing aspects is the existence and presence of the symbols of Xwarrah. Various signs of this legitimizer's political and religious element can be seen in these reliefs. Thus, Tang-e Sarvak was an important and respectable place for Elymais, its natural geopolitical location and facilities. All these reliefs show the political and religious legitimacy of this ethnic group. The creation of reliefs like coinage has been considered one of the identifying and legitimizing factors of a political movement to seize religious and political power. Xwarrah is one of the inseparable elements of political legitimacy. Continuation of the concept of Xwarrah from the Achaemenid period to the Parthian and Sassanid eras is seen in the relief motifs of Tang-e Sarvak. These motifs are hawks, fluttering ribbons, fierce battles with victory, lounging on the king's throne, lotus flowers, and the support of Goddesses including Mithras and Anahita. They show the attention to this political and religious element in Elymais kingdom. The depiction of such symbols in reliefs in the Elymais era was not limited to Tang-e Sarvak. In other reliefs of this semi-autonomous kingdom, including on Mount Tina [24. FIG. 5], or Khong Azhdar [56] is clearly visible.

## **Conclusion**

Tang-e Sarvak is one of the sites that shows the continuity of ancient Iranian culture and is the site of a collection of the most critical Elymais-Parthian reliefs. Important components borrowed from pre-Parthian times, and the Achaemenid Empire, are depicted in this place on reliefs. On the other hand, this collection can be a mediator for the continuation of the cultural traditions of the Achaemenid and Parthian eras to the political-cultural rule of the Sassanids. Xwarrah is one of these cultural components with a political and religious concept in the Achaemenid and

pre-Achaemenid periods. This essential element also has a worthy place in attaining power in the Parthian era. Also, in the Elymais motifs, especially in Tang-e-Sarvak, the visual manifestations of Xwarrah can be seen. In the reliefs of Tang-e Sarvak, this religious and political legitimacy is represented in visual symbols. These symbols are the fluttering ribbon, sitting on the throne or lunging on the throne, fierce battle with the enemy or the beast, companionship with a God, the presence of the hawk and most importantly, the ring of power.

### References

1. Nizam al-Mulk. (2004) *Siyar al-Muluk*. Translated by H. Darke. Tehran: Elmi and Farhangi.
2. Choksy, J.K. (1988) Sacral Kingship in Sasanian Iran. *Bulletin of the Asia Institute*. 2. pp. 35–52.
3. Daryaei, T. & Rezakhani, K. (2016) Sasanian Empire. In: Mackenzie, J. (ed.) *Encyclopedia of Empires*. Wiley-Blackwell. pp. 1–8.
4. Daryaei, T. (1997) The use of religio-political propaganda on the coinage of Xusrō II. *American Journal of Numismatics*. 9. pp. 41–53.
5. Curtis, V.S. (2012) Parthian coins: kingship and divine glory. The Parthian Empire and its Religions. *Studies in the Dynamics of Religions Diversity*. 5. pp. 67–81.
6. Hintze, A. (1994) *Der Zamyād-Yašt. Edition, Übersetzung, Kommentar*. Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag.
7. Pirart, E.V. (1992) Kayân Yasn:(Yasht 10.9-96); l'origine avestique des dynasties mythiques d'Iran. *Aula orientalis/Supplementa*. 2. Spain: Castlebooksbn.
8. Pouré Davoud, I. (1928) *Introduction to the Yashts*. Translated by Irani, D. J., P.D Marker Avestan Series. Vol. II. Published under the joint auspices of the Iranian Zoroastrian Anjoman (association) and the Iran League, Bombay.
9. Duchesne-Guillmin, J. (1973) Sur la doctrine du feu en Iran et en Grèce. *Le Feu dans le Proche-Orient antique: aspects linguistiques, archéologiques, technologiques, littéraires*. Actes du Colloque de Strasbourg. 9 et 19. pp. 41–42.
10. Hinnells, J.R. (1985) *Persian mythology*. NEWNES BKS.
11. Shahbazi, A. (1974) An Achaemenid Symbol I: A Farewell to Fravahr and Ahuramazda. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*. 7. pp. 135–144.
12. Shahbazi, A. (1980) An Achaemenid Symbol. II Farnah “(God Given) Fortune” Symbolised. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*. 13. pp. 119–147.
13. Amoozgar, Z. (1995) Xwarrah, this magical and celestial force. *Kelk*. 67–70. pp. 32–41.
14. Gnoli, G. (1999) Farr(ah). In: Yarshater, E. (ed.) *Encyclopedia Iranica*. Vol. 19. New York: NY Bibliotheca Persica Press.
15. Olbrycht, M.J. (1997) Parthian King's Tiara—Numismatic Evidence and Some Aspects of Arsacid Political Ideology. *Notae Numismaticae*. 2. pp. 27–65.
16. Olbrycht, M.J. (2016) The Sacral Kingship of the Early Arsacids. Fire Cult and Kingly Glory”. *Anabasis*. 7. pp. 91–106.
17. Shayegan, R. (2013) Sassanian Political Ideology. In: Potts, D. *The Oxford Handbook of Ancient Iran*. Ch. 42. New York: Oxford University Press. pp. 805–813.
18. Ghazanfari, K. & Saeedifar, M. (2017) Ideological foundations of the power of King of Kings in Arsacid Era. *Parthica*. 19. pp. 27–38.
19. Compareti, M. (2016) La raffigurazione della ‘gloria iranica’ nell’arte persiana e la sua distinzione dall’uccello fenice/simurgh. *Rivista di Studi Indo-Mediterranei*. 6. pp. 1–32.
20. Soudavar, A. (2003) *The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*. California: Mazda Publishers.
21. Daryayee, T. (2015) The Xwarrah and the Sēnmurv: Zoroastrian Iconography on Seventh Century Copper Coinage. In: Farridnejad, Sh. et al. (eds) *Faszination Iran*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. pp. 39–50.
22. Simpson, St.J. (2017) Sasanian cities: archaeological perspectives on the Urban economy and built environment of an Empire. In: Sauer, E. (ed.) *Sasanian Persia: Between Rome and the Steppes of Eurasia*. Edinburgh: [s.n.]. pp. 21–50.
23. Rajabi, N. & Jafari, M. (2016) *Tang-e Sarvak and new archaeological data*. Tehran: Hormozd.

24. Vanden Berghe, L. & Schippmann, K. (1985) *Les reliefs rupestres d'Elymaïde (Irān) de l'époque parthe*. Iranica antiqua.
25. Dabrowa, E. (1998) Zeugnisse zur Geschichte der parthischen Susiane und Elymais. *Historia. Einzelschriften*. 122. pp. 417–424.
26. Mathiesen, H.E. (1992) *Sculpture in the Parthian Empire: A study in chronology*. Vol. 1. Denmark: Aarhus Universitetsforlag.
27. Henning, W.B. (1952) *The Monuments and Inscriptions of Tang-i Sarvak*. Verlag nicht ermittelbar.
28. Stein, S.A. (1940) *Old Routes of Western Iran*. London: Praeger.
29. Schmitt, R. (1998) Parthische Sprach- und Namenüberlieferung aus arsakidischer Zeit. *Historia. Einzelschriften*. 122. pp. 163–204.
30. Hansman, J. (1985) The great Gods of Elymais. *Acta Iranica*. 11. pp. 229–246.
31. Goff, B.L. (1963) *Symbols of Prehistoric Mesopotamia*. New Haven and London: Yale University.
32. Asgarpur, V. & Maziar, S. (2009) A comment on Tang-e Sarvak: In the presence of God / hero. *Modares Archaeological Research*. 1. pp. 87–101.
33. Haerinck, E. (2003) Again, on Tang-i Sarvak II, NE-Side. Goddesses do not have moustaches and do not wear trousers. *Iranica antiqua*. 38(0). pp. 221–245.
34. Garsoian, N.G. (ed.) (1989) *The Epic Histories Attributed to P'awstos Buzand: (Buzandaran Patmut'iwkn')*. Vol. 8. Cambridge, Mass.: Distributed for the Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University by Harvard University Press.
35. Ferdowsi, Abu al-Qasem. (2005) *Shahnameh*. New York: Iran Heritage Foundation.
36. Widengren, G. (2013) *Der Feudalismus im alten Iran: Männerbund–Gefolgswesen–Feudalismus in der iranischen Gesellschaft im Hinblick auf die indogermanischen Verhältnisse*. Springer-Verlag.
37. Harper, P.O. & Meyers, P. (1981) *Silver Vessels of the Sasanian Period: Royal Imagery*. Metropolitan Museum of Art.
38. Mahvan, F., Yahaghi, M.J. & Ghaemi, F. (2015) The study of symbolic imagery of Farr (in connection with the images in Shahnameh). *Epic literature (Pazhuhwsh-Nameh Farhang-o-Adab)*. 11(19). pp. 119–157.
39. Seyrig, H. (1970) *Antiquites syriennes. Sur un bas-relief de Tang-I Sarvak, dans Syria*. Vol. XLVII. pp. 77–116.
40. Ghirshman, R. (1962) *L'Art de l' Iran, Parties et Sassanides (L'Univers des Formes (1))*. Paris: Gallimard Publication.
41. Von Gall, H. (1971) *Entwicklung und Gestalt des Thrones im vorislamischen Iran*. Reimer.
42. Harmatta, J. (1976) Inscriptions Élyméennes. In: Ghirshman, R. (ed.) *Terrasses sacrées de Bard-é Néchandeh et Masjid-I Solaiman. Mémoires de la delegation archéologique en Iran*. Vol. XLV(1). Paris: E.J. Brill.
43. Sami, A. (2011) *The Sasanid Civilization*. Tehran: Samt.
44. Elfenbein, J. (2001) Splendour and Fortune. In: Schmidt, M.G. & Bisang, W. (eds) *Philologica et Linguistica. Historia, Pluralitas, Universitas*. Trier: [s.n.]. pp. 485–96.
45. De Blois, F. (1995) "Place" and "throne" in Persian. *Iran*. 33(1). pp. 61–65.
46. Schmidt, E.F. (1953) *Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions*. Chicago: University of Chicago Press.
47. Garrison, M.B. & Root, M.C. (2001) Seals on the Persepolis Fortification Tablets. Volume I: Images of Heroic Encounter. *Oriental Institute Publications*. 117. pp. 1–61.
48. Briant, P. (2002) *From Cyrus to Alexander: A History of the Persian Empire*. Paris: Penn State Press.
49. Von Gall, H. (1990) *Das Reiterkampfbild in der iranischen und iranisch beeinflussten Kunst parthischer und sasanidischer Zeit (Teheraner Forschungen, VI)*. Berlin.
50. MacDermot, B.S. & Schippmann, K. (2005) Alexander's march from Susa to Persepolis. *Iranica antiqua*. 34(1). pp. 283–308.
51. Skupniewicz, P. & Lichota, M. (2017) Diadem on the head from Khalchayan battle scene and possible reconstruction of the composition. *Crowns, Hats, Turbans and Helmets. The Headgear in Iranian History*. 1. pp. 69–95.
52. Schippmann, K. (1980) *Grundzüge der parthischen Geschichte*. Germany: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
53. Mathiesen, H.E. (1986) *Sylogae Nummorum Graecorum*. Denmark: Aarhus University.
54. Kawami, T.S. (1987) *Monumental art of the Parthian Period in Iran*. Vol. 13. Belgium: Peeters.

55. Von Gall, H. (1998) Architektur und Plastik unter den Parthern. *Historia. Einzelschriften*. 122. pp. 75–94.

56. Invernizzi, A. (1998) Elymaeans, seleucids, and the Hung-e Azhdar relief. *Mesopotamia*. 33. pp. 219–259.

***Information about the authors:***

**Raiygani E.** – Ph.D. Assistant Professor in Archaeology University of Neyshabur (Neyshabur, Iran). E-mail: e.raiygani@neyshabur.ac.ir

**Basafa H.** – Ph.D. Assistant Professor in Archaeology University of Neyshabur (Neyshabur, Iran). E-mail: hbasafa@gmail.com

**Veisi M.** – Ph.D. Assistant Professor in Archaeology Institute for humanities and cultural studies (Tehran, Iran). E-mail: m.veisi@ihcs.ac.ir

**Kheradmand Nik M.** – M.D Graduated M.D in Archaeology University of Neyshabur (Neyshabur, Iran). E-mail: m66.kheradmand@gmail.com

***The authors declare no conflicts of interests.***

***Сведения об авторах:***

**Райгани И.** – университет Нейшабура (Нейшабур, Иран). E-mail: e.raiygani@neyshabur.ac.ir

**Басафа Х.** – университет Нейшабура (Нейшабур, Иран). E-mail: hbasafa@gmail.com

**Вейси М.** – Иранский институт гуманитарных наук и культурологии (Тегеран, Иран). E-mail: m.veisi@ihcs.ac.ir

**Херадманд Ник М.** – университет Нейшабура (Нейшабур, Иран). E-mail: m66.kheradmand@gmail.com

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

*Статья поступила в редакцию 30.08.2022;  
одобрена после рецензирования 24.03.2024; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 30.08.2022;  
approved after reviewing 24.03.2024; accepted for publication 15.08.2024.*

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 792.072

doi: 10.17223/22220836/55/12

### С.Н. ДУРЫЛИН И ШЕКСПИРОВСКИЙ КАБИНЕТ ВТО (К ИСТОРИИ РУССКОЙ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ШЕКСПИРА 1930-х гг.)

Вера Владимировна Сердечная<sup>1</sup>, Дмитрий Николаевич Жаткин<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия, rintra@yandex.ru

<sup>2</sup> Пензенский государственный технологический университет, Пенза, Россия,  
ivb40@yandex.ru

**Аннотация.** Статья посвящена реконструкции театроведческой деятельности Сергея Дурылина и его работе с Шекспировским кабинетом ВТО. Актуальность исследования обусловлена тем, что впервые комплексно проанализировано шекспировское направление театроведческой работы С.Н. Дурылина – незаслуженно забытого писателя и философа, наследие которого сегодня возвращается к потомкам. Новизна исследования связана с тем, что театроведческая деятельность Дурылина как комплексное явление впервые становится объектом анализа; впервые выявлена роль С. Дурылина в концептуализации «советского» Шекспира; также новизна подтверждается обращением авторов к архивным и малоизвестным материалам, введением части материалов в научный оборот. Методология исследования базируется на текстологическом, контекстуальном, герменевтическом, искусствоведческом, культурно-историческом подходах к работе с документами. На основе обширного круга архивных источников и прессы 1930-х гг. авторы выстраивают концепцию театроведческого пути Дурылина, характеризуют его интересы в области русского и советского Шекспира. Став одним из первых историков постановок Шекспира на русской сцене, Дурылин так и не смог опубликовать свои важнейшие историко-театроведческие работы.

**Ключевые слова:** Сергей Дурылин, Шекспировский кабинет ВТО, Всероссийское театральное общество, русский Шекспир

**Благодарности:** статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 22-18-00027 «Шекспир и русская литература начала XX века (традиции, реминисценции, переводы, литературно-критическая рецепция)».

**Для цитирования:** Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. С.Н. Дурылин и Шекспировский кабинет ВТО (к истории русской театроведческой рецепции Шекспира 1930-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 146–159. doi: 10.17223/22220836/55/12

## ART HISTORY

Original article

### **SERGEI DURYLIN AND THE SHAKESPEARE'S CABINET OF THE RUSSIAN THEATRICAL SOCIETY (ON THE HISTORY OF RUSSIAN THEATRE STUDIES RECEPTION OF SHAKESPEARE IN THE 1930S)**

**Vera V. Seredechnaia<sup>1</sup>, Dmitry N. Zhatkin<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> *Kuban State University, Krasnodar, Russia, rintra@yandex.ru*

<sup>2</sup> *Penza State Technological University, Penza, Russia, ivb40@yandex.ru*

**Abstract.** The article is devoted to the reconstruction of Sergei Durylin's (1886–1954) theater studies of and his work with the Shakespeare's Cabinet of the Russian Theatrical Society. Based on a wide range of archival sources and the press of the 1930s, the authors build the concept of Durylin's theatrical path, characterize his interests in the field of Russian and Soviet Shakespeare. The relevance of the study is due to the fact that the authors for the first time study the Shakespearean direction of S.N. Durylin's theatrical work. The novelty of the study is due to the fact that Durylin's theatrical activity, as a complex phenomenon, becomes the object of analysis for the first time; the role of S. Durylin in the conceptualization of the Soviet Shakespeare revealed for the first time; also, the novelty is confirmed by the authors' reference to archival and little-known materials. The research methodology is based on textological, contextual, hermeneutic, art criticism, cultural and historical approaches to documents. As a writer, philosopher and ordained priest, Durylin was forced in Soviet times to look for new identities, and one of the most important was the identity of a theater critic. Durylin began theater studies in 1934, immediately after returning from his two exiles; in particular, he became a senior researcher at the Maly Theater Museum. In the postwar years, Durylin became a professor at GITIS, as well as a senior researcher in the theater history sector of the Institute of Art History of the USSR Academy of Sciences. Durylin participated in the communist conceptualization of theatre history. Thus, he wrote that the Soviet stage has given rise to such Hamlets and such Othellos that have never happened before: active heroes fighting for their happiness. He published mostly small articles, often marked by a vulgar sociological approach. Knowing Durylin as a specialist in the stage history of Shakespeare, figures from the Russian Theatrical Society turn to him with requests for lectures and writings. He also actively researched Shakespearean roles in the repertoire of great Russian actors; analysis of Shakespeare's roles has become an essential part of the acting biographies he published. With a high degree of probability, it can be assumed that the publication of Shakespeare's studies and, in particular, Durylin's historical and theatrical generalizations was undesirable because of the "wrong" position of the author in one way or another. Having become one of the first historians of Shakespeare's productions on the Russian stage, Durylin was never able to publish his most important historical and theater works: the academic, historically accurate style, the author's desire for generalization and his interest in the history of pre-revolutionary theater did not meet the challenges of his time. Monographs about the history of Hamlet on the Russian stage and the history of Othello at the Maly Theater were published only in 2022. Each of these voluminous studies represents the first ever analysis of the development of the Russian stage reading of Shakespeare's plays. They were based on a considerable amount of historical material, and with an emphasis on the most important, iconic performances of the main role, at the same time they concerned both provincial productions and little-known translations of Shakespeare's tragedies.

**Keywords:** Sergei Durylin, RTO Shakespeare Cabinet, Russian Theatrical Society, Russian Shakespeare

**For citation:** Seredechnaia, V.V. & Zhatkin, D.N. (2024) Sergei Durylin and the Shakespeare's Cabinet of the Russian Theatrical Society (on the history of russian theatre studies reception of Shakespeare in the 1930s). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 146–159. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/12

Наследие философа и писателя Сергея Дурылина (1886–1954), яркой фигуры Серебряного века русской культуры, чью творческую судьбу скомкали и изломали исторические бури, постепенно открывается его потомкам в последние десятилетия.

Актуальность исследования обусловлена тем, что впервые комплексно проанализировано шекспировское направление театроведческой работы С.Н. Дурылина – незаслуженно забытого писателя и философа, наследие которого сегодня возвращается к потомкам. Новизна исследования связана с тем, что театроведческая деятельность Дурылина как комплексное явление впервые становится объектом анализа; впервые выявлена роль С. Дурылина в концептуализации «советского» Шекспира; также новизна подтверждается обращением авторов к архивным и малоизвестным материалам, введением части материалов в научный оборот. Методология исследования базируется на текстологическом, контекстуальном, герменевтическом, искусствоведческом, культурно-историческом подходах к работе с документами.

Белые пятна в осмыслении творческого пути Дурылина восполняются с разных сторон: исследуют и вводят в научный оборот факты его биографии, его литературное творчество, в частности, ту «потаенную прозу», которая не могла быть опубликована в советское время [1–4 и др.], его работы по философии [5–7], педагогике [8–9 и др.] и литературоведению [10–18].

Значительно меньше освещена деятельность Дурылина как историка театра и театрального критика, хотя, как справедливо отмечает Е.А. Коршунова, «его критическое театроведческое советское наследие также нуждается в современной оценке» [1. С. 11]. Он приступил к исследованию театра с 1934 г., сразу после возвращения из двух ссылок; в частности, стал старшим научным сотрудником музея Малого театра и занимался описанием его истории. В послевоенные годы Дурылин стал профессором кафедры истории русского и советского театра ГИТИСа, а также старшим научным сотрудником сектора истории театра Института истории искусств АН СССР. Корпус его произведений, переведенных на другие языки (т.е., в контексте эпохи, представляющих Дурылина как образец советского исследователя), включает в основном произведения именно театроведческие<sup>1</sup>.

Особенно большое внимание Дурылин-театровед уделял Шекспиру на русской сцене. Эта тема проходила лейтмотивом через его исследование театральных биографий и творческого мира отдельных театров; она привела

<sup>1</sup> *Klassiker der sowjetischen "Peripherie-Theater"* // Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ). 1938. 6 August; *Moscow Art Theater's years of great successes were won by unceasing creative effort* // Moscow news. 1938. 3 oct. P. 14; *Moscow Art Theater* // Sovietland. 1938. № 9. P. 18–20, 31–32; K.S. Stanislawski // Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ). 1938. 9 August; *Le Théâtre d'art a Quarante ans* // La Littérature internationale. 1938. № 10. P. 105–116; *il.*; *Le Théâtre Central de l'Armée Rouge* // La Littérature internationale. 1940. № 11. P. 94–98; *il.*; *La Tragédie d'un penseur: [Остужев– Уриэль Акоста]* // La Littérature internationale. 1940. № 7. P. 100–103; *il.* (Chronique des Arts); *"Loups et Brebis"* au Maly théâtre // La Littérature internationale. 1943. № 7. P. 71–73; *Maxim Gorky and the Theater* // Anglo-Soviet Journal. 1943. Vol. 4, № 2. P. 81–83; *il.*; *Quelques figures du théâtre Russe* // La Littérature internationale. 1943. № 7. P. 68–72; *il.*; *Gorki Auteur Dramatique* // La Littérature internationale. 1944. № 8. P. 48–54; *il.* [1. С. 344].

его к сотрудничеству, в частности, с Шекспировским кабинетом ВТО, много сделавшим для популяризации и творческой «канонизации» Шекспира в СССР.

Прошедший две ссылки, автор из «бывших», еще и священник – Дурылин часто оказывался нежеланным автором; далеко не все написанное он смог опубликовать. Существенная часть работ Дурылина на шекспировскую тематику осталась малоизвестной: его тексты постепенно находят дорогу к читателю.

Интересно отметить, что начало публикаций Дурылина по Шекспиру совпадает по времени с общим подъемом шекспировской тематики в СССР и с организацией в ВТО Шекспировского кабинета. В 1934 г. создан Шекспировский кабинет, а первые известные публикации Дурылина по шекспировской тематике относятся к середине 1930-х гг. Так, в 1936 г. он публикует обзор повести Л. Тика «Жизнь поэта» [19], в котором отмечает, что Тик, споря с романтической традицией, стремится «дать конкретного трагика Шекспира в исторической обстановке, среди трагиков и поэтов его дней» [19. С. 14], однако и оспаривает художественное решение Тика, показывая, что Шекспир далеко не сразу стал «победителем» среди драматургов-современников.

В 1935 г. Дурылин публикует в «Советском искусстве» статью «О Гамлете, принце Датском, и о прочем» [20], посвященную постановке трагедии Шекспира в Ивановском театре; и при этом оговаривается: «кажется, в настоящее время, на русском языке, он и единственный „Гамлет“» [20. С. 3]. Он вообще интересуется жизнью молодого (с сезона 1932/33) Ивановского драмтеатра, пишет о нем обстоятельную статью [21].

Статья «О Гамлете» оказывается программной. Несмотря на торжествующий в ней стиль, который позднее будет определен как вульгарно-социологический, на актуальное в контексте времени противопоставление «нашего», революционного Гамлета былому, упадническому, автор высказывает важную мысль о необходимости возвращения принца датского на советскую сцену. Он, в той или иной степени искренности, аргументирует это особым качеством советского театра, который создает принципиально новое искусство: «такой „Гамлет“, с таким жизненным чувством, с таким зрителем-соучастником, с такой культурной предысторией, с таким театральным будущим, возможен только в одной стране в мире – в СССР» [20. С. 3].

Если «Гамлет» был редким гостем на раннесоветской сцене, то «Отелло» к середине 1930-х гг. стал одной из наиболее популярных для постановки пьес Шекспира [22. С. 317–318; 355–356]. В том же 1935 г. Дурылин неоднократно пишет об «Отелло» в Малом театре, приветствуя новое появление этой пьесы на сцене нашего «Дома Шекспира» и вспоминая былых Отелло на этой сцене.

Дурылин характеризует различные стили исполнения шекспировских ролей в разные эпохи: так, Мочалов-отец играл Отелло как «героя французской классической трагедии, проредактированной писателем карамзинской школы», Мочалов-сын «давал романтического Отелло, заливая театр бурным разливом своих чувств любви, гнева и отчаяния» [23. С. 3]. Исполнение чернокожим трагиком Айрой Олдриджем роли Отелло он называет «торжеством трагического реализма, одинаково чуждого как идеалистической выпендренно-

сти, так и натуралистической подчеркнутости» [24. С. 8]; отмечает он и игру М.С. Щепкина, который «писал шекспировские образы тонкой кистью реалиста» [24. С. 8]. Также он публикует актерский портрет Остужева [25] – яркое описание его ролей, подготавливающее к тому, что этот выдающийся актер играет теперь Отелло.

Дурылин неоднократно подчеркивает, что Малый театр – настоящий дом Шекспира: так, он приводит статистику: из 37 пьес Шекспира 23 были поставлены там полностью и 3 – в отрывках, при этом 17 из пьес были сыграны впервые на русском именно здесь [23]. Он предлагает концепцию становления шекспировского театра в России: от трагедий, в которых «находила исход мысль и тоска целого поколения передовой дворянской и разночинной интеллигенции, томившейся в бездействии николаевского казарменного режима» [24. С. 8], к комедиям в 1860-х гг., отвечавшим «здравому жизненчеству эпохи» [24. С. 9], и, наконец, к советскому Шекспиру: «Революция оказывается великолепным комментатором Шекспира, лучшим его режиссером» [20. С. 3]. Таким образом, Дурылин, прекрасно знавший историю театра, участвует в социалистической концептуализации этой истории согласно актуальным требованиям идеологии: «Шекспир комедий, как и Шекспир трагедий, близок современному зрителю, перед которым революция впервые широко распахнула двери театра» [26. С. 11].

В публикациях конца 1930-х Дурылин пишет о Гамлете-Мочалове [27], о Мочалове и Лермонтове [28], о шекспировских ролях Остужева [29], Ермоловой [30], Папазяна [31]. Он объясняет важность исполнения Остужевым роли Отелло в том числе с идеологических позиций: «И это одновременно было и его победой, и победой всего советского театра, впервые увидевшего в Шекспире пламенного борца с остатками феодализма и средневековья в сознании людей и создавшего своего „благородного“ мавра в укор „патрициям“ всего мира» [32. С. 15].

Зная Дурылина как специалиста по сценической истории Шекспира, к нему обращаются деятели Всероссийского театрального общества с просьбой, в частности, о выступлениях и вообще участии в работе кабинета. Так, в письме, очевидно, конца 1937 г. С.С. Подольский приглашает Дурылина на лекцию М. Морозова и пишет: «Наша просьба видеть вас и среди выступающих в прениях – и очень хотелось бы – по вопросу о *сценических* текстах „Гамлета“, по которым игрался „Гамлет“ великими актерами. Часто бывало, что в интересах *своего* творческого замысла некоторые соединяли несколько переводов и создавали для себя текст. Вот об этом и хотелось бы услышать от Вас...» [33. Л. 4] Очевидно, об этом приглашении Дурылин пишет Морозову в письме от 26.12.1937: «С ужасом думаю, что не могу быть 28<-го> на Вашей лекции, т.к. – увы – у меня лекция в Доме Ученых» [33. Л. 22 об.].

Отношения Дурылина и Шекспировского кабинета ВТО, как показывает архивная переписка, укрепляются. Кабинету было необходимо участие в его деятельности знающих, талантливых людей, знатоков театра и Шекспира – и к таким, несомненно, относился Дурылин. Очевидно, именно с подачи кабинета, а точнее, его главы М. Морозова, он начинает работу над темой русского Гамлета, т.е. его воплощений на русской и советской сцене, и договоренности написать на эту тему происходят уже в 1937 г.

Так, 19 декабря 1937 г. М. Морозов пишет Дурылину о том, что Шекспировский кабинет ВТО хотел бы поручить ему подготовить для коллективной монографии о Гамлете «статью на тему „Гамлет на русской дореволюционной и советской сцене“», так как Дурылин уже выразил «принципиальное согласие» на ее написание, и «зайти в Кабинет для окончательных переговоров и заключения договора» [33. Л. 21].

В ответном письме М. Морозову Дурылин отмечает, что «чрезвычайно рад написать статью», уточняя: «с особой радостью подтверждаю это Вам, которого мне так приятно видеть заведующим кабинетом Шекспира» [33. Л. 22]. Тут же он добавляет: «Мне нужно для статьи не менее 2 авт. листов, т.к. тема – необъятная, и страшно превратить ее в перечень актеров и театров» [33].

Однако работа задерживается. И, очевидно, осенью 1938 г. Дурылин пишет Морозову письмо, в котором сообщает о задержке и объясняет ее причины:

«Дорогой Михаил Михайлович!

Я без вины виноват (но все-таки, значит, виноват!) в задержке „Гамлета“.

1) Тема – необъятная. Ведь это почти то же, что „Шекспир в России“.

2) Я был весь август и половину сентября тяжело болен – не действовала правая рука.

3) ВТО, в связи с юбилеем МХАТа<sup>1</sup>, оторвало меня от „Гамлета“ и засадило за две срочнейшие работы: 1) библиография МХАТа и 2) составление тезисов и материалов для периферии в связи с юбилеем МХАТа.

Только теперь я возвращаюсь к „Гамлету“.

Надеюсь сдать его не позже 10–15 декабря. Повторяю, не гневайтесь на меня, т.к. 1½ месяца, назначенные на „Гамлета“, я отдал *тому же учреждению*, которое дало мне заказ на „Гамлета“, но по другому, *политически-срочному* „разделу“ – МХАТ! Сверх перечисленных работ, я должен был прочесть во ВТО две ответственных лекции о МХАТе» [34. Л. 42–42 об.; курсив авт.].

Только в начале 1939 г. Дурылин завершает рукопись статьи о «Гамлете», значительно превысившую договоренный объем, о чем сообщает в письме Морозову от 22 января:

«Дорогой Михаил Михайлович!

Посылаю Вам „Гамлета“, который задержался в переписке. В нем не 4 (как по договору), а 6 листов. 160 лет его истории в России и в СССР я не мог уместить в 4 листа.

То, что я посылаю, это *не вся* работа: остались за ее пределами, из-за места, ряд Гамлетов, о которых пришлось ограничиться 1–2 страницами или вовсе упомянуть. Я брал лишь самых *показательных*. Далее, следовало бы Офелиям уделить большую главу, а не говорить о них вместе и попутно с Гамлетами. Далее. Я опустил библиографии, ограничившись лишь указаниями на те книги и статьи, которые цитируются в тексте. Далее. Я мечтал сделать список Гамлетов – хронологически. Но увы, все это потребовало бы еще 3-х листов.

Теперь у меня к Вам просьба. Я болею сердцем и ничего не могу переделать – потому оплата Гамлета мне нужна теперь же, и уже исходя из *фактического* размера статьи 6 листов. Пожалуйста, оформите это, после прочтения

<sup>1</sup> Сорокалетний юбилей МХАТа как любимого театра Ленина и единственного на тот момент «Театра Союза СССР» широко отмечался.

Ваши рукописи <...> Крепко жму руку и благодарю за согласие» [35. Л. 3–3 об.; курсив авт.].

Однако опубликовано это исследование не было. На машинописи, сохранившейся в архиве под названием «„Гамлет“ на русской сцене», указано: № 1 – ВТО [36. Л. 1] (и на обороте этого труда в 143 страницы также: «Список № 1 – ВТО» [36. Л. 143]). Публикация текста состоялась лишь в 2022 г. [37].

Другой большой труд, надолго оставшийся в архиве, посвящен истории постановок «Отелло» в Малом театре (86 с.). На первом листе машинописи, сохранившейся в архиве, указано: «Крайние даты – 1935 год» [38. Л. 1] (т.е., очевидно, написано не ранее этого времени). Красными чернилами на рукописи написано «В набор» (дата далее дана неразборчиво) [38]. Однако, очевидно, были причины, которые систематически мешали публикации шекспировских трудов Дурьлина (рукопись также опубликована только в 2022 г. [39]).

Кроме этого труда, в архивах надолго остались также машинописные статьи «Остужев – Отелло» (с подзаголовком «Из черновиков спектакля») [40. Л. 18–27], запись спектакля «Отелло» с Остужевым [40. Л. 28–37], биографические очерки «А.А. Остужев» [41. Л. 4–8] и «А.А. Остужев (Наброски к портрету)» [41. Л. 9–14], «Музыка слова» [41. Л. 15–18], рукописная запись беседы с Остужевым [42. Л. 1–4], а также рецензия на книгу «Остужев – Отелло» [41. Л. 20–23]. При жизни Дурьлина было опубликовано далеко не все [25, 32, 43]. Также сохранилась запись его выступления об Остужеве на радио 20 июня 1948 г. [44].

С большой долей вероятности можно предположить, что публикация шекспировских исследований и в особенности историко-театроведческих обобщений Дурьлина была нежелательна из-за так или иначе проявляющейся «неправильной» авторской позиции. При публикации исследований «старых интеллигентов» в 1930-е гг. цензоры часто стремятся ограничить их материал фактографией. Приведем показательные реплики И. Анисимова в отношении статей авторов из «бывших», рассматриваемых для публикаций в «Литературном наследстве»: «Статья вообще скверная. <...> Вообще же дать автору указание – ограничиться информацией, на большее он не годится» (о статье В. Дынник); «...надо воздержаться от „обобщений“ <...> Я бы просто сократил их, автор не справится с переделкой – дать ему установку на „информационность“ (что поделаешь, это лучше его „обобщений“). <...> Эйхенгольц дает мешанскую, антиленинскую трактовку» (об обзоре М. Эйхенгольца) (цит. по: [45. С. 367]). Эта ориентация на «информационность», по всей видимости, была связана со стремлением избежать проявления авторской позиции в освещении поднимаемых тем.

Дурьлин также занимался исследованием шекспировских ролей у великих артистов своего времени. Так, сохранилась его переписка по поводу доклада о Ермоловой. 8 февраля 1938 г. Морозов приглашает [34. Л. 10] Дурьлина прочесть в Кабинете доклад «Ермолова в шекспировских ролях» 20 марта, на что 19 февраля Дурьлин отвечает согласием [34. Л. 3]. Осенью 1938 г. Дурьлин сообщает о желании прочесть в январе следующего года в Шекспировском кабинете лекцию об Олдридже [34. Л. 42 об.], однако в январском письме 1939 г. пишет о желании прочесть лекцию о «трагике-негре»

Олдридже уже в марте–апреле, как и доклад «Сценические судьбы Гамлета в России» [35. Л. 3 об.].

Несколько обиженное и даже возмущенное письмо Дурылин присылает Морозову в начале 1939 г. Он пишет: «Я только из сегодняшнего № „Сов<етского> искусства“ узнал, что Кабинет Шекспира подготавливает к юбилею сборник „Шекспир на сцене“. Не знаю, в какой стадии находится подготовка эта, но мне хочется Вам напомнить, что мною был прочитан большой доклад „Ермолова в шекспировских ролях“. Для этой темы, кроме стенограммы, у меня имеется ряд записей и прочих материалов. Точно так же у меня имеется ряд собственных записей и материалов для тем: „Остужев“ (я видел его во всех шекспировских ролях, начиная с Лизандра – 1900 г.) и „Яблочкина“... Затем, „выдержки из критич<еских> статей, посвящ<енных> западным театрам“, не могут обойтись без Олдриджа. А у меня написана о нем монография – и есть все выписки из русской литературы о нем (иностранные отзывы о нем почти отсутствуют). Статью о Ермоловой я мог бы дать (после 10 февраля) – в 2–3 дня после получения Вашего ответа о желательности или нет моего участия в сборнике» [35. Л. 4–4 об.].

Морозов по этому поводу пишет ему 28 января: «Наш сборник уже сдан в печать. Это исключительно сборник материалов. Что касается Ермоловой, то я взял на себя смелость дать несколько цитат из Вашего доклада <...> Об Остужеве у нас идет сделанная нами запись спектакля. О Яблочкиной – беседа с ней, одобренная лично Александрой Александровной. Об Олдридже мы даем перевод с английского языка. Вообще мы строили книгу на следующем принципе: либо новый материал, созданный кабинетом (беседы, записи и проч.), либо переводный материал, неизвестный советскому читателю. Только в крайних случаях мы использовали старые рецензии, и то в большинстве случаев суммируя их в синтетических обобщениях. Имеющийся у Вас материал нас исключительно интересует для бюллетеня (юбилейного), который начнем готовить к печати 5-го февраля» [35. Л. 7]. Важно отметить, что Морозов пишет о требуемых материалах так: либо новый материал, «созданный кабинетом», либо переводной, неизвестный современному читателю; он как будто бы сводит работу Дурылина к некоторой вторичности, к собиранию старых рецензий.

И далее, 7 февраля, Дурылину высылается из Шекспировского кабинета ВТО официальное предложение, где сказано: «Кабинет Шекспира и зап<адно>-евр<опейской> классики ВТО благодарит Вас за предложение дать возможность Кабинету ознакомиться с имеющимися у Вас материалами по Олдриджу, Юрянскому, Ермоловой и очень просит Вас дать их на просмотр в кабинет как можно более срочно, так как выход сборника „Шекспир на сцене“<sup>1</sup> приурочивается к юбилейной дате Шекспира» [35. Л. 8].

О некоторой договоренности по этому сборнику между ВТО и Дурылиным свидетельствует открытка, которую он посылает Морозову 4 октября 1939 г., где, в частности, пишет: «Хотя в этом году я адски загружен (причем здоровье мое весьма оставляет желать лучшего), вследствие чего я дал клятву не соблазняться никакими новыми предложениями – все же не могу устоять против Вашего предложения и соглашаюсь! Тревожит меня только мысль,

<sup>1</sup> Очевидно, речь идет об упомянутом Морозовым «бюллетене».

как бы не получился разнбой: ведь разные авторы могут по-разному подойти к отдельным пьесам Шекспира, а так как в основе их всех лежит единое мировоззрение, то могут возникнуть принципиальные противоречия <...> О деталях еще успеем списаться, так как за эту работу я смогу приняться не ранее января» [35. Л. 57]. Дурылин публикует в этом сборнике аналитический разбор шекспировских работ Ермоловой [30].

Анализ переписки Дурылина с деятелями ВТО и исследование сохранившихся документов оставляют ощущение, что Дурылин уже к 1939 г. – в какой-то мере автор нежелательный, в том числе и как лектор. Так, в частности, в плане мероприятий, намеченных ВТО к 375-летию со дня рождения Шекспира, датированном 26 февраля 1939 г., упомянут выпуск сборника «Шекспир на сцене», но среди докладчиков на конференции имя Дурылина не встречается [46. Л. 64–67]. Не упоминается он ни в «Черновом проекте плана организации Шекспировских дней» [46. Л. 68–70], ни в более подробном плане проведения Шекспировской конференции [46. Л. 71–72].

Со временем Дурылин упрочивается в своем статусе историка театра и театрального критика, а его интерес к Шекспиру находит выражение в публикации актерских портретов – в форме популярных брошюр и монографий. Так, в 1940 г. выходит книга С. Дурылина «Айра Олдридж» [47], в которой освещались в основном шекспировские роли этого выдающегося трагика XIX в. В 1943 г. опубликована брошюра о Ермоловой [48], а в 1953 – монография о ней [49] с большой главой «Работа Ермоловой над образами Шекспира». Дурылин отмечает: «Ермолова выступала в шестнадцати ролях в пятнадцати пьесах Шекспира; такого огромного шекспировского репертуара не было (кроме Г.Н. Федотовой) и нет ни у одной русской актрисы» [49. С. 313]. Шекспировская тема звучит также в книгах Дурылина об М.Н. Радине [50], В.И. Качалове [51], Н.К. Яковлеве [52], П.М. Садовском [53].

Однако, как было указано выше, две большие обобщающие работы по русскому театральному Шекспиру, об истории «Гамлета» на русской сцене и истории «Отелло» в Малом театре, не нашли путь к публикации до самого последнего времени. Очевидно, их академичный, исторически точный стиль, стремление автора к обобщению и его интерес к истории дореволюционного театра не отвечали задачам своего времени (в то же время актерские портреты, как указано выше, активно публиковались – правда, в основном это были портреты современников). Каждое из этих объемных исследований представляет первый в истории анализ становления российского сценического прочтения шекспировских пьес, и как минимум одна была написана по заказу ВТО. Они были основаны на немалом количестве исторического материала, включая рецензии и отзывы современников, и при акценте на важнейшие, знаковые исполнения главной роли в то же время касались и провинциальных постановок (прежде всего – «Гамлета»), и малоизвестных переводов шекспировских трагедий. И обе они не утратили научной ценности.

Таким образом, творческий портрет С.Н. Дурылина должен быть дополнен еще одной гранью его таланта: это выдающийся исследователь истории отечественных шекспировских постановок. Его работа по описанию спектаклей и созданию актерских портретов, по историко-эволюционному осмыслению театрального Шекспира при благоприятных условиях могла бы стать основой для воссоздания истории этого феномена, и с ним актив-

но взаимодействовало ВТО, в том числе заказывая ему исследовательские работы. Однако, будучи плодовитым исследователем и ярким лектором, признанным аналитиком театра, Дурылин не смог при жизни опубликовать сколько-нибудь значительные тексты о русском Шекспире (за исключением отдельных актерских портретов, таких как описание шекспировских ролей Ермоловой).

#### Список источников

1. *Кориунова Е.А.* Вариации русского модернизма: С.Н. Дурылин. Москва ; Берлин : DirectMedia, 2021. 388 с.
2. *Карпенко Г.Ю., Щепалина Е.А.* «Евхаристическое почвенничество»: «Четвертый волхв» С.Н. Дурылина (в сопоставлении с «Мужиком Мареем» Ф.М. Достоевского) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2016. № 1. С. 117–123.
3. *Резниченко А.И.* «Погубил челованьице хрѣстное...»: рассказ С.Н. Дурылина «Грех земле» (1919), его история, контексты и интерпретации // Христианское чтение. 2017. № 1. С. 189–211.
4. *Щепалина Е.А.* «Евхаристический комплекс» как смысл, ценность и код (на материале творчества С.Н. Дурылина) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, философия. 2017. № 1.2. С. 170–174.
5. *Визгин В.П.* Дурылин как философ // Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография : сб. ст. Кн. I: Исследования. М., 2010. С. 186–196.
6. *Щедрин Т.Г.* Сергей Дурылин и Густав Шпет в сфере разговора русских философов (опыт историко-философской реконструкции архива) // Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография: сб. ст. Кн. I: Исследования. М., 2010. С. 175–185.
7. *Резвых Т.Н.* Сергей Дурылин об эстетике К.Н. Леонтьева // Христианское чтение. 2016. № 1. С. 64–144.
8. *Корнетов Г.Б.* «Высочайшая точка, достигнутая русской педагогикой» (С.Н. Дурылин о педагогических идеях Л.Н. Толстого) // Историко-педагогический журнал. 2013. № 3. С. 96–117.
9. *Астафьева Е.Н.* Восхождение к ребенку в теории свободного воспитания С.Н. Дурылина // Историко-педагогический журнал. 2016. № 3. С. 38–53.
10. *Мотелюайте И.В.* Чтение как беседа: концепция литературы С.Н. Дурылина (на материале книги «В своем углу») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 197–202.
11. *Телегина С.М.* С.Н. Дурылин – исследователь творчества М.Ю. Лермонтова // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 170–199.
12. *Егоров О.Г.* Творчество А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина // Щельковские чтения – 2013: Актуальные вопросы изучения жизни и творчества А.Н. Островского. Кострома, 2014. С. 63–78.
13. *Жулькова К.А.* «Со своим ключом»: Сергей Николаевич Дурылин // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение: Реферативный журнал. 2016. № 4. С. 34–49.
14. *Кориунова Е.А.* С.Н. Дурылин о М. Горьком // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 5. С. 86–96.
15. *Мотелюайте И.В.* С.Н. Дурылин о «Шерамуре» Н.С. Лескова // Литературный факт. 2018. № 10. С. 307–320.
16. *Панов С.И.* Неизданная статья С.Н. Дурылина о стихотворении П.А. Вяземского «Орфографическое замечание» // Литературный факт. 2018. № 10. С. 321–354.
17. *Непомнящих Н.А.* Фигура Лескова в рефлексии Дурылина: «писатель-воспомянатель» // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 104–116.
18. *Мотелюайте И.В.* С.Н. Дурылин о Валерии Брюсове // Литературный факт. 2020. № 4 (8). С. 341–354.
19. *Книжник (Дурылин С.).* Новелла из жизни Шекспира // Театральная декада. 1936. № 1.
20. *Дурылин С.* О Гамлете, принце Датском, и о прочем // Советское искусство. 1935. № 21 (17 мая).
21. *Дурылин С.* Театр в Иванове // Советский театр. 1935. № 8. С. 4–5.
22. *Лагутина И.* «За подлинного Шекспира»: два советских юбилея // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 316–379.
23. *Дурылин С.* «Отелло» и Малый театр // Малый театр. 1935. № 5 (31 дек.).

24. Дурьлин С. Шекспир в Малом театре: к постановке «Отелло» // Театральная декада. 1935. № 10. С. 8–9.
25. Николаев Д. (Дурьлин С.). А.А. Остужев // Театральная декада. 1935. № 34. С. 4–5.
26. Дурьлин С. Комедии Шекспира: к готовящейся постановке комедии «Много шума из ничего» в театре им. Вахтангова // Театральная декада. 1936. № 16. С. 10–11.
27. Дурьлин С. Замечательная дата: К столетию выступления П.С. Мочалова в «Гамлете» // Театральная декада. 1937. № 4. С. 10–11.
28. Дурьлин С. Великие современники // Советское искусство. 1939. № 74 (14 окт.). С. 2.
29. Дурьлин С. А.А. Остужев (наброски к портрету) // Театральная декада. 1937. № 29. С. 2–3.
30. Дурьлин С. Ермолова в ролях Екатерины, Волумнии и королевы Маргариты // Мастера театра в образах Шекспира / под ред. М.М. Морозова. М. ; Л., 1939. С. 124–131.
31. Дурьлин С. В. Папазян – Отелло // Декада московских зрелищ. 1940. № 15. С. 7.
32. Книжник (Дурьлин С.). Остужев – Отелло // Декада московских зрелищ. 1939. № 3.
33. Письма кабинета Шекспира при ВТО руководителям театров и др. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 206. Л. 4–22.
34. Письма кабинета Шекспира при ВТО издательству «Художественная литература» и др. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 208. Л. 3–42.
35. Переписка кабинета Шекспира при ВТО с издательством «Искусство» и др. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 211. Л. 3–57.
36. Дурьлин С.Н. «Гамлет» на русской сцене // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 58. 131 л.
37. Дурьлин С.Н. «Гамлет» на русской сцене / вст. статья, подг. текста и примеч. Д.Н. Жаткина, А.А. Рябовой и В.В. Сердечной // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. XVII: сб. науч. тр. / отв. ред. Д.Н. Жаткин. М. : ФЛИНТА, 2022. С. 324–432.
38. Дурьлин С.Н. «Отелло» Шекспира в Малом театре // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 649. Оп. 1. Ед. хр. 917. 86 л.
39. Дурьлин С.Н. «Отелло» Шекспира в Малом театре / вст. статья, подг. текста и примеч. Д.Н. Жаткина, А.А. Рябовой и В.В. Сердечной // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. XVII: сб. науч. тр. / отв. ред. Д.Н. Жаткин. М. : ФЛИНТА, 2022. С. 433–490.
40. Дурьлин С.Н. Остужев – Отелло (Из черновиков спектакля) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 18–27.
41. Дурьлин С.Н. Остужев; Остужев – Отелло; Остужев (Наброски к портрету); Музыка слова // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 21. 23 л.
42. Дурьлин С.Н. Запись беседы с Остужевым Александром Алексеевичем о работе над ролью Отелло // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 16. 4 л.
43. Дурьлин С. Музыка слова // Советское искусство. 1937. № 18 (17 апр.). С. 4.
44. Дурьлин С.Н. А.А. Остужев: [Выступление по радио] // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 223. 9 л.
45. Панов С.И. Сергей Дурьлин и «Литературное наследство» // Литературный факт. 2020. № 4 (18). С. 365–383.
46. Переписка кабинета Шекспира при ВТО с Управлением по делам искусств при Ярославском облисполкоме и др. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 212. Л. 64–92.
47. Дурьлин С.Н. Айра Олдридж. М. ; Л. : Искусство, 1940. 192 с.
48. Дурьлин С.Н. Ермолова. М. ; Л. : Искусство, 1943. 32 с.
49. Дурьлин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. М. : Изд-во АН СССР, 1953. 654 с.
50. Дурьлин С.Н. М.Н. Радин. М. ; Л. : Искусство, 1941. 200 с.
51. Дурьлин С.Н. Василий Иванович Качалов. М. ; Л. : Искусство, 1944. 60 с.
52. Дурьлин С.Н. Николай Капитонович Яковлев. М. ; Л. : Искусство, 1949. 100 с.
53. Дурьлин С.Н. Пров Михайлович Садовский. Жизнь и творчество. 1874–1947. М. : Искусство, 1950. 340 с.

### References

1. Korshunova, E.A. (2021) *Variatsii russkogo modernizma: S.N. Durylin* [Variations of Russian Modernism: S.N. Durylin]. Moscow; Berlin: DirectMedia.

2. Karpenko, G.Yu. & Shchepalina, E.A. (2016) “Evkharisticheskoe pochvennichestvo”: “Chetvertyy volkhv” S.N. Durylina (v sopostavlenii s “Muzhikom Mareem” F.M. Dostoevskogo) [“Eucharistic Pochvennichestvo”: “The Fourth Magus” by S.N. Durylin (compared to “The Peasant Marey” by F.M. Dostoevsky)]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya*. 1. pp. 117–123.
3. Reznichenko, A.I. (2017) “Pogubil chelovan'itse khrestnoe...”: rasskaz S.N. Durylina “Grekh zemle”(1919), ego istoriya, konteksty i interpretatsii [“Porubil chelovan'itse khrestnoe ...”: The story of S.N. Durylin “Sin to the Earth” (1919), its history, contexts, and interpretations]. *Khristianskoe chtenie*. 1. pp. 189–211.
4. Shchepalina, E.A. (2017) “Evkharisticheskii kompleks” kak smysl, tsennost' i kod (na materiale tvorchestva S.N. Durylina) [“The Eucharistic Complex” as Meaning, Value, and Code (Based on the Works of S.N. Durylin)]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya*. 1.2. pp. 170–174.
5. Vizgin, V.P. (2010) Durylin kak filosof [Durylin as a Philosopher]. In: Reznichenko, A. (ed.) *Sergey Durylin i ego vremya: Issledovaniya. Teksty. Bibliografiya* [Sergei Durylin and His Time: Research. Texts. Bibliography]. Vol. 1. Moscow: Modest Kolerov. pp. 186–196.
6. Shchedrina, T.G. (2010) Sergey Durylin i Gustav Shpet v sfere razgovora russkikh filosofov (opyt istoriko-filosofskoy rekonstruktsii arkhiva) [Sergei Durylin and Gustav Shpet in the Sphere of Conversation of Russian Philosophers (An Experience of Historical and Philosophical Reconstruction of an Archive)]. In: Reznichenko, A. (ed.) *Sergey Durylin i ego vremya: Issledovaniya. Teksty. Bibliografiya* [Sergei Durylin and His Time: Research. Texts. Bibliography]. Vol. 1. Moscow: Modest Kolerov. pp. 175–185.
7. Rezyvkh, T.N. (2016) Sergey Durylin ob estetike K.N. Leont'eva [Sergei Durylin on the aesthetics of K.N. Leontiev]. *Khristianskoe chtenie*. 1. pp. 64–144.
8. Kornetov, G.B. (2013) “Vysochayshaya tochka, dostignutaya russkoy pedagogikoy” (S.N. Durylin o pedagogicheskikh ideyakh L.N. Tolstogo) [“The highest point reached by Russian pedagogy” (S.N. Durylin on the pedagogical ideas of L.N. Tolstoy)]. *Istoriko-pedagogicheskii zhurnal*. 3. pp. 96–117.
9. Astafieva, E.N. (2016) Voskhozhdenie k rebenku v teorii svobodnogo vospitaniya S.N. Durylina [The ascent to the child in Sergei Durylin’s theory of free education]. *Istoriko-pedagogicheskii zhurnal*. 3. pp. 38–53.
10. Moteyunayte, I.V. (2013) Chtenie kak beseda: kontseptsiya literatury S.N. Durylina (na mate-riale knigi “V svoem uglu”) [Reading as a conversation: S.N. Durylin’s concept of literature (based on the book “In your corner”)]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*. 1(2). pp. 197–202.
11. Telegina, S.M. (2014) S.N. Durylin – issledovatel' tvorchestva M.Yu. Lermontova [S.N. Durylin – a researcher of M.Yu. Lermontov’s works]. *Khristianskoe chtenie*. 5. pp. 170–199.
12. Egorov, O.G. (2014) Tvorchestvo A.N. Ostrovskogo v otsenke S.N. Durylina [A.N. Ostrovsky’s works as assessed by S.N. Durylin]. In: *Aktual'nye voprosy izucheniya zhizni i tvorchestva A.N. Ostrovskogo* [Topical issues in the study of A.N. Ostrovsky’s life and work]. Kostroma: [s.n.]. pp. 63–78.
13. Zhulkova, K.A. (2016) “So svoim klyuchom”: Sergey Nikolaevich Durylin [“With His Own Key”: Sergei Nikolaevich Durylin]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 7. Literaturovedenie*. 4. pp. 34–49.
14. Korshunova, E.A. (2018) S.N. Durylin o M. Gor'kom [Sergei Durylin on Maxim Gorky]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya*. 5. pp. 86–96.
15. Moteyunayte, I.V. (2018) S.N. Durylin o “Sheramure” N.S. Leskova [S.N. Durylin on N.S. Leskov’s “Sheramur”]. *Literaturnyy fakt*. 10. pp. 307–320.
16. Panov, S.I. (2018) Neizdannaya stat'ya S.N. Durylina o stikhotvorenii P.A. Vyazemskogo “Orfograficheskoe zamechanie” [An unpublished article by Sergei Durylin on the poem by P.A. Vyazemsky “Orthographic Note”]. *Literaturnyy fakt*. 10. pp. 321–354.
17. Nepomnyashchikh, N.A. (2020) Figura Leskova v refleksii Durylina: “pisatel'-vospominatel'” [The Figure of Leskov in Durylin’s Reflection: “Writer-Recollector”]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. 1. pp. 104–116.
18. Moteyunayte, I.V. (2020) S.N. Durylin o Valerii Bryusove [S.N. Durylin about Valery Bryusov]. *Literaturnyy fakt*. 4(8). pp. 341–354.
19. Knizhnik (Durylin, S.). (1936) Novella iz zhizni Shekspira [A Novel from Shakespeare’s Life]. *Teatral'naya dekada*. 1. p. 14.
20. Durylin, S. (1935a) O Gamlete, printse Datskom i o prochem [About Hamlet, Prince of Denmark, and Other Things]. *Sovetskoe iskusstvo*. 17th May. p. 3.

21. Durylin, S. (1935b) Teatr v Ivanove [Theater in Ivanovo]. *Sovetskiiy teatr*. 8. pp. 4–5.
22. Lagutina, I. (2017) “Za podlinnogo Shekspira”: dva sovetskikh yubileya [“For the Genuine Shakespeare”: Two Soviet Anniversaries]. *Voprosy literatury*. 3. pp. 316–379.
23. Durylin, S. (1935c) “Otello” i Malyy teatr [“Othello” and the Maly Theater]. *Malyy teatr*. 31st December. p. 3.
24. Durylin, S. (1935d) Shekspir v Malom teatre: k postanovke “Otello” [Shakespeare at the Maly Theater: For the production of “Othello”]. *Teatral'naya dekada*. 10. pp. 8–9.
25. Nikolaev, D. (Durylin, S.) (1935e) A.A. Ostuzhev. *Teatral'naya dekada*. 34. pp. 4–5.
26. Durylin, S. (1936) Komedii Shekspira: k gotovyashcheysya postanovke komedii “Mnogo shumu iz nichego” v teatre im. Vakhtangova [Shakespeare's comedies: For the upcoming production of the comedy “Much Ado About Nothing” at the Vakhtangov Theater]. *Teatral'naya dekada*. 16. pp. 10–11.
27. Durylin, S. (1937) Zamechatel'naya data: K stoletiyu vystupleniya P.S. Mochalova v “Gamlete” [A Remarkable Date: For the Centenary of P.S. Mochalov's Performance in “Hamlet”]. *Teatral'naya dekada*. 4. pp. 10–11.
28. Durylin, S. (1939) Velikie sovremenniki [Great Contemporaries]. *Sovetskoe iskusstvo*. 14th October. p. 2.
29. Durylin, S. (1937) A.A. Ostuzhev (nabroski k portretu) [A.A. Ostuzhev (sketches for a portrait)]. *Teatral'naya dekada*. 29. pp. 2–3.
30. Durylin, S. (1939) Ermolova v rolyakh Ekateriny, Volumnii i korolevy Margarity [Ermolova in the roles of Catherine, Volumnia, and Queen Margaret]. In: Morozov, M.M. (ed.) *Mastera teatra v obrazakh Shekspira* [Theater Masters in Shakespeare's Images]. Moscow; Leningrad: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo. pp. 124–131.
31. Durylin, S. (1940) V. Papazyan – Otello [V. Papazyan – Othello]. *Dekada moskovskikh zrelishch*. 15. p. 7.
32. Knizhnik (Durylin, S.) (1939) Ostuzhev – Otello [Ostuzhev – Othello]. *Dekada moskovskikh zrelishch*. 3. p. 15.
33. The Russian State Archive of Literature and Art. (n.d.) *Pis'ma kabineta Shekspira pri VTO rukovoditelyam teatrov i dr.* [Letters from the Shakespeare's Office at the All-Russian Theatre Society to theater directors, etc.]. Fund 970. List 4. File 206. pp. 4–22.
34. The Russian State Archive of Literature and Art. (n.d.) *Pis'ma kabineta Shekspira pri VTO izdatel'stvu “Khudozhestvennaya literatura” i dr.* [Letters from the Shakespeare's Office at the All-Russian Theatre Society to the Fiction Publishing House, etc.]. Fund 970. List 4. File 208. pp. 3–42.
35. The Russian State Archive of Literature and Art. (n.d.) *Perepiska kabineta Shekspira pri VTO s izdatel'stvom “Iskusstvo” i dr.* [Correspondence of Shakespeare's Office at the All-Russian Theatre Society with the publishing house “Iskusstvo” and others]. Fund 970. List 4. File 211. pp. 3–57.
36. Durylin, S.N. (n.d.) “Gamlet” na russkoy stsene [“Hamlet” on the Russian stage]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2980. List 1. File 58.
37. Durylin, S.N. (2022a) “Gamlet” na russkoy stsene [“Hamlet” on the Russian stage]. In: Zhatkin, D.N. (ed.) *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturovedenie. XVII* [Literary Translation and Comparative Literary Studies. The 17th Century]. Moscow: FLINTA. pp. 324–432.
38. Durylin, S.N. (n.d.) “Otello” Shekspira v Malom teatre [“Othello” by Shakespeare at the Maly Theater]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 649. List 1. File 917.
39. Durylin, S.N. (2022b) “Otello” Shekspira v Malom teatre [“Othello” by Shakespeare at the Maly Theater]. In: Zhatkin, D.N. (ed.) *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturovedenie. XVII* [Literary Translation and Comparative Literary Studies. The 17th Century]. Moscow: FLINTA. pp. 433–490.
40. Durylin, S.N. (n.d.) *Ostuzhev – Otello (Iz chernovikov spektaklya)* [Ostuzhev – Othello (from the drafts of the play)]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2980. List 2. File 18. pp. 18–27.
41. Durylin, S.N. (n.d.) *Ostuzhev; Ostuzhev – Otello; Ostuzhev (Nabroski k portretu); Muzyka slova* [Ostuzhev; Ostuzhev – Othello; Ostuzhev (Sketches for a portrait); Music of the Word]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2980. List 2. File 21.
42. Durylin, S.N. (n.d.) *Zapis' besedy s Ostuzhevym Aleksandrom Alekseevichem o rabote nad rol'yu Otello* [Recording of a conversation with Alexander Ostuzhev about working on the role of Othello]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2980. List 2. File 16.
43. Durylin, S. (1937) Muzyka slova [Music of the word]. *Sovetskoe iskusstvo*. 17th April. p. 4.
44. Durylin, S.N. (n.d.) *A.A. Ostuzhev: [Vystuplenie po radio]* [A.A. Ostuzhev: [Radio speech]]. The Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2980. List 2. File 223.

45. Panov, S.I. (2020) Sergey Durylin i "Literaturnoe nasledstvo" [Sergei Durylin and the "Literary Heritage"]. *Literaturnyy fakt*. 4(18). pp. 365–383.

46. The Russian State Archive of Literature and Art. (n.d.) *Perepiska kabineta Shekspira pri VTO s Upravleniem po delam iskusstv pri Yaroslavskom oblispolkome i dr.* [Correspondence between Shakespeare's Office at the All-Russian Theatre Society and the Department of Arts at the Yaroslavl Regional Executive Committee, etc.]. Fund 970. List 4. File 212. pp. 64–92.

47. Durylin, S.N. (1940) *Ayra Oldridzh* [Ira Aldridge]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

48. Durylin, S.N. (1943) *Ermolova*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

49. Durylin, S.N. (1953) *Mariya Nikolaevna Ermolova*. Moscow: USSR AS.

50. Durylin, S.N. (1941) *M.N. Radin*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

51. Durylin, S.N. (1944) *Vasily Ivanovich Kachalov*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

52. Durylin, S.N. (1949) *Nikolay Kapitonovich Yakovlev*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

53. Durylin, S.N. (1950) *Prov Mikhaylovich Sadovskiy. Zhizn' i tvorchestvo. 1874–1947* [Prov Mikhailovich Sadovsky. Life and Career. 1874–1947]. Moscow: Iskusstvo.

**Сведения об авторах:**

**Сердечная В.В.** – доктор философских наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия). E-mail: rintra@yandex.ru

**Жаткин Д.Н.** – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета (Пенза, Россия). E-mail: ivb40@yandex.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about authors:**

**Seredechnaia V.V.** – Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: rintra@yandex.ru

**Zhatkin D.N.** – Penza State Technological University (Penza, Russian Federation). E-mail: ivb40@yandex.ru

**The authors declare no conflicts of interests**

*Статья поступила в редакцию 04.11.2022;  
одобрена после рецензирования 03.02.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 04.11.2022;  
approved after reviewing 03.02.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7; 78; 788; 7.01

doi: 10.17223/22220836/55/13

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СЕМАНТИКИ

**Константин Александрович Квашнин**

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,  
Нижний Новгород, Россия, kkvashnin946@gmail.com*

**Аннотация.** Предметом рассмотрения являются аспекты, определявшие семантику музыкально-исполнительского искусства до XIX столетия. Актуальность работы обуславливается возможным использованием ее результатов для решения задач, связанных с совершенствованием у музыкантов-исполнителей умений и навыков семантического анализа изучаемых произведений. Раскрывается обоснование и целесообразность применения теории аффектов и музыкальной риторики в интерпретациях интонационно-образной характеристики исполняемого музыкального произведения. Полученные сведения представляют позитивный материал для современной практики обучения игре на музыкальных инструментах.

**Ключевые слова:** эстетика, художественный образ, музыкальное восприятие, интонирование, музыкальное исполнительство

**Для цитирования:** Квашнин К.А. Исторические основы музыкально-исполнительской семантики // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 160–172. doi: 10.17223/22220836/55/13

Original article

## HISTORICAL FOUNDATIONS OF MUSICAL AND PERFORMING SEMANTICS

**Konstantin A. Kvashnin**

*Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russian Federation,  
kkvashnin946@gmail.com*

**Abstract.** The article deals with the fundamental foundations of musical and performing semantics, which operated in an extensive historical period of time: from the era of primitive society to the end of the XVIII century. The relevance of our work lies in the study of the permanent nature and functioning of such constituent aspects of the content of musical art as the theory of affects and musical rhetoric. Despite the different period of their emergence, these basics of the semantics of musical performance not only effectively influenced the psychology of human perception of music, but also determined the most important directions and styles of this art form. The reason for such a long use of these aspects by composers was their psychological nature, which was directly in direct connection with the processes of human perception and thinking, causing an accurate and subtle understanding of the slightest intonation and semantic changes in music. It was to these questions that philosophers and music theorists of various times, such as Plato, Aristotle, I. Cotton, J. Tsarlinio, R. Descartes, M. Mersenne, A. Kircher, I. Matteson and many other researchers.

The purpose of our work is the correct ideas about the historical formation and development of the fundamental structural aspects that determine the semantics of the musical and performing arts. This goal involves the solution of problems related to the introduction into

modern practice of educating musicians-instrumentalists of the skills of semantic analysis of musical works for the implementation of highly artistic images.

The scientific development of the problem of semantics of musical performance in our time began in the middle of the XX century. And over the past period of time, a significant number of works of theoretical and practical directions have appeared. However, our article is devoted to the study of the historical path of musical semantics in its most active period of development, namely until the beginning of the XIX century, since since the era of Romanticism, musical theory has undergone significant changes. The artistic method of Romanticism discovered a new, previously unused method in the presentation of artistic images, in which it became possible to display real reality by the most diverse and possible means of musical expression. And under these conditions, the theory of affect and musical rhetoric have lost their artistic potential.

The main methods of our research are the methods of search and comparative analysis, which made it possible to determine the structural components of the object, their features of origin and development, as well as to identify their scientific and theoretical foundations that determine the aesthetic and philosophical state of the musical and performing art in different cultural and historical eras.

**Keywords:** aesthetics, artistic image, musical perception, intonation, musical performance

**For citation:** Kvashnin, K.A. (2024) Historical foundations of musical and performing semantics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 160–172. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/13

## Зарождение и древнее использование музыкальной содержательности

Выяснение вопроса о происхождении музыкальной семантики следует, по нашему мнению, начинать с рассмотрения сохранившихся артефактов, отображающих бытие человека первобытной эпохи [1]. Это – исторический период, когда происходит четкое отделение древнего человека от остального животного мира и начинается активное освоение им пространства дикой природы. В ходе данного процесса осуществляется рождение определенных первичных умений, позволяющих человеку приспосабливаться к окружающей среде, используя ее многообразный звуковой потенциал. В первую очередь в целях безопасности ему было необходимо анализировать сопутствующие звуки – шум ветра, водопада, крики птиц, рычание зверей и т.п. Эти природные сигналы откладывались в памяти индивида как атрибут функций психики homo sapiens. Так формировалась его способность к постепенному узнаванию и сравнению этих звуков, их возможному воспроизведению для нужд охоты, а затем и переходу к архаическому пению, которое со временем приобретает смысловое значение. И в дальнейшем ходе трудовой деятельности, воспринимая различные окраски звукового фона природы, люди постепенно обогащали свои познания новыми созвучиями, их последовательностями, а также значением последних.

В результате такого вынужденного осмысления воспринимаемых тоновых соотношений отдельных природных звуков, их высотных характеристик и постижения тем самым их качественного различия первобытный человек проявлял не что иное, как свою психологическую реакцию на эти явления. С течением времени его опыт пополнялся знакомством с новыми звуковыми примерами, нередкое повторение которых способствовало их лучшему освоению, выделению в них определенных свойств. Эти звучания с необходимостью содержали самые различные эмоциональные характеристики – устра-

шающие, веселые, тревожные, умиротворенные, победные и т.п. Их смысловая содержательность непременно формировала в сознании людей соответствующие интерпретации. И данное обстоятельство позволяло не только расширить собственное отношение к воспринимаемым явлениям, но и воспроизводить эти звуковые последовательности в примитивном пении, как правило, в составе всей общины.

Постепенный процесс освоения природных звуков приводил к запоминанию отдельных звуковых последовательностей, что формировало в сознании человека целые музыкальные звукоряды, обладающие определенной эмоциональной содержательностью. С течением времени они вошли в коллективное пение, образовав целый набор музыкальных ладов, которые целенаправленно использовались людьми при оформлении культурных обрядов и ритуалов. В этом факте невозможно отрицать возникновения основ *семантического* характера в зарождающейся протомызыке.

Появление первых признаков утвердившейся музыкальной семантики можно отнести к периоду последних пяти веков до нашей эры. Важно подчеркнуть и значимость этих сформировавшихся народных музыкальных ладов в исполнительской практике. Именно они явились необходимым материалом для создания в эпоху *Античности* первого учения – этоса, призванного культивировать у людей психологическую настроенность. Его авторы – Пифагор, Платон и Аристотель, изучив нравственно-эстетический потенциал музыки, научно обосновали парадигму о целесообразности рационального использования этого искусства в обществе.

Так, например, Платон в своих философских трудах «Государство» и «Законы» усматривал тесное единство психических особенностей человека и интонационных свойств музыкальных ладов, используемых в народном творчестве [2. Т. 3. С. 273]. Другой греческий философ – Аристотель утверждал важность таких музыкальных структур, как мелодика и ритм, которые были способны оказывать на людей психологическое воздействие. Он считал, что они наиболее ярко могут отражать в музыкальном исполнении такие оттенки психического состояния индивида, как мужественность, целеустремленность, лиричность, суровость, мягкость и другие качества личности [3. Т. 4. С. 644]. Поэтому Стагирит трактовал потенциал музыкального этоса как возможность использования музыкально-интонационных средств для воспитания людей, формирования их духовного роста и интеллектуального совершенствования [4. С. 229]. С этого времени семантика музыки становится целенаправленным вектором развития. Пифагор, например, считал, что применение этоса в жизни общества способствует достижению таких психологических результатов, как душевное умиротворение человека, усматривая в нем некий медицинский способ, призванный благополучно излечивать людей от болезней.

Семантическое наполнение музыки было отмечено и в других античных культурах. Например, учителя Древней Индии при обучении музыке ассоциировали национальные музыкальные звукоряды с психоэмоциональными характеристиками ученика. Они считали, что исполнитель должен не только в совершенстве владеть игрой на инструменте, но в первую очередь уметь психологически проникать в эмоциональное состояние слушателей. Для решения этой задачи индийские педагоги культивировали целенаправленные способы

музицирования, позволяющие исполнителям воздействовать на восприятие людей для обретения ими уверенности в жизни и душевного спокойствия. И эти педагогические приемы подготовки музыкантов в странах Юго-Восточной Азии имели существенное отличие от аналогичной деятельности в Европе. Данную разницу в семантическом наполнении музыки разными народами убедительно раскрывает современный исследователь Н.Г. Шахназарова. Она утверждает, что эстетико-семантическая парадигма Платона, Аристотеля, Аристоксена основывалась на использовании диатонических народных ладов, и ее целью ставилось решение этических задач, связанных с обеспечением условий для построения гражданского государства. Практическое осуществление этой воспитательной программы происходило благодаря формированию музыкального мышления, в основу которого закладывались такие аспекты музыки, как разновидности гармонии, динамики, агогики и т.п. [5. С. 60].

Семантика же музыкальных произведений в странах Юго-Восточной Азии (*раги, мугамы, мукамы*) предусматривает, прежде всего, активизацию образно-эмоционального фактора в восприятии музыки. Для реализации этого исполнители выбирали характерные ступени музыкального лада, варьировали их в импровизированных секвенциях, широко применяя при этом многочисленные орнаментальные украшения. Частое мотивное и фразировочное повторение вовсе не лишало музыки интереса, поскольку эти музыкальные элементы постоянно обновлялись средствами динамики, артикуляции, мелизматики, придавая музицированию интонационную гибкость и богатство выразительности. Достигается это качество тем, что исполнитель во время игры полностью переживает лирические чувства, фактически живет ими, отвлекаясь от всего окружающего [5. С. 61].

Приведенные факты подчеркивают значение семантической наполненности музыки, которую высоко ценили люди античного общества. Кроме этого, нельзя не отметить другую, не менее важную сторону содержательности этого вида искусства – нарождающуюся в этот исторический период психологическую парадигму теории аффектов, которая постепенно приобрела широкое распространение в музыкальной практике.

### **Роль теории аффектов в интонационном и семантическом обогащении музыки**

В период Средневековья существенно возрос творческий интерес музыкантов и теоретиков к психологическому потенциалу теории аффектов, возникшей еще во времена античности. В результате этот элемент интонационной выразительности приобрел не только музыкально-теоретическое развитие, но и привлек внимание ученых-психологов.

Большой вклад в этой работе внес английский монах-бенедиктинец Иоанн Коттон (1100–1150). По его мнению, музыкальное искусство не может игнорировать эмоциональную характеристику художественных образов. И этот аспект входил в противоречие с догмами теологии. Подвергая внимательному изучению звуковые качества элементов музыки, И. Коттон установил объективность их психологического потенциала, способного воздействовать на восприятие индивида. Данное обстоятельство позволяет исполнителю выбирать из всего многообразия вариантов необходимую интонационно-смысловую версию исполняемого произведения. Тем самым впервые в исто-

рии музыковедения раскрывается непосредственный источник художественного интонирования. Таким первоначальным объектом, выбирающим необходимую трактовку сочинения, И. Коттон определяет человека. Именно благодаря подвижности психологической природы индивида, которая всегда действует в соответствии с его эмоциональным состоянием, музицирование приобретает соответствующий интонационный характер [6. С. 16]. Этим выводом теоретик справедливо отмечает важность существования различий в человеческой психологии восприятия. Данная концепция позволяет рекомендовать композиторам смелее применять в сочинениях интонационно-художественное разнообразие (трактат «Музыка», главы XVII–XVIII). Например, в отображении чувств горя или печали он советовал использовать низкий регистр музыкальных тонов при медленном изложении мелодии. Наоборот, в достижении аффектов радости и веселья необходимы, по его мнению, динамически яркие звуки высоких регистров [6. С. 17]. В связи с этими исполнительскими задачами теоретик считал необходимым для музыкантов всемерно развивать навыки практической реализации этих настроений. Инновационный характер подобных установок теоретика неоспорим. Уже одно их перечисление говорит о новаторстве теоретика, его стремлении обогатить выразительный потенциал музыкального искусства. Эти исполнительские приемы были направлены при необходимости придавать музыке характер звучания осторожного (*caute*), легкого (*levia*), игривого (*lascive*), печального (*lugubriter*), сладкого (*suaviter*), быстрого (*cito*), внезапного (*subito*), сдержанного (*sustenta*) [7. С. 17]. Подобных методологических установок в музыкальной педагогике до этого времени не существовало. Данные воззрения И. Коттона были близки требованиям теории аффектов античных мыслителей. Отличие заключается лишь в том, что аффекты в своей основе имеют музыкально-ладовую выразительность, а предложения средневекового теоретика затрагивают психологическую природу исполнителя, активно участвующую в реализации музыкальных художественных образов и настроений.

Дальнейшее развитие теории аффектов происходит во времена эпохи *Возрождения*. Среди наиболее известных музыкальных теоретиков Ренессанса, значительно продвинувших познания в сфере теории музыки, можно назвать Йоханеса Тинкториса (1473), Рамоса ди Парехи (1470), Генриха Лорити из Гларуса (1547) и Джозефо Царлино. Особо следует отметить трактат «Установления гармонии», созданный итальянским музыкальным исследователем Джозефом Царлино (1517–1590). В нем автором утверждаются задачи: передача слушателям красочных образов, полных драматическими переживаниями, используя при этом возможности старинных музыкальных ладов. Царлино был убежден, что именно данный потенциал этих звукорядов является фундаментальной основой теории аффектов, главным методологическим аспектом музыкального искусства. Эти выводы объясняют практические требования исследователя, предъявляемые к музыкально-исполнительскому творчеству инструменталистов: воздействовать при игре на психологию восприятия слушателей, формируя у них определенные эмоциональные состояния, благодаря использованию возможностей музыкально-интонационной выразительности. Большим подспорьем в этой работе является, по мнению Царлино, привлечение музыкантом литературно-поэтического текста. Фактически данное мнение теоретика подтверждает психологическую близость му-

зыки и вербального искусства. Содержание последнего обогащает ассоциативное видение художественного образа музыкального произведения и тем самым расширяет музыкально-исполнительский потенциал инструменталиста, предоставляя дополнительный логико-психологический настрой для музицирования.

Мы можем констатировать важность и большие перспективы отмеченной рекомендации Царлино для организации педагогического процесса по воспитанию музыкально-исполнительского мастерства инструменталистов. Царлино, как и античные мыслители, придавал большое значение вопросам воздействия музыки на психологическое состояние человека. Именно это побуждает теоретика дифференцировать свойства двух музыкальных ладов – мажора и минора при реализации художественных образов или настроений в музыке. Подобная трактовка итальянским теоретиком назначения музыкального искусства в жизни человека полностью совпадает с концепцией античных мыслителей о главных функциях музыки – психологического воздействия на слушателей.

Указанные новации способствовали Царлино обратить внимание на разнообразие биологических свойств человека (темперамента), которое проявляется в процессах восприятия характера музыки. Некоторые музыкально-интонационные звучания, по его мнению, оказывают благотворное влияние на психику человека, а другие музыкальные звукояры вызывают неприятные ощущения и эмоции. Данное явление Дж. Царлино объясняет в своем трактате «Установления гармонии» (часть II, глава 8) с точки зрения наличия или отсутствия «соразмерного соотношения» физиологических свойств человека с воспринимаемыми интонациями музыкальных старинных ладов. Эти восприятия могут вызвать разного рода аффекты – страх, гнев, радость, печаль и т.п. Подобные же психологические реакции способны возбуждать, по мнению Царлино, и музыкально-гармонические созвучия [8. С. 496]. Данными утверждениями ученый обеспечивает научное обоснование теории аффектов и продвигает вперед их актуальность для музыкального исполнительства.

Наступление эпохи *Барокко* (1600–1750 гг.) привнесло в музыку множество инновационных средств выразительности. Музыкальное искусство барокко, имея в своей основе методологию антиномий<sup>1</sup> (по И. Канту), было способно объединять в произведениях содержание различных характеров: трагедийного и комедийного, прекрасного и безобразного. Способы изображения «красоты» в музыке барокко отличались от аналогий предыдущей культурно-исторической эпохи. Семантика художественных образов барокко изобиловала контрастами, и это более четко отражало сущность противоречий реального мира.

Большое внимание в это время теоретики уделяют известной еще со времен Античности теории аффектов, широко распространенной в музыкальной практике XVII столетия. Например, Р. Декарт в своих сочинениях «Компендиум музыки» (1618) и «О страстях» (1649) утверждает мысль о главном назначении музыки. Она, по его мнению, предназначена для передачи эстетического наслаждения человеку и посредством разнообразных музыкальных аф-

<sup>1</sup> Антиномии (греч. – противоречие законов) – термин, означающий противоречия между двумя взаимоисключающими положениями, признаваемыми в равной степени истинными.

ффектов возбуждать у него самые различные эмоциональные состояния. Основная мысль Р. Декарта направлена к наиболее благоприятным аспектам музыки (ритмике, музыкальным ладам и т.п.). Они дают возможность индивиду лучше воспринимать ее содержание и практически воспроизводить музыкальное сочинение. При этом автор предлагает конкретные способы работы над произведением для создания у слушателей нового качества музыкального восприятия. И в этом состояла практическая новизна трактатов Р. Декарта.

Привлекательность теории аффектов для композиторов обуславливалась психологической природой этого феномена. Музыкальное искусство и аффекты (душевные переживания) неразрывно связаны между собой: интонационное многообразие музыки всегда рождает у человека не менее разнообразные эмоциональные реакции. Грусть, радость, задумчивость, воинственность, эмпатия и множество других аспектов патетики стали для музыкантов предметом творчества<sup>1</sup>. По мнению французского музыкального теоретика и философа М. Мерсенна (1588–1648), при сочинении музыки перед композиторами предстала задача не только отражать свои художественные мысли, но и выражать чувства других людей [9. С. 40]. В своем сочинении «Универсальная гармония» (1637), опираясь на положения теории аффектов, он подчеркивал качественную неординарность практической реализации музыкального произведения. Семантическое разнообразие сочинений и разность психофизиологических особенностей музыкантов-исполнителей не могут сковывать их творчество и служить основанием к единообразному практическому воспроизведению сочинений. М. Мерсенн справедливо полагал наличие в природе даже одного человека множественности видов страстей и, следовательно, возможном их проявлении при реализации одного и того же музыкального произведения [9. С. 42]. В этом состоит специфика композиторского творчества эпохи барокко.

Известный философ и музыкальный теоретик этого времени А. Кирхер уделил особое внимание семантическим свойствам музыки. Так, в книге «Магика» им описываются особенности музыкального искусства, способные на физиологическом уровне оказывать прямое воздействие на человека, порождая у него такие чувства, как эмпатия, радость, страх, гнев и др. Здесь раскрывается связь между слуховыми и вербальными структурами человеческого организма, с «благозвучными» и «неблагозвучными» характеристиками музыкального восприятия. Автор называет это музыкальное свойство «музыкальным магнетизмом», поскольку, по его мнению, музыка в состоянии рождать у человека самые разнообразные психологические реакции: от трагических до комических аффектов [10. S. 45]. Поскольку в композиторском творчестве этого времени постоянно использовались элементы аффектов, то и сами произведения в целом назывались «музыкальными аффектами». Данный процесс нельзя рассматривать как некое модное направление в сочинении музыки. Композиторы всех стран Европы в применении аффектов старались развить это средство интонационной выразительности, классифицируя его согласно психологическим переживаниям. Так, итальянский композитор К. Монтеверди чаще обращался в своих сочинениях к аффектам, выражающим смирение, гнев или мольбу. Немецкий композитор Р. Кайзер отдавал

---

<sup>1</sup> Pathetica – в переводе на русский язык – жалкий, трогательный, умилительный, грустный, задумчивый, душераздирающий.

предпочтение в своем творчестве изображению таких переживаний, как эмпатия или справедливость. Он относил эти аффекты к источникам определенного воспитательного воздействия [11].

Таким образом, мы видим, что теория аффектов имела в композиторском творчестве целенаправленное применение. И в этой работе авторы вполне сознательно обращались к потенциалу старинных музыкальных ладов, известных еще с античных времен. Эти музыкальные звукоряды по своей природе обладают специфическими интонационными свойствами, которые априори обуславливают соответствующие аффекты. Так, лидийский, миксолидийский и гипоионийский музыкальные лады не имеют характерных интервалов и диссонансов, отчего они предпочтительны для отображения энтузиазма и радостного душевного переживания. В достижении этой цели композиторы старались придавать музыке подвижный характер с преимущественным трехдольным размером. В результате характеристики указанных музыкальных ладов с применением комплекса выразительных средств (гармоническое совершенство, плавность голосоведения, темп) обеспечивали необходимый аффект. Другой ряд старинных музыкальных ладов с их структурным строением более подходил для отображения чувств горечи, слез, скорбных переживаний. Эти звукоряды имеют название дорийский, фригийский и эолийский и обладают сдержанным, даже суровым характером. Как правило, композиторы в стремлении достичь цели применяли такие средства музыкальной выразительности, как замедленный темп, синкопированное изложение мелодии, хроматические звуковые последовательности, набор обращений секстаккордов. Заметим, основополагающим в процессе отображения указанных психологических переживаний являлись структурные особенности этих старинных музыкальных ладов. И неперемный учет характеристик подобных музыкальных античных звукорядов присутствовал в творчестве многих европейских композиторов эпохи барокко – Р. Кайзера, Дж. Габриели, Г. Шютца, А. Кирхера, Дж. Дирута, М.А. Шарпантье и др. Более того, многие авторы составляли для своего творчества специальные классификации музыкальных тональностей, которые соответствовали, по их мнению, конкретным психологическим состояниям человека. Подобную дифференциацию музыкальных тональностей композитора М. Шарпантье представила в своей монографии М. Лобанова [12. С. 98].

Многочисленность авторских классификаций музыкальных ладов свидетельствует о существенной разнице в трактовке аффектов, которые использовали композиторы в своих сочинениях. Объяснением этому могут служить различия в менталитете музыкантов, относившихся к разным национальным исполнительским школам – итальянской, французской. Весьма показательное отношение к этой проблеме немецких композиторов. Их произведения демонстрируют свободное отношение авторов к характеристике аффектов. Часто последние в сочинениях И. Маттезона, И. Кунау, А. Шейбе и других композиторов использовались путем динамического перерастания одного аффекта в другой, что явно не соответствовало природе этих выразительных средств музыки. Кроме этого, Р.А. Насонов, исследуя творчество А. Кирхера, подтверждает отрицательное соотношение аффектов со словесным текстом [13. С. 8]. Не следует ли усматривать в данном факте неоднозначность природы применяемой семантики в процессе музыкального исполнения произведений различных ком-

позиторов? Мы склоняемся к утвердительному ответу на этот вопрос, хотя его содержание предполагает внимательное изучение несколько иного предмета – музыкально-исполнительской трактовки сочинения, которая с необходимостью включает кроме всего и личностные аспекты музыканта (мышление, характер, темперамент и другие психологические особенности человека).

Таким образом, семантика как способ придания музыкальному образу вербального значения с древнейших времен существовала в союзе с аффектами в целях психологического воздействия на человека. Теория аффектов использовала для этого в античности ментальную содержательность народных музыкальных ладов. А в средневековье она обогатилась непосредственно вербальными характеристиками музыкального звучания (И. Коттон). И данный процесс имел продолжение в последующие эпохи – ренессансе, барокко, классицизме. Важность его заключалась в прямом воздействии на педагогику музыкального исполнительства. И этот аспект не мог оставаться не востребуемым в практике обучения музыкально-инструментальному исполнительству в течение многих столетий, что, несомненно, представляет определенный интерес для истории музыкального исполнительства и педагогики.

### **Музыкальная риторика как средство выражения содержательности в произведениях музыки**

Другим средством композиторского творчества, предназначенным для реализации семантики в музыкальных произведениях, являлись приемы *риторики*. Она, как и потенциал теории аффектов, возникла в античные времена. Обладая вербальной природой, этот способ общения использовался древними риториками с целью придания большей убедительности своим выступлениям перед людьми. Мастера декламации были в состоянии рождать у публики самые различные эмоционально-психологические состояния (аффекты). В эпоху Средневековья она совместно с аффектами стала использоваться музыкантами для придания сочинениям большей художественной выразительности.

Во времена эпохи *барокко* выразительные возможности риторики были известны многим музыковедам – А. Кирхеру, И. Маттезону, И. Турингусу, И. Бурмайстеру, Х. Бернхарду и др. Создавалось большое количество теоретических сочинений, анализирующих возможности музыкальной риторики, ее связи с художественным потенциалом теории аффектов. Так, А. Кирхер в своем трактате «Универсальная музургия» (1650) сравнивает музыкальную риторику с ее вербальной аналогией, выясняя при этом аспекты, которые вызывают у публики соответствующие психологические реакции. Теоретик указывает на важность правильно подобранных слов для создания семантики стихотворных *предложений*, образующих в итоге искомые структурные элементы – *периоды*, из которых в результате искусного сочетания *фигур* и *троп* возникает убедительная речь оратора. Подобный процесс А. Кирхер приравнивает и к работе по созданию содержательности в музыкальных произведениях. Так, песнопения с необходимостью включают в себя мелодии (*Musarithmi*), соответствующие по своему ритму и смыслу вербальному тексту песен. Эти структуры образуют музыкальные периоды, обладающие свойствами риторических фигур и троп. Указанные музыкальные элементы благодаря своей психологической содержательности и вызывают у людей возбуждение душевных переживаний [10. S. 141–142]. В этом процессе философ

трактует понятие «тропы» не иначе, как смысл изречения. На основе этого он трактует функции музыкальных троп как инициаторов психологических переживаний (аффектов) [10. S. 144].

А. Кирхер учитывал, что античные теоретики связывали возникновение музыкальных аффектов с применением в музицировании определенных музыкальных тонов или созвучий. Следуя этому примеру, он определяет двенадцать музыкальных тонов, которые, по его мнению, наилучшим образом иницируют следующие эмоциональные состояния человека: *amor* (любовь), *gaudio* (веселье), *exultatio* (ликование), *dissolutio* (распущенность), *odium* (ненависть), *ferocia* (воинственность), *impetus* (пылкость), *gravitas* (величие), *modestia* (умеренность), *temperantia* (воздержанность), *religio* (набожность), *compassio* (сострадание), *luctus* (стенание), *planctus* (плач), *tristitia* (печаль) [10. S. 144].

Многие композиторы эпохи барокко при сочинении своих произведений старались совместить музыкальные фразы, предложения, периоды и другие мелодические образования с вербальным содержанием. Данный прием позволял авторам придавать этим структурам необходимый художественный смысл, близкий необходимому психологическому восприятию (аффекту). Поскольку подобным способом пользовались многие композиторы, то происходило неизбежное повторение аналогичных мелодических «*формул*». Последние со временем приобрели специальное название «*музыкально-риторических фигур*» и закрепились в композиторском искусстве, обусловив вариативность применения. Можно выделить названия и значения наиболее часто применяемых риторических фигураций:

- *suspiratio* (способ выражения, означающий предполагаемое действие вздоха),
- *rassus diriusculus* (выразительный прием, применяемый для показа аффекта скорби или страдания),
- *circulatio* (означающий процесс вращения),
- *anabasis* (отражение восходящего движения мелодии),
- *catabasis* (обозначение нисходящего направления музыки),
- *fuga* (способ для передачи аффекта быстрого бега),
- *tirata* (прием, выражающий процесс выстрела).

В исполнительском искусстве утвердились и правила воспроизведения музыкальной риторики. Для некоторых ее видов, например, выражающих чувства *печали* или *скорби*, предписывалось использовать нисходящее мелодическое движение. Обратное же, восходящее направление мелодии выражало смысл *божественного воскресения*. Риторическая фигурация *умолчания* (*aposiopesis*) применялась в музыкальном исполнительстве посредством остановки мелодии для отображения аффекта *смерти*. Если в изложении мелодии композитором вносилась простая пауза, то по правилам риторики она означала психологическое состояние, выражающее *страх* и *ужас*.

Правила музыкальной риторики требовали от исполнителей неукоснительного соблюдения логического единства нотного материала с его вербальной содержательностью. Если, например, музыка излагается в быстром темпе, то и восприятие слушателя должно обеспечивать его аналогичное психологическое состояние. И наоборот, произведение медленного характера требует рождения у слушателя душевных переживаний спокойной задумчи-

ности. При этом предписывалось важное правило исключения из нотной структуры интервалов, имеющих одинаковое содержательное значение.

И несомненной заслугой Музургии А. Кирхера является стремление автора закрепить за структурными элементами музыки (мотив, фраза, мелодически законченный оборот и т.п.) вербальные значения. Это приводило постепенно к тому, что данные звукосочетания начинали иметь семантику конкретного аффекта, что непосредственно отражалось на повышении уровня методологии музыкально-исполнительской педагогики. Практическое музыкально-инструментальное музицирование обрело тем самым особые приемы художественной выразительности, которые стали именоваться музыкально-риторическими фигурами. При их освоении музыкант без труда прочитывал (определял) смысловое содержание музыкального произведения для адекватности его воспроизведения.

Музыкальная риторика применялась композиторами Западной Европы весьма широко как в светской музыке, так и в церковной. Причина этого заключалась в активном развитии в этот исторический период нового музыкального направления – гомофонного стиля.

Таким образом, значение риторики в музыкальном искусстве эпохи барокко неоспоримо. Ее роль проявилась как в продвижении непосредственно интонационной выразительности, так и в решении вопросов, связанных с методологическими аспектами педагогики музыкального исполнительства. Именно ее потенциал обеспечил художественную содержательность музицирования, благодаря инициации творческо-аналитической работы музыканта для достижения психологической адекватности образов произведений.

Эстетико-философским обоснованием распространения музыкальной риторики в эпоху классицизма служила теория подражания природе, а также возрожденное теоретиками и музыковедами античное учение об аффектах. Эти поистине методологические основы явились весьма убедительным объяснением той роли, которую играла в то время музыкальная риторика. Она в совокупности с психологическими возможностями аффектов отвечала важным запросам музыкального искусства эпохи – реального и убедительного воплощения художественных образов при музыкальном исполнительстве. Для этого композиторам требовалась особая работа по селекции музыкально-выразительных средств (музыкальный лад, интервалы, динамика, агогика, тембр и т.п.) с целью достижения правдивости звучания музыкального сочинения и возбуждения у слушателя адекватного аффекта. Значение музыкальной риторики в эпоху классицизма состояло в том, что именно она явилась основополагающим мотивом для активного развития художественной выразительности в музыкальном исполнительстве, что подтверждает творчество таких инструменталистов, как Ф. Ибер, Р. Декото, Ж.-К. Нодо, П.-Г. Буффарден, М. Блаве, М. де Ла Барро, Ж. Оттетер, и многих других.

*Романтизм* в музыкальном искусстве открыл новый, ранее не применявшийся способ в отображении художественных образов. Основой этого метода явилось обращение композиторов к чувственной сфере человека, раскрывающей малейшие движения психологических состояний индивида. Пышный расцвет интонационно-динамической красочности музыки романтизма обеспечил ей настолько высокий уровень ассоциативной содержатель-

ности, что прежние средства выразительности, обусловленные теорией аффектов или музыкальной риторикой, представляли уже смысл весьма *условных* обозначений исполнительства, никак не соответствующих новому развитию музыкального искусства данной эпохи. Произведения композиторов XIX – начала XX столетия характеризовались высшей степенью красочности и психологической напряженности (М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский, А.С. Скрябин, С.В. Рахманинов и др.). Показательно творческое кредо А.С. Даргомыжского, утверждавшего, что исполненный музыкальный звук должен непосредственно выражать смысл слова [15. С. 47]. Отныне в музыкально-исполнительскую практику входит иной подход к реализации художественных образов сочинения, изменяющий в целом семантику изложения. Композиторы и художники стали использовать острохарактерные приемы выразительности, которые значительно превосходили выразительность прежних аффектов и музыкальной риторики.

Главным для музыкантов теперь стало не обозначение характера сочинения, как это практиковалось в прежние времена, а демонстрация качественно нового эмоционального содержания тех лейтмотивов, музыкальных тем, предложений, периодов, которые с необходимостью инициируют более высокий уровень ассоциативных представлений у музыкантов-исполнителей и слушателей. Примером этому служат лейтмотивная драматургия опер Р. Вагнера, драматургия тембров в произведениях Г. Берлиоза, дифференциация индивидуализированных инструментальных голосов оркестровой партитуры Г. Малера, раскрепощение интонационной динамики музыкального звука в сочинениях К. Дебюсси, М. Равеля, А. Скрябина, О. Респиги и многих других авторов.

Можно утверждать, что если в сфере музыкально-исполнительской деятельности возможности прежних основ семантики уже исчерпали свою актуальность в эпоху романтизма в силу резкого усложнения музыкальной семантики, то для педагогической практики они, по нашему мнению, не потеряли своего значения, поскольку обладали безусловной дидактической ценностью. Всесторонность изъятия из жизни музыкального искусства аффектов и риторики не может расцениваться позитивно, так как совершенно не принималась во внимание эффективность их применения в педагогической практике на протяжении нескольких предыдущих веков. И данное обстоятельство только подчеркивает актуальность использования этого дидактического потенциала в современной музыкально-исполнительской педагогике.

#### Список источников

1. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М. : Госмузиздат, 1960. Ч. I. 488 с.
2. Платон. Государство // Собр. соч. в 3 т. М. : Мысль, 1971. Т. 3 (1). 333 с.
3. Аристотель. Политика // Сочинения : в 4 т. Т. 4. М. : Мысль, 1983. 830 с.
4. Шестаков В.П. Античная музыкальная эстетика. М., 1960. 330 с.
5. Шахназарова Н.Г. О двух концепциях музыкального профессионализма // Избранные статьи. Воспоминания. М. : ГИИ, 2013. С. 48–72.
6. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. М. : Музыка, 1966. 574 с.
7. Карс А. История оркестровки. М. : Музыка, 1989. 306 с.
8. Царлино Дж. Установление гармонии // Шестаков В.П. Музыкальная эстетика западно-европейского Средневековья и Возрождения. М. : Музыка, 1966. 574 с.
9. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : сб. переводов / сост. и вступ. статья В.П. Шестакова. М. : Музыка, 1971. 688 с.
10. Kircher A. Musurgia universalis, 1650.

11. Коленко С.Г. Соната, чего ты от меня хочешь? // Альманах STUDIA CULTURAE. СПбГУ, 2013. Вып. 16. С. 278–286.
12. Лобанова М. Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 317 с.
13. Насонов Р.А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» / Музыкальная наука на постсоветском пространстве // Материалы международной интернет-конференции. РАМ им. Гнесиных, 2010.
14. Аристотель. Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторика. М., 1978. Кн. I. 92 с.
15. Медведева И.А. Александр Сергеевич Даргомыжский. М. : Музыка, 1989. 192 с.

### References

1. Gruber, R.I. (1960) *Vseobshchaya istoriya muzyki* [General History of Music]. Vol. 1. Moscow: Gosmuzizdat.
2. Plato. (1971) *Gosudarstvo. Sobranie sochineniy v 3-kh t.* [Republic. Collected Works in 3 vols]. Vol. 3. Moscow: Mysl'.
3. Aristotle. (1983) *Sochineniya* [Works]. Vol. 4. Moscow: Mysl'.
4. Shestakov, V.P. (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient Musical Aesthetics]. Moscow: Muzyka.
5. Shakhnazarova, N.G. (2013) *Izbrannye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memories]. Moscow: GII. pp. 48–72.
6. Shestakov, V.P. (1966) *Muzykal'naya estetika srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyka.
7. Kars, A. (1989) *Istoriya orkestrovki* [History of Orchestration]. Moscow: Muzyka.
8. Zarlino, G. (1966) *Ustanovlenie garmonii* [Establishing Harmony]. In: Shestakov, V.P. (1966) *Muzykal'naya estetika srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyka.
9. Shestakov, V.P. (ed.) (1971) *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th – 18th centuries]. Moscow: Muzyka.
10. Kircher, A. (1650) *Musurgia universalis*. [s.l.: s.n.]
11. Kolenko, S.G. (2013) *Sonata, chego ty ot menya khochesh'?* [Sonata, What Do You Want from Me?]. *STUDIA CULTURAE*. 16. pp. 278–286.
12. Lobanova, M. (1994) *Zapadnoevropeyskoe barokko. Problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque. Problems of Esthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka.
13. Nasonov, R.A. (2010) *Muzykal'naya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii "gotovykh slov"* [Musical Rhetoric of Afanasy Kircher: Towards the History of "Ready-Made Words"]. *Muzykal'naya nauka na postsovetskom prostranstve* [Music Science in the Post-Soviet Space]. Proc. of the Conference. The Gnesin Russian Academy of Music. p. 8.
14. Aristotle. (1978) *Ritorika* [Rhetoric]. Translated by N. Platonova. In: Takho-Godi, A.A. (ed.) *Antichnye ritoriki* [Ancient Rhetorics]. Vol. 1. Moscow: Mysl'.
15. Medvedeva, I.A. (1989) *Alexander Sergeevich Dargomyzhsky* [Aleksandr Sergeevich Dargomyzhsky]. Moscow: Muzyka.

### Сведения об авторе:

**Квашнин К.А.** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Нижний Новгород, Россия). E-mail: kvashnin946@gmail.com

*Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

### Information about the author:

**Kvashnin K.A.** – Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: kvashnin946@gmail.com

*The author declares no conflicts of interests.*

*Статья поступила в редакцию 29.08.2022;  
одобрена после рецензирования 30.10.2022; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 29.08.2022;  
approved after reviewing 30.10.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7.025.4 + 004.94

doi: 10.17223/22220836/55/14

## ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Екатерина Михайловна Коляда<sup>1</sup>, Анна Михайловна Грудинина<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, Россия*

<sup>1</sup> *ekaterinkolyada@yandex.ru*

<sup>2</sup> *anyagrudinina.roum@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье анализируется возможность использования современных цифровых технологий в реставрации. Проанализированы условия и возможная широта использования этих технологий в данном направлении. Рассмотрена возможность использования аддитивных технологий в процессе подготовки, сбора информации и моделирования отдельных утраченных элементов, что показано на примере анализа скульптурной композиции «Ларца с образцами минералов и горных пород Херсонской губернии» из коллекции Горного музея СПГУ.

**Ключевые слова:** цифровые технологии, аддитивные технологии, реставрация

**Для цитирования:** Коляда Е.М., Грудинина А.М. Применение современных цифровых технологий в реставрации предметов декоративно-прикладного искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 173–182. doi: 10.17223/22220836/55/14

Original article

## MODERN DIGITAL TECHNOLOGIES APPLICATION IN DECORATIVE AND APPLIED ART RESTORATION

Ekaterina M. Kolyada<sup>1</sup>, Anna M. Grudinina<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Saint-Petersburg Mining University, Saint-Petersburg, Russian Federation*

<sup>1</sup> *ekaterinkolyada@yandex.ru*

<sup>2</sup> *anyagrudinina.roum@yandex.ru*

**Abstract.** The possibility of using modern digital technologies in restoration of decorative and applied art objects are analyzed in current article. From the analysis of publications in European journals, the relevance of the introduction of modern technologies in the restoration of decorative and applied art objects is obvious. The authors used in their research the next articles: “Technical and aesthetic considerations in the conservation of ancient ceramic and terracotta objects in the J Paul Getty museum: five case studies” (Elston M., 1990); “In situ virtual restoration of artifacts by imaging technology” (Qiao C., 2020); “e-Restoration of Faces Appearing In Cultural Heritage Artefacts” (Lanitis A., 2009), etc., which address the application of digital technologies in various fields of restoration, from architecture to decorative arts.

The object of presented research was the “Chest with samples of minerals and rocks from the Kherson province” (1888) from the collection of the St. Petersburg Mining Museum which, according to the inventory, has the following losses: “the coats of arms of Kherson province –

Odessa and Nikolaev are lost on the chest". Previously, the chest was in imperial family collection.

The classification of digital restoration methods and perspective of their use in restoration of the cultural value from the point of view of preserving of the object of interest are analyses in this article. It is underlined that these methods should be compliance to the basic principles of restoration (reversibility, difference, etc.). By using as an example of the sculptural composition of the "Chest with samples of minerals and rocks from the Kherson province", the application of digital technologies as an auxiliary tool and method with a practical orientation is discussed. The method of using modern modeling programs at the stage of collecting information and observing the principle of historicism as an auxiliary tool is described. The method of modeling the lost elements using AutoCAD, Mudbox and Photoshop programs are also presented.

Thus, this article provides an example of visual implementation of several methods of modern restoration using digital technologies, in compliance with the laws and principles of traditional restoration. It was concluded, that modern digital and information technologies are promising research methods, but require further study of ways of their wider implementation in restoration processes.

**Keywords:** digital technologies, additive technologies, restoration

**For citation:** Kolyada, E.M. & Grudinina, A.M. (2024) Modern digital technologies application in decorative and applied art restoration. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 173–182. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/14

Памятники истории и культуры – это часть мирового наследия, хранящего информацию о прошлом и играющего важную роль в духовном и эстетическом развитии современного человека и будущих поколений. Сохранение таких памятников – сложная, но важная и ответственная задача. Реставрация – это трудоемкий и кропотливый процесс, который требует от реставратора глубоких и обширных знаний как о самом памятнике, так и о технологиях, использованных при его изготовлении. Однако подлинность не является основанием для полного отказа от современных технологий в процессе консервации или реставрации памятников. Современные цифровые технологии, в том числе аддитивные, получают все большее распространение, однако преимущественно используют как вспомогательный инструмент в процессе реставрации памятника.

Основные условия и принципы реставрации сложились в 90-х гг. XIX в. В тот же период сложились «основные «законы» традиционной реставрации, соблюдение которых при реставрации любого памятника должно выполняться вне зависимости от ценности и состояния объекта [1; 2. Р. 3–4]:

1) недопустимо вносить собственное видение («творчество») в авторскую работу;

2) реставрация должна быть направлена на устранение причин и последствий разрушительных процессов, а также на удаление всех посторонних наслоений;

3) «любая реставрация недопустима без точного знания природы объекта», техники его обработки и характера действия применяемых реактивов, т.е. должен соблюдаться принцип историзма [1; 2. Р. 4];

4) «любая ошибка или неудача должна быть изучена и проанализирована», а весь процесс работы и его результаты задокументированы [2. Р. 4].

Однако только некоторые из приведенных выше методов, в частности, аддитивные технологии (3D-сканирование и 3D-печать), стали широко использоваться в работе реставраторов. Наравне с аддитивными технологиями

в музейном и реставрационном деле популярность стали приобретать технологии дополнительной реальности<sup>1</sup>. Несмотря на то, что новые технологии могут предоставлять новые решения для восстановления объектов, выбор, какой метод следует использовать в работе, требует предварительной оценки и учета указанных выше «законов» реставрации.

В том случае, когда часть предмета разрушена или имеет серьезные утраты, выделяют ряд традиционных методов, исходя из законов реставрации и характера дефектов:

- «физическое восстановление – реконструкция и восстановление утраченных элементов памятника с целью полного восстановления его состояния» [3; 4. Р. 1];

- цифровая реставрация – «восстановление первоначального вида памятника, за счет реконструкции утраченных деталей в цифровом пространстве с использованием мультимедийной технологии» [4. Р. 1; 5. Р. 16–17; 6];

- «цифровое проекционное восстановление – это процесс восстановления декора, цвета или текстуры путем проецирования изображения на поверхность объектов» [4. Р. 1; 7. Р. 197; 8; 9];

- восстановление за счет шаблона – восстановление неполных артефактов до полного состояния путем использования прототипов (шаблона), которые размещаются за предметом, создавая визуальный эффект целостности объекта [4. Р. 1];

- восстановление AR – использование технологий дополненной реальности (AR) для реконструкции предметов, затем цифрового восстановления их на интеллектуальных устройствах [10. Р. 6–7; 11–14; 4. Р. 1].

Однако из приведенных законов современной реставрации в данной работе будет рассмотрено преимущественно третье правило реставрации: любая реставрация недопустима без точного знания природы объекта. Это означает, что перед началом восстановления объекта необходимо подготовить проект реставрации, следует собрать необходимую информацию и сформировать представление о первоначальном виде предмета. Сбор информации – первый этап, который обуславливает соблюдение принципа историзма для реставрации. Результаты исследований архивных материалов, технологий и методик используют при проведении работ по воссозданию памятников.

Указанный выше принцип будет проиллюстрирован на конкретном примере, в качестве которого выбрана чугунная скульптурная композиция, являющаяся частью декора «Ларца с образцами минералов и горных пород Херсонской губернии» из коллекции Санкт-Петербургского горного музея. Данный ларец изначально являлся частью первой коллекции из личного музея императора Александра III, но был передан в собрание горного музея в 1773 г. Вероятнее всего, согласно сохранившимся записям, «цесаревич получил эту коллекцию» в качестве памятного подарка «от представителя Херсонского земства» [15. С. 220]. Следует отметить, что изучение аналогов и поиск исторической информации о конкретном периоде позволяет решить сразу несколько задач, которые необходимы для выполнения качественной реставрации объекта. Так, использование метода историзма, куда входит процесс поиска аналогов, помогает оценить историческую значимость объекта, т.е.

---

<sup>1</sup> VR, AR – технологии, позволяющие интегрировать реальный объект в цифровом (графическом) формате в режиме реального времени.

оценить уникальность предмета. Также метод историзма позволяет уже на раннем этапе анализа сделать предварительное решение о путях сохранности объекта, его дефектах и утратах, о необходимости консервации или об объеме последующих реставрационных работ.

Ларец представляет собой шкатулку из орехового дерева, которая наполнена образцами минералов, руд и горных пород из месторождений полезных ископаемых Херсонской губернии. Ларец был создан «по рисункам архитектора А. Бернадаци и скульптором И. Санович в Одессе в 1888 г.» [15. С. 220]. Внутри ларца находятся «два акварельных рисунка на ткани, подписанных Л.Ф. Лагорио (1888 г.): «Кривой Рог» и «Рудник Криворогского общества»» [15. С. 220]. На крышке ларца помещена (находится) чугунная скульптурная композиция гномов. На шкатулке имеется ряд утрат, которые на основании исторических записей можно определить, например: «на ларце утрачены монограммы цесаревича „Н“ под короной и гербы Херсонской губернии – Одессы и Николаева» [15. С. 220].

Фотоматериал, который был найден, подтверждает внешний вид утраченных гербов Одессы и Николаева на памятнике, что согласуется с описью сохранности объекта. Был проведен поиск изображений гербов, исходя из того, что изделие было изготовлено в 1888 г. Найдены изображения гербов, утвержденных в период, наиболее близкий ко времени изготовления изделия, которые приведены на рис. 1.



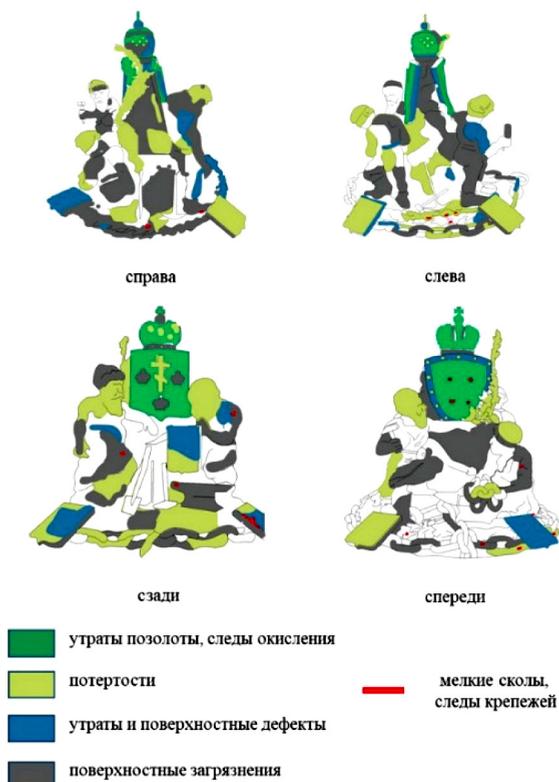
Рис. 1. Герб города Николаева 1883 г. (а) и герб Одессы (б), утвержденный в середине XIX в., представленный на флаге Одессы [16, 17]

Fig. 1. Coat of arms of Nikolaev (1883) (a) and the coat of arms of Odessa (b), approved in the middle of the XIX century, represented on the flag of Odessa [16, 17]

Поиск аналогового материала, необходимый для восстановления элементов с утраченными гербами, показал, что искать необходимый материал также было целесообразно не только в работах того же периода (ограды, решетки, памятники и т.д.), но и в материалах по геральдике, поскольку изображения гербов и флагов городов являются официально утвержденными символами, которые представляют собой достоверный источник информации для реконструкции или реставрации объекта.

Помимо поиска аналогового материала на начальном этапе реставрации была составлена картограмма дефектов или схематичное изображение памятника, на котором указаны участки с деформациями, дефектами, а также с загрязнениями и т.д. [18. С. 15]. Процесс составления картограммы является важной частью, поскольку позволяет составить необходимое представление о состоянии памятника, что существенно влияет на выбор методов реставрации. На этапе составления картограмм все чаще используются современные технологии.

В качестве примера можно привести вариант разработки картограмм с помощью программ *AutoCAD* и *Photoshop*. Первоначальный этап проводится в программе *AutoCAD*, где картограмма формируется подобно чертежу за счет встроенных инструментов программы («полилиния», «сплайн») [19. С. 53–59]. При этом для ускорения и упрощения работы были использованы фотографии памятника, которые помещали в рабочее пространство *AutoCAD* и по ним осуществляли черчение эскизов. Созданные заготовки для картограмм в *AutoCAD* (раздел печати в формате *jpeg*) переводят в программу *Photoshop*. В дальнейшем обработка чертежей и их цветовая схематическая заливка проводятся в программе *Photoshop* с использованием инструментов: слой, кисть, заливка и т.п. Полученный нами итоговый вариант картограммы скульптурной композиции с ларца из Херсонской губернии представлен на рис. 2.



**Рис. 2.** Картограмма дефектов скульптурной композиции с ларца с образцами минералов и горных пород Херсонской губернии и из коллекции Горного музея

**Fig. 2.** Cartogram of defects in the sculptural composition from a casket with samples of minerals and rocks of the Kherson province and from the collection of the Mining Museum

Описанные выше этапы являются частью начального этапа реставрации, который включал поиск аналогового материала и сбор информации для разработки методики реставрации. Необходимо указать, что поиск аналогов и составление картограмм входит в паспорт изделия, в который также включают описание нынешнего состояния памятника, перечень утрат, дефектов, а также план реставрации и материалы фотофиксации.

Приведенный выше вариант применения цифровых технологий – это вспомогательный вариант их использования в процессе реставрации. В случае практического варианта использование новых технологий может реализовываться в процессе моделирования отдельных утраченных элементов в виде виртуальной 3D-модели [20–22]. Полученные модели впоследствии могут использоваться для цифровой реставрации за счет использования технологий дополнительной реальности или для последующей 3D-печати. Тут необходимо уточнить, что на сегодняшний день 3D-печать используется не для печати полноценных утраченных элементов, а для печати литейных форм. Последний вариант является наиболее используемым направлением в реставрации. Аддитивные технологии могут также быть использованы для полноценной печати отдельных утраченных элементов. При этом в процессе печати можно использовать полимеры (SLA, FMD, FFF и т.д.) или металлический порошок (SLM). В этом случае будет реализовываться принцип реставрации – отличимость от оригинала, и реализовываться метод цифровой реставрации как восстановление за счет использования шаблона, который позволяет создать визуальный эффект целостности объекта. В качестве примера можно привести процесс моделирования утраченных гербов городов Николаев и Одесса со скульптурной композиции ларца с образцами минералов и горных пород Херсонской губернии» из коллекции Санкт-Петербургского горного музея. Построение 3D-моделей проводилось в программах *AutoCAD* и *Mudbox*. Основание гербов выстраивалось в программе *AutoCAD* за счет использования инструментов «сплайн» или «полилинии» [19. С. 53–59]. Аналогичным образом вычерчивался во фронтальной проекции чертеж будущего герба. При этом во избежание ошибок и искажения в процессе рисования было принято решение отрисовать половину изображения, после чего ее зеркалили с помощью инструмента «зеркало». Затем с помощью инструмента *Extrud* проводили моделирование твердотелой модели на основании каркаса и экспортировали полученную модель в программу *Mudbox*. Для корректной работы программы версии приложений должны быть одного года выпуска. Окончательный этап моделирования проводили в программе *Mudbox*, в результате чего было сформировано рельефное изображение герба с использованием ранее «созданных шаблонов с помощью инструментов *Sculpt Tools*» [23]. Для избежания ошибок во время моделирования рекомендуется увеличить «уровень сглаживания с 0 до 6» с помощью сочетания клавиш «Shift + D» [23]. Конечный рельеф формировали с использованием инструментов *Sculpt Tools* и осуществляли сглаживание (кнопка *Shift*). Процесс моделирования и его итог представлены на рис. 3–5.

В задачи данной статьи входил анализ существующих технологий и методов реставрации с использованием современных цифровых технологий. Была приведена существующая классификация методов цифровой реставрации и проанализирована распространенность этих технологий.

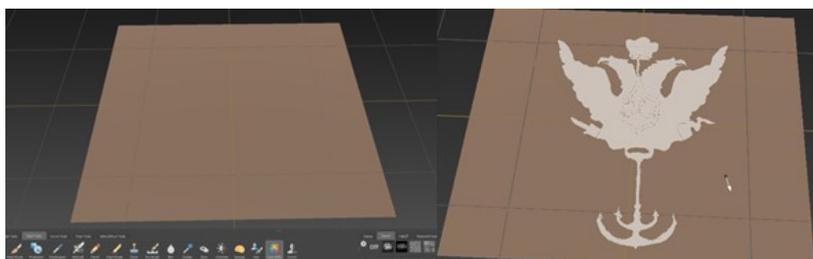


Рис. 3. Моделирование новой текстуры для создания штампа в *Mudbox*

Fig. 3. Modeling a new texture to create a stamp in *Mudbox*

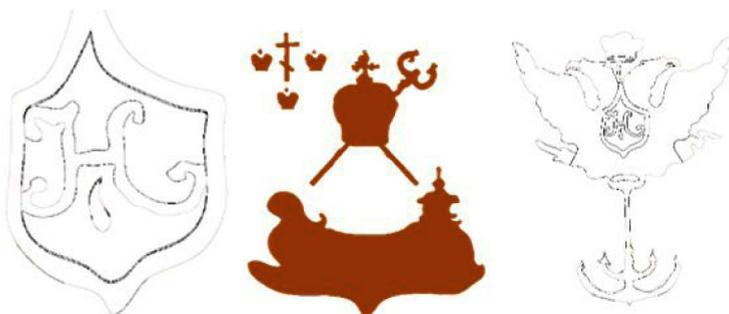


Рис. 4. Штампы для изготовления рельефа, нарисованные в программе *Mudbox*

Fig. 4. Stamps for the production of relief, drawn in the *Mudbox* program

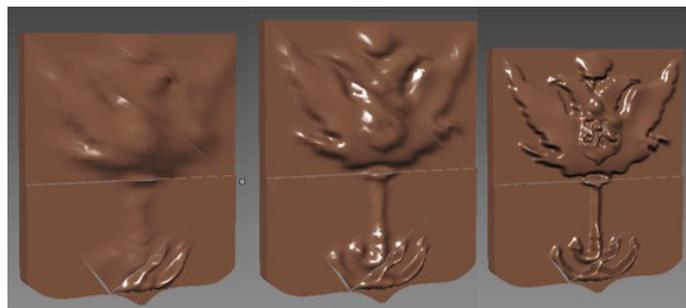


Рис. 5. Процесс моделирования утраченного элемента на примере герба города Одессы

Fig. 5. The process of modeling the lost element on the example of the coat of arms of the city of Odessa

Приведен пример реализации современных технологий в процессе восстановления реального исторического объекта с использованием таких программ, как *AutoCAD*, *Mudbox* и *Photoshop*. Рассмотренный выше материал наглядно показывает перспективность тесного взаимодействия существующих принципов традиционной реставрации с аддитивными и другими цифровыми технологиями. Стоит отметить, что, хотя «3D-реконструкция», а также другие цифровые технологии «являются в первую очередь способом визуализации архитектурных памятников, эти процессы способствуют ускорению и упрощению процессов консервации и реставрации, поскольку они менее трудоемки для предметов декоративно-прикладного искусства (керамики, мебели, металла и т.д.)» [22; 24. Т. 2. С. 219–220]. По этой причине современные цифровые технологии являются перспективным направлением в реставрации, что требует особого внимания и дальнейшего изучения.

Список источников

1. *Принципы реставрации* // Искусствовед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре. 2019. URL: <https://iskusstvoed.ru/2019/09/23/principy-restavracii/> (дата обращения: 19.05.2022).
2. *Lyons R.A. Restoring antique furniture: a complete guide.* Englewood Cliffs. N. J. : Prentice Hall, 2016. P. 138.
3. *Elston M. Technical and aesthetic considerations in the conservation of ancient ceramic and terracotta objects in the J Paul Getty museum: five case studies* // USA: Studies in Conservation. 1990. Vol. 35 (2). P. 69–80. doi: 10.1179/SIC.1990.35.2.69
4. *Qiao C., Zhang W., Gong D. In situ virtual restoration of artifacts by imaging technology* // Heritage Science. 2020. Vol. 8 (110). doi: 10.1186/s40494-020-00458-0
5. *Lanitis A., Stylianou G. e-Restoration of Faces Appearing In Cultural Heritage Artefacts* // Austria: virtual systems and multimedia. 2009. P. 15–20. doi: 10.1109/VSM.2009.8
6. *Голобина Л.А., Орлов П.С. BIM-технологии и опыт их внедрения в учебный процесс при подготовке бакалавров по направлению 08.03.01 «Строительство»* // Записки Горного института. 2017. Т. 224. С. 263. doi: 10.18454/pmi.2017.2.263
7. *Lerones P., Llamas J., Gomezgarciabermejo J., Zalama E., Oli J.C. Using 3D digital models for the virtual restoration of polychrome in interesting cultural sites* // Journal of Cultural Heritage. 2014. Vol. 15. P. 196–198. doi: 10.1016/J.CULHER.2013.03.009
8. *Voronina M.V., Tretyakova Z.O., Krivonozhkina E.G., Buslaev S.I., Sidorenko G.G. Augmented reality in teaching descriptive geometry, engineering and computer graphics-systematic review and results of the Russian teachers' experience* // Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education. 2019. Vol. 15. V. 12. P. 1–17.
9. *Мальцева Е.А., Пишраинен В.Ю. Динамическая визуализация в концепции городской среды* // Уральский государственный архитектурно-художественный университет. 2020. Т. 766. С. 12–14.
10. *Maietti F., Di Giulio R., Piaia E., Medici M., Ferrari F. Enhancing Heritage fruition through 3D semantic modelling and digital tools: the INCEPTION project* // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. 2018. Vol. 364 (1). doi: 10.1088/1757-899X/364/1/012089
11. *Игнатъев С.А., Третьякова З.О., Воронина М.В. Дополненная реальность в начертательной геометрии* // Геометрия и графика. 2020. Т. 8, № 2. С. 41–50.
12. *Игнатъев С.А., Третьякова З.О., Воронина М.В. Обзор образовательных курсов на основе технологий дополненной реальности* // Геометрия и графика. 2020. Т. 8, № 3. С. 67–86.
13. *Игнатъев С.А., Третьякова З.О., Воронина М.В. Технологии дополненной реальности в проектной деятельности студентов* // Геометрия и графика. 2020. Т. 8, № 2. С. 51–57.
14. *Tretyakova Z.O., Voronina M.V., Merkulova V.A. Geometric modelling of building forms using BIM, VR, AR-technology* // Materials Science and Engineering. 2019. Vol. 687, № 4. P. 1–8.
15. *Боровкова Н.В., Попова Е.Е., Полярная Ж.А. Проблемы изучения формирования музейных коллекций в 1918–1930 г. М. : ИПК «Вести», 2014. Вып. VI, ч. 2. С. 217–230.*
16. *Герб Николаева* // «Геральдикум» – сетевой ресурс о территориальной геральдике во всех ее проявлениях. 2020. URL: <http://www.heraldicum.ru/ukraine/towns/nikolay.htm> (дата обращения: 25.05.2022).
17. *Герб Одессы* // «Геральдикум» – сетевой ресурс о территориальной геральдике во всех ее проявлениях. 2020. URL: <http://www.heraldicum.ru/ukraine/towns/odessa.htm> (дата обращения: 25.05.2022).
18. *Лельчук А.И. Реставрация: реставрационный паспорт: учеб.-метод. пособие.* СПб. : СПГХПА им. А.Л. Штигица, 2018. 52 с.
19. *Кириллова Т.И., Поротникова С.А., Семенова Н.В. Компьютерная графика AutoCAD 2018: учеб. пособие / под общ. ред. Н.В. Семеновой.* Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. 224 с.
20. *Лядов С.В. Моделирование месторождений с использованием программного комплекса IRAP RMS компании ROXAR* // Записки Горного института. 2003. Т. 155, № 2. С. 38.
21. *Марасанова М.В. Компьютерное моделирование процессов рудообразования* // Записки Горного института. 2002. Т. 152. 36 с.
22. *Прибыткова К.А., Коляда Е.М. 3D-технологии в художественной обработке материалов. От замысла до реализации* // СПбГУПТД: Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов : материалы X Междунар. науч.-практ. конф. вузов России. 2018. С. 300–304.
23. *Видеоуроки по моделированию в Mudbox.* 2016. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLTYrQm2G3rWj2hlgWtZO5k1uzIN5edo5> (дата обращения: 19.05.2022).

24. Косенкова К.Б. Современные тенденции использования 3D-реконструкций памятников историко-культурного наследия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2014. Т. 2, № 2. С. 218–225.

### References

1. Iskusstvoed.ru. (2019) *Printsipy restavratsii* [Principles of Restoration]. [Online] Available from: <https://iskusstvoed.ru/2019/09/23/principy-restavratsii/> (Accessed: 19th May 2022).
2. Lyons, R.A. (2016) *Restoring Antique Furniture: A Complete Guide*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall. p. 138.
3. Elston, M. (1990) Technical and aesthetic considerations in the conservation of ancient ceramic and terracotta objects in the J. Paul Getty museum: five case studies. *USA: Studies in Conservation*. 35(2). pp. 69–80. DOI: 10.1179/SIC.1990.35.2.69
4. Qiao, C., Zhang, W. & Gong, D. (2020) In situ virtual restoration of artifacts by imaging technology. *Heritage Science*. 8(110). DOI: 10.1186/s40494-020-00458-0
5. Lanitis, A. & Stylianou, G. (2009) e-Restoration of Faces Appearing in Cultural Heritage Artefacts. *VSMM '09: Proceedings of the 2009 15th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*. pp. 15–20. DOI: 10.1109/VSMM.2009.8
6. Goldobina, L.A. & Orlov, P.S. (2017) BIM-tehnologii i opyt ikh vnedreniya v uchebnyy protsess pri podgotovke bakalavrov po napravleniyu 08.03.01 “Stroitel'stvo” [BIM-technologies and experience of their implementation in the educational process in the training of bachelors in the direction 08.03.01 “Construction”]. *Zapiski Gornogo instituta*. 224. pp. 263. DOI: 10.18454/pmi.2017.2.263
7. Leronés, P., Llamas, J., Gomezgarciabermejo, J., Zalama, E. & Oli, J.C. (2014) Using 3D digital models for the virtual restoration of polychrome in interesting cultural sites. *France: Journal of Cultural Heritage*. 15. pp. 196–198. DOI: 10.1016/J.CULHER.2013.03.009
8. Voronina, M.V., Tretyakova, Z.O., Krivonozhkina, E.G., Buslaev, S.I. & Sidorenko, G.G. (2019) Augmented reality in teaching descriptive geometry, engineering and computer graphics-systematic review and results of the Russian teachers' experience. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education*. 15(12). pp. 1–17.
9. Maltseva, E.A. & Piiraynen, V.Yu. (2020) Dinamicheskaya vizualizatsiya v kontseptsii gorodskoy sredy [Dynamic visualization in the concept of urban environment]. *Ural'skiy gosudarstvennyy arkhitekturno-khudozhestvennyy universitet*. 766. pp. 12–14.
10. Maietti, F., Di Giulio, R., Piaia, E., Medici, M. & Ferrari, F. (2018) Enhancing Heritage fruition through 3D semantic modelling and digital tools: the INCEPTION project. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*. 364(1). p. 9. DOI: 10.1088/1757-899X/364/1/012089
11. Ignatiev, S.A., Tretyakova, Z.O. & Voronina, M.V. (2020a) Dopolnennaya real'nost' v nachertatel'noy geometrii [Augmented reality in descriptive geometry]. *Geometriya i grafika*. 2(8). pp. 41–50.
12. Ignatiev, S.A., Tretyakova, Z.O. & Voronina, M.V. (2020b) Obzor obrazovatel'nykh kursov na osnove tekhnologiy dopolnennoy real'nosti [Review of educational courses based on augmented reality technologies]. *Geometriya i grafika*. 3(8). pp. 67–86.
13. Ignatiev, S.A., Tretyakova, Z.O. & Voronina, M.V. (2020c) Tekhnologii dopolnennoy real'nosti v proektnoy deyatel'nosti studentov [Technologies of augmented reality in students' project activities]. *Geometriya i grafika*. 2(8). pp. 51–57.
14. Tretyakova, Z.O., Voronina, M.V. & Merkulova, V.A. (2019) Geometric modelling of building forms using BIM, VR, AR-technology. *Materials Science and Engineering*. 4(687). pp. 1–8.
15. Borovkova, N.V., Popova, E.E. & Polyarnaya, Zh.A. (2014) *Problemy izucheniya formirovaniya muzeynykh kollektiy v 1918–1930 g.* [Problems of studying the formation of museum collections in 1918–1930]. Vol. 4(2). Moscow: Vesti. pp. 217–230.
16. GERAL'DIKUM. (2020a) *Gerb Nikolaeva* [The Coat of Arms of Nikolaev]. [Online] Available from: <http://www.heraldicum.ru/ukraine/towns/nikolay.htm> (Accessed: 25th May 2022).
17. GERAL'DIKUM. (2020b) *Gerb Odessa* [The Coat of Arms of Odessa]. [Online] Available from: <http://www.heraldicum.ru/ukraine/towns/odessa.htm> (Accessed: 25th May 2022).
18. Lelchuk, A.I. (2018) *Restavratsiya: restavratsionnyy passport* [Restoration: Restoration Passport]. St. Petersburg: SPGKhPA im. A.L. Shtiglitsa. p. 52.
19. Kirillova, T.I., Porotnikova, S.A. & Semenova, N.V. (2019) *Komp'yuternaya grafika AutoCAD 2018* [AutoCAD 2018 Computer Graphics: A Study Guide]. Ekaterinburg: Ural State University. p. 224.

20. Lyadov, S.V. (2003) Modelirovanie mestorozhdeniy s ispol'zovaniem programmnoy kompleksa IRAP RMS kompanii ROXAR [Field modeling using ROXAR's IRAP RMS software system]. *Zapiski Gornogo instituta*. 2(155). p. 38.

21. Marasanova, M.V. (2002) Komp'yuternoe modelirovanie protsessov rudoobrazovaniya [Computer modeling of ore formation processes]. *Zapiski Gornogo instituta*. 152. p. 36.

22. Pribytkova, K.A. & Kolyada, E.M. (2018) 3D-tekhnologii v khudozhestvennoy obrabotke materialov. Ot zamysla do realizatsii [3D-technologies in artistic processing of materials. From conception to realization]. *SPbGUPTD: Nauka i obrazovanie v oblasti tekhnicheskoy estetiki, dizayna i tekhnologii khudozhestvennoy obrabotki materialov* [SPbGUPTD: Science and education in the field of technical aesthetics, design and technology of artistic processing of materials]. Proc. of the Tenth International Conference. pp. 300–304.

23. Youtube. (2016) *Video-uroki po modelirovaniyu v Mudbox* [Video tutorials on modeling in Mudbox]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLTYpQm2G3rWj2hlgWtZO5k1uzIN5edo5> (Accessed: 19th May 2022)

24. Kosenkova, K.B. (2014) Sovremennye tendentsii ispol'zovaniya 3D-rekonstruktsiy pamyatnikov istoriko-kul'turnogo naslediya [Current trends in the use of 3D reconstructions of historical and cultural heritage monuments]. *Vestnik leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. 2(2). pp. 218–225.

**Сведения об авторах:**

**Коляда Е.М.** – доктор искусствоведения, доцент; профессор кафедры материаловедения и технологии художественных изделий Санкт-Петербургского горного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ekaterinkolyada@yandex.ru

**Грудинина А.М.** – студентка I курса магистратуры по специальности 29.04.04 кафедры материаловедения и технологии художественных изделий Санкт-Петербургского горного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: anyagrudinina.roum@yandex.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about authors:**

**Kolyada E.M.** – Saint-Petersburg Mining University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: ekaterinkolyada@yandex.ru

**Grudinina A.M.** – Saint-Petersburg Mining University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: anyagrudinina.roum@yandex.ru

**The authors declare no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 28.05.2022;  
одобрена после рецензирования 10.10.2022; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 28.05.2022;  
approved after reviewing 10.10.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 028:81:001:316.77

doi: 10.17223/22220836/55/15

## МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ (НАУКА–ОБЩЕСТВО) В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА ЧИТАТЕЛЕЙ БИБЛИОТЕК

Мария Александровна Плешакова<sup>1</sup>,  
Татьяна Альбертовна Калюжная<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Государственная публичная научно-техническая библиотека  
Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия

<sup>1</sup> Pleshakova@spsl.nsc.ru

<sup>2</sup> Kalyuzhnaya@spsl.nsc.ru

**Аннотация.** В статье представлен фрагмент языковой картины мира читателей о возможности участия публичных библиотек в межкультурной коммуникации (наука–общество), который построен на основе анализа индивидуальных высказываний из массива свободных ответов на вопросы анкеты. Фрагмент языковой картины мира представлен в форме контекстного словаря, включающего 196 статей по следующим аспектам: интерес к науке, доверие к ученым, ответственность за принятие решений о развитии науки, информированность о научных открытиях и обеспечение доступа к современным научным знаниям.

**Ключевые слова:** коммуникация науки и общества, межкультурная коммуникация, культура науки, культура повседневности, языковая картина мира, контекстный словарь, анкетные данные, вопросы открытого типа, свободный ответ

**Благодарности:** статья подготовлена по плану НИР ГПНТБ СО РАН, проект «Современное состояние и тенденции развития коммуникаций российской науки с обществом», № 122040600059-7.

**Для цитирования:** Плешакова М.А., Калюжная Т.А. Межкультурная коммуникация (наука–общество) в языковой картине мира читателей библиотек // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 183–199. doi: 10.17223/22220836/55/15

Original article

## INTERCULTURAL COMMUNICATION (SCIENCE–SOCIETY) IN THE LANGUAGE WORLD VIEW OF LIBRARY READERS

Maria A. Pleshakova<sup>1</sup>, Tatyana A. Kalyuzhnaya<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> The State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch  
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation

<sup>1</sup> Pleshakova@spsl.nsc.ru

<sup>2</sup> Kalyuzhnaya@spsl.nsc.ru

**Abstract.** Since horizontal communicative formats have become characteristic of the emerging modern model of interaction between science and society, the opinions of members of the public on this issue became a priority. The article analyzes the subjective judgments of readers about the possibility of libraries' participation in the intercultural

communication (science–society), obtained with the help of open-ended questions that give respondents complete freedom in expressing thoughts. A large number of unstructured answers have difficulties in systematization, since respondents, native speakers as individuals, have their own attitude to the question. Therefore, the study uses an approach based on the fact that free responses, which are conscious verbal responses to stimuli created by questions about the role of libraries in the intercultural communication (science–society), have clarity of wording and completeness of thought and represent a narrative. In order to deduce the general discourse as generalized group representations consisting of the sum of individual statements, the goal was set – to build a frequency thesaurus reflecting a fragment of the readers' linguistic picture of the world about the participation of libraries in the intercultural communication (science–society) using the lexicographic method used to create descriptive dictionaries. The research base is an array of free answers to questionnaire questions for readers of Novosibirsk public libraries (1984 respondents aged 14+). The processing of personal data was carried out in a formalized way. The thesaurus is built on the principle of articles of direct and reverse associative dictionaries: the key unit is the main idea of the questionnaire question, the dictionary entry consists of a reference word and subordinate words forming a different context and represents a fragment of the linguistic picture of the world of readers of Novosibirsk public libraries. The specificity of the thesaurus is that its content is not limited by formal requirements for the uniformity of lexical units, but includes a wide range of concepts united by associative links. Thesaurus terms make it possible to define subjects, objects, processes, phenomena, etc., related to the implementation of communicative actions between representatives of the culture of science and the culture of everyday life in libraries, the versatile characteristics of their states and qualities, as well as the emotional background accompanying respondents in the process of communicative activity of the appropriate orientation. The frequency of lexical units defined as reference and subordinate words when creating a thesaurus indicates the formation of a certain stereotype in the opinions of representatives of the studied group. Thesaurus materials can serve as research data for new library science, sociological, cultural, linguistic and psychological research.

**Keywords:** communication of science and society, intercultural communication, culture of science, culture of everyday life, language world view, contextual dictionary, opinion polls data, open-ended questions; free answer

**Acknowledgments:** The article was prepared according to the research plan of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, the project “Current state and trends in the development of communications between Russian science and society”, No. 122040600059-7.

**For citation:** Pleshakova, M.A. & Kalyuzhnaya, T.A. (2024) Intercultural communication (science–society) in the language world view of library readers. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 183–199. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/15

## Введение

Благосостояние общества во многом зависит от развития науки, начиная с обеспечения базовых потребностей человека, повышающего качество жизни, заканчивая наращиванием культурного капитала, включающего в том числе расширение знаний, совершенствование образования и интеллектуальное развитие населения. Поэтому наука может интересовать представителей общественности как с прагматичной целью – применение ее достижений во благо себе, так и для саморазвития или даже простого удовлетворения собственного интереса. И в том и в другом случае удовлетворению этих потребностей служит коммуникация науки и общества, которая может рассматриваться как пример межкультурной коммуникации, – взаимодействия между научной культурой и культурой повседневности. И если в недалеком про-

шлом, еще в советский период, для организации такого взаимодействия применялась вертикальная модель коммуникации, имевшая систематический и директивный характер [1], то современное российское общество более тяготеет к горизонтальным формам, т.е. представители общественности (иначе – культуры повседневности) сами выступают инициаторами коммуникативных действий (создавая предпосылки к установлению двустороннего характера коммуникации) хотя бы уже тем, что выбор форматов, средств и источников коммуникации полностью принадлежит им [2].

В складывающейся современной модели особенно важными становятся представления «простых» людей (не имеющих отношения к науке) о том, как должно выстраиваться коммуникационное взаимодействие между наукой и обществом<sup>1</sup>, которые хоть и носят обыденный, наивный и повседневный характер, тем не менее не являются примитивными [3]. Такие представления, высказываемые людьми, есть отражение их языкового сознания.

Стоит отметить, что изучение межкультурных коммуникаций в нашей стране начиналось именно в рамках лингвокультурологии, хотя проблематика таких исследований распространяется далеко за ее пределы [4]. В концептуализации мира людьми присутствует универсальность – некая единая система взглядов, и специфичность – разное видение мира каждым носителем языка [5]. А уже с мировоззрением конкретного человека связана непосредственная картина мира, которая охватывает и ментальные стереотипы, и содержательное знание о действительности. Формирование типа отношения человека ко всему сущему, определение его взглядов на действительность, нормы поведения отражаются в языковой картине мира<sup>2</sup> [6]. Поскольку особенности словарного состава разных культурных общностей отражают их ядерные ценности, то всякая культура может быть исследована при помощи «ключевых слов». Такие единицы не являются универсальными и рассматриваются как отражение специфики видения мира, присущего носителям именно данной культуры [7].

Они вызывают исследовательский интерес и дают потенциальную возможность для раскрытия и описания содержания обыденного дискурса в проблематике межкультурных коммуникаций.

## Методология исследования

В вопросах, связанных с межкультурной коммуникацией, довольно часто предметом обсуждения становится некий «проводник» – «связующее звено», являющееся посредником между взаимодействующими сторонами: это могут быть и люди, и технические средства [4]. В коммуникации между различными видами культуры, в том числе культуры науки и культуры повседневности (science communication), в этих ролях могут выступать научные журналисты, научные коммуникаторы, авторы научно-популярной литературы и др. или медиасреда, или гибридные и расширенные средства, объединяющие и

<sup>1</sup> В межкультурных коммуникациях поведение каждого человека определяется ценностями и нормами той культуры, в которую он включен, и строится на собственной системе правил, обусловленных его социокультурной принадлежностью [4].

<sup>2</sup> Авторы придерживаются следующего понимания «языковой картины мира» – реконструируемая модель мироустройства в виде понятий, зафиксированных в данном языке отдельными лексемами, характеризуется идейной неупорядоченностью, фрагментарностью (лакунарностью) и приблизительно обозначения мироустройства [8].

человека, и среду, и технику, – все они являются медиаторами такого взаимодействия [9]. Среди них находит свое место и библиотека. Поэтому целью данной статьи стало изучение роли и места библиотеки как посредника в коммуникации науки и общества через призму языковой картины мира читателей как участников межкультурной коммуникации.

При изучении возможностей участия библиотек в коммуникации науки и общества одной из задач ставилось выявление субъективных суждений читателей по данной проблеме, для чего использовалась анкета [10] с полузакрытыми вопросами, рассчитанными на получение неформализованного мнения. Такие вопросы кроме определенного числа вариантов ответа содержали позицию «другое» и давали респондентам полную свободу в выражении их мыслей. Считается, что вопросы открытого типа содержат специфический познавательный потенциал и ответы на них могут оказаться очень информативными, поскольку позволяют исключить влияние на анкетируемых шаблонности формулировок, задаваемой исследователями. Дополнительная ценность получения свободных ответов для исследования заключается в возможности рассмотрения проблемы в аспектах, не учтенных на этапе подготовки анкеты.

Достижимое таким образом расширение обратной связи дает большое количество неструктурированных ответов, которые необходимо систематизировать для выведения общего результата. Систематизация ответов на открытый вопрос – это трудоемкий процесс, требующий четкости и однозначности, поскольку у респондентов как у индивидов, являющихся носителями языка, имеется собственное отношение к вопросу. Существуют различные методы анализа ответов на вопросы открытого типа, дающие положительный результат, например, типизация основных признаков больших списков первичных ответов на открытый вопрос [11, 12] или построение шкалы кодификации ответов респондентов [13].

Мы применяем подход, основанный на том, что свободные ответы, являющиеся осознанными вербальными реакциями на стимулы, создаваемые вопросами о роли библиотек в коммуникации науки и общества, обладают четкостью формулировок и законченностью мысли и представляют собой речевую картину мира<sup>1</sup> читателей. Фразы из ответов представляют собой нарратив, отражающий содержание фрагмента языкового сознания респондентов, нас же интересовал общий дискурс как отражение их понимания вопроса, как языковая проекция их представлений об объективной действительности, выраженная субъективными формулировками, как обобщенные групповые представления, состоящие в сумме индивидуальных высказываний.

Поэтому первой задачей исследования стало построение контекстного словаря, отражающего фрагмент языковой картины мира читателей, касающийся участия библиотек в коммуникации науки и общества, который также может быть интерпретирован в качестве модели, рационально систематизирующей характерные для данной группы респондентов языковые репрезентации мышления относительно обсуждаемого вопроса. Для достижения поставленной цели потребовалось применение лексикографического метода,

---

<sup>1</sup> Авторы придерживаются следующего понимания «речевой картины мира» – описание (воспроизведение, концепция) мироустройства, зафиксированное в речевых произведениях, в текстах и дискурсах, характеризуется идейной упорядоченностью, сравнительной полнотой и точностью обозначения мироустройства [8].

используемого для создания описательных словарей, как одного из возможных подходов к анализу вербальных образов в языковом сознании группы людей. Базой для проведения исследования стал массив свободных ответов<sup>1</sup> на вопросы анкеты для читателей публичных библиотек Новосибирска (1984 респондента, возрастная категория 14+) [14].

### Методика исследования

Обработка анкетных данных проводилась формализованным способом и осуществлялась по следующей технологии. Отрицательные ответы со значением «не знаю», «не интересует», «нет» и т.п. не учитывались, поскольку исследование было нацелено на проведение содержательного анализа, а такого рода ответы демонстрируют неопределенность позиции респондентов, неустойчивость мнения, невозможность ими сформулировать собственную мысль по конкретному вопросу. Варианты высказываний респондентов, представленные фразами, словосочетаниями, односложными ответами, были сгруппированы списком и разделены на слова (принимая их за лексические единицы (ЛЕ)) и отсортированы по алфавиту, а однокоренные слова объединены в группы. Из числа ЛЕ были исключены лексически несамостоятельные единицы, а знаменательные слова были подсчитаны и выстроены в порядке частоты упоминания, внутри групп с одинаковой частотой встречаемости – по алфавиту. Для дальнейшего анализа были отобраны ЛЕ, встречающиеся более двух раз, – **опорные слова** контекстного словаря. В словарных статьях они, при наличии однокоренных слов, приводятся в следующем порядке: существительное, прилагательное, наречие, глагол. Затем был воссоздан контекст употребления каждой ЛЕ, выражаемый зависимым словом (в некоторых случаях словосочетанием), – подчиненные слова; уточнения к ним обозначены курсивом и заключены в квадратные скобки; синонимы объединены и приводятся через слэш. В случаях, когда контекст образуется с помощью несамостоятельных языковых единиц, они даются в квадратных скобках курсивом после всех подчиненных слов. Таким образом были зафиксированы повторяющиеся (типичные для читателей библиотек) вербальные реакции на стимулы, содержащиеся в вопросах.

Контекстный словарь построен по принципу статей прямого и обратного ассоциативного словарей: ключевой единицей является основная идея вопроса анкеты, словарная статья начинается с опорного слова, за ним идут подчиненные слова, которые расположены по мере убывания их частоты, слова с одинаковой частотностью даются в алфавитном порядке, в конце перечислены единичные варианты также в алфавитном порядке. В словарных статьях указано числовое значение частоты упоминаний каждой ЛЕ, выявленное в ходе анализа. Через слэш – количество упоминаний без контекста, образуемого путем сочетания с зависимым словом. Числовое значение, указанное после приведенных в словарных статьях зависимых слов, – частота упоминания в соответствующем контексте. Количество упомянутых ЛЕ по каждому вопросу приведено в конце блоков.

Слова приведены в контекстном словаре в тех формах, в которых они были записаны респондентами. Опорное слово или его общая часть, при

<sup>1</sup> <http://www.spsl.nsc.ru/repozitorij-gpntb-so-ran/>

наличии различных форм употребления, имеют полужирное начертание, морфемы, отражающие нюансы употребления – обычным начертанием, в скобках и через слэш. Если форма зависимых слов была рассогласована с формой опорного слова, то ЛЕ указывались в начальной форме. Служебные части речи, если это необходимо для уточнения контекста употребления ЛЕ, указаны в квадратных скобках курсивом.

## Систематизация ответов на открытый вопрос – построение фрагмента языковой картины мира

### Интересуюсь научными достижениями

**интересно** 32/22, знать 2, возможности, заниматься, области, понять, [как] работает, развитие, следить, смотреть, то что [в жизни]  
**хочу** 14, понимать 5, знать 3, быть, внести, принимать, развиваться, строить, улучшить  
**жизнь** 11/8, обязывает, развивается, человека  
**наука/научный** 11/1, достижение 2, деятель, [в] жизни, залог, заниматься, облегчает, проект, сила, сотрудник, факт  
**мир** 10/5, [как] устроен 3, [как] работает  
**понимать** 9, мир 4, [как] быть, вещи, [чем] заниматься, [куда] идет, место, [как] помочь, происходящее  
(по)знать 8, [как] взаимодействовать, историю, итог, мир, направления, насколько, новое, [что] происходит, [как] устроен  
(само)развитие 6/2, духовное, личное, науки, [для] работы  
**человек/человечество/человеческий** 8/1, будущее, [куда] движется, деятельность, место, направление, *опасность!*, умен  
**работа/работать** 4, [для] 2, преподавателем, [над] проектами  
**быть** 3, деятелем, счастливым, успешным, эрудированным  
**заниматься** 3, наукой, [чем] интересно, этим  
**область** 3, деятельности, жизни, медицины  
**общество** 3/1, [куда] идет, [как] работает  
**устроен** 3, мир 3

---

### 15

### Что необходимо, чтобы быть в курсе научных достижений

**научный** 8, библиотека, выставка, деятельность, достижение, знание, институт, конференция, подкаст, работа  
**посещать** 6, выставки 2, конференции 2, библиотеки, лекции  
**общение/общаться** 5, живое 2, [с] людьми 2, [с] учеными  
**информация** 4, источник 2, получать 2, быть [в курсе]  
**источник** 4, различный 2, выбирать, достоверный, доступный, правильный, рассматривать  
**человек** 4, выбирает, интересующийся, [из] сферы, умный  
**выбирать** 3, источник, способ, формат  
**выставка** 3, посещать 2, достижений, научная, новинок, проводить  
**лекция** 3, библиотека, институт, музей, ученых  
**получать** 3, информация 2, образование

---

### 10

**Принятие решений о развитии российской науки**

**жизнь** 4, ставит 2, повседневная, счастливая

**люди** 4/1, обычные 2, лучшие

**наука/научный** 4, жизнь, люди, население, сообщество, творчество

**будет** 3, решение 2, потребность

**решение** 3, будет, коллегиальное, проблем

**5**

**Доверие к ученым**

**ученый** 8/2, всем, есть, не всем, преподающий, [с] публикациями, [с] работой, честный

доверие/доверяю 4/2, всем 2

**знание/знающий** 4/2, научное 2, верифицированное

**наука/научный** 4/1, знание 2, сообщество

британским 3, [не] 2

**зависит** 3, [от] источник, предмет, ситуация, ученый

**6**

**Библиотека может обеспечить доступ к современным научным знаниям**

**наука/научный** 118/4, литература 39, -популярный 19, журналы 11, книга 10, библиотека 8, издание 5, знание 4, мероприятие 4, публикация 4, достижение 3, [и] жизнь 2, информация 2, открытие 2, современный 2, статья 2, -технический 2, встреча, данные, деятельность, исследование, конференция, лекторий, материал, мировая, преподаватель, работник, ресурс, семинар, сфера, труд, учреждение, фонд, энциклопедия

**литература/литературных** 100/22, научная 26, научно-популярная 10, современная 9, есть 7, много/масса 5, [какая] нужна/нужная/необходимая 4, новая/новейшая 3, специальная/специализированная 3, любая 2, полезная 2, посвященная 2, различная/разнообразная 2, актуальная, базовая, всевозможная, изданий, информационная, любая, настоящая, научно-техническая, подходящая, техническая

**библиотека** 96/1, [в] ... 22 есть 4, можно 8 читать 2, научная 7, лекция [в] 6, может 6 заинтересовать, если 6 это 3, собрано/хранится 4, современная 4, [у] ... имеется/есть/больше [возможностей] 3, хранилище/хранит 3, банк [знаний], дает 3, журнал 3, занимается/заниматься 2, знакомиться 2, идет [в ногу] 2, имеет 2, информация [в] 2, источник 2, много 2, найти 2 [в], находятся 2, обладает 2, площадка 2, популяризирует, предоставит 2, специализированная/специальная 2, [с] фонд/фондом 2, аккумулировать, бесплатна, [если в] ... будут, виртуальная, выбор, ГПНТБ, деятельность, [и] должна, другая, заинтересована, [федерального] значения, иметь [поставку], институт, использовать, книга, [большое] количество, [не] массовая, [в] ... могут [храниться], [при] наличии [в], областная, [не] обычная, оборудовать, овладела, оплот, [это] организация, оснащена, оформить, охватывает, получать, пополняет, поступают, [от] ... пошло, предоставляет, приглашает, проконсультироваться, профиль, проходят, работа, развивать, речь [не о], собирает, содержит, способ, старается, статья, статья, центр, электронная

**книга/книжный** 93/19, есть 17, научные 7, новые 6, современная 6, [через] 5, много/множество 4; фонд 4, ассортимент, [в ...] знания 3, име-

ет/имеются 3, хранитель/источник 3, [по/на] теме/тему/тематикам 3, [о] достижениях 2, научно-популярные 2, является 2, актуальный, бумажная, все, выбор, выходит, [в] ... есть [все], закупка, [в] интернете, информация, [с] исследованиями, [о] науке, необходимые, новинки, огромный, платные, получение, пополнение, поступают, проверенные, разные, редкие, ресурсы, содержится, хранятся

**доступ/доступность/доступный** 72/4, литература 11, есть 8, интернет 8, ресурс 8, обеспечить/обеспечение 7, знание 5, издание 5, [в/к] интернет-ресурс 4, информация 4, книга 4, всем 3, журнал 2, организовать 2, открыт/открытый 2, публикация 2, [через] 2, база знаний, БД, библиотеки, возможен, здесь, интернет-, источник, [к] ним, НЭБ, открытый, помимо, права, предоставление, свободный, сеть, система, такой, технология, фонд

**интернет** 62/7, -ресурсы 15, доступ [к/в/-] 13, есть 8, выход [в] 7, [в] 5, [через] 4, благодаря 2, использовать/используя 2, обеспечить/обеспечивает 2, много, найти [в], наличие, побеждает, пользование, помимо, сеть, современные, чем [в]

**ресурс/ресурсный** 60/1, интернет- 15, есть 12, доступ [к] 10, информационный 7, все 6, необходимый 5, удаленные 4, аккумулирует 3, много/[ко] многим 3, обладать 3, электронный 3, большой 2, владеет 2, книга/книжный 2, разный 2, [через] 2, [для] этого 2, база, благодаря, востребован, главный, достаточно, доступный, другой, журнал, знание, имеет, информация, количество, мировой, наличие, научный, некоторый, определенный, предоставляет, проверенный, работать, располагает, современный, хранилище, часть

**информация/информационный** 55, ресурс 8, много/множество 5, доступ [к] 4, хранилище/хранение 4, доступная/доступность 3, есть/имеется 3, источник 3, количество 3, получение 3, достоверная 2, научная 2, обновляется 2, предоставление 2, аккумулированной [в], актуальная, [в] базе данных, близость [к], донести, запас, [в] издании, имеет, [об] исследованиях, использовать, книги [с], -коммуникационный, концентрация, литература, найти, основа, платформа, подборка, поддержка, проверенная, пространство, распределена, распространение, сбор, смысл, собрание, справочно-, та, технология, центр, человек

**возможность/может/можно** 46/4, есть 5, здесь/тут 4, найти 4, знакомиться 3, предоставить 3, проводить 3, большие/больше 2, дать 2, проводить 2, читать 2, аккумулировать, быть, взять, все, делать, доступ, заинтересовать, закупать, изучать, использовать, консультироваться, купить, многие, обеспечить, обладать, овладеть, организовать, оформить, получать, предлагать, привлекать, приглашать, прикоснуться, работать, [для] самообразования, статья, технология, широкие

**журнал** 37/6, научный 8, есть 6, научно-популярный 4, [в] библиотеке 2, доступ [к] 2, «Наука и жизнь» 2, современный 2, хранится 2, [через] 2, будут, выписывать, [в] ... есть, закупать, масса, новый, обновляются, опубликован, освещать, печатаются [в], подписка [на], популяризация, редкие, читать

**новинка/новый/обновляется** 37/2, книга/книжный 7, литература 6, издания 5, знание 4, постоянно/постоянное 3, ассортимент, база данных, все, журнал, информация, материал, открытия, поступает, предлагают, публикация, регулярно, систематически, [забытое] старое, технология, фонд

**современный** 37, литература 10, книга 7, библиотека 5, знание 4, журнал 2, издание 2, технология 2, запрос, интернет-ресурс, источник, компьютер, наука, общество, периодика, статья, фонд

**знание** 33/1, доступ [к] 4, научное 3, новое/новейшее 3, современное 3, хранит/хранительница 3, источник 2, много 2, накапливает/накопленное 2, популяризирует/популяризация 2, [в книгах] 2, аккумулированное, актуальное, [в] архивах, база, банк, доступны, запас, имеет, любое, найти, основываться, отбор, [для] получения, прикоснуться [к], проверенные, ресурс, систематизирует, собраны, старое, там, форма, [для населения]

**фонд** 31/1, пополнение 6, книжный/книг 5, большой 4, обладать 3, [в] 3, актуальный 2, библиотеки 2, богатый 2, литературы 2, огромный 2, хороший 2, [через] 2, базовый, велик, гибкий, доступ [к], есть, изданий, имеет [в], комплектовать, научный, обновление, открытый, современный, создание, справочно-информационный, хранится, широкий

**множество/много** 30, литература 9, информация 5, книга 4, ресурс 3, знания 2, собирается/собрано 2, возможность, есть, здесь, издание, материал, мероприятие, направление, находится, охватывает, содержится, узнаешь, хранится

**издание** 25, научное 5, новое 5, доступ [к] 4, литература/литературное 3, периодическое 3, есть 2, поступает 2, современное 2, фонд 2, актуальное, [в любом] виде, все, выбор, дорого, закупать, интересное, книжное, множество, научно-популярное, печатное, подписное, полезно, полнотекстовое, последнее, [не] пропустишь, специализированное, существует, такое, хранится, [в], [через]

**мероприятие** 24/1, проводить/проведение 6, организовывать / организация 5, научно-популярное 3, [с] учеными 3, интересное 2, много 2, научное 2, проходят/проходящее 2, [за] счет 2, благодаря, всевозможные, интересное, массовое, [с] обсуждением, познавательное, посредством, различные, совместное, [по] теме, [с] экспертами, [через]

**имеет** 20, литературу 6, ресурс 4 интернет-, выход/доступ [в интернет] 3, информацию 2, [в] фонд 2, возможность, доступ, знания, издания, книги, периодике, поставку [литературы], энциклопедии

**обеспечение/обеспечивать** 16, доступ 9, литература 5, всё, интернет, максимально, периодика, пресса, [при] условии, [не]

**большой** 15, количество/часть 4, фонд 4, ресурс 2, база данных, возможность, выбор, запас, объем

**необходимый** 15, ресурс 8 интернет- 2, всё 4, источник 2, литература 2, журнал, книга, оснащение, поступление, развивать, потенциал, часть

**хранение/хранилище/хранитель/хранить** 15, знание 3, информации 3, журнал 2, книга 2, много 2, литература, могут, монография, надежный, основное, ресурс, [научные] труды, фонд, [в ней]

**лекторий/лекция** 14/4, проводить 3, будет/быть 2, открытый 2, [научной деятельности], научно-популярный, [с] представителями, предоставление, проходящие, [для]

**организация/организовать** 14, мероприятие 6, встреч 3, доступ 2, лекция 2, могут 2, выставки, если, обеспечивает, [с] преподавателями, семинар

**различный/разный** 14, литература 3, база данных/БД 2, ресурс 2, источник, книга, мероприятие, слои [населения], сфера, тематика, формат, форма [знаний]

**ученые** 14/1, встречи [с] 6, мероприятия [с] 3, приглашать 2, беседы [с], отличные, сообщество

**периодика/периодическое** 13/1, издание 3, есть/имеется 2, [через] 2, [при] наличии, печать, [с] помощью, собрание, современный, специальный

**источник** 12, знание 3, информация 3, необходимый 2, все, главный, доступ [к], есть, искать [в], книга, количество, надежный, печатный, разный, самый, собран, сочетание

**наличие** 12, литература 6, [в] библиотеке 2, есть, журнал, интернет, книга, периодика, ресурс, [в] силу, семинар, [при]

**предоставление/предоставить** 12, может/возможность 4, доступ 3, информация 2, люди/человек 2, [если] будут, ей, знание, лекция, литература, путем, ресурс, собрание [информации], статья

**будет** 11, если 9, пополняться 2, поступать/поступление 2, фонд 2, журнал, книга, лекция, литература, предоставлять, форма [дискуссий]

**пополнение** 11, фонд 6, постоянно 4, [если] будет 2, документ, запас, книга, литература, регулярно, часто, экземпляр

**проведение/проводить** 11, мероприятие 6, возможность/можно/могут 5, лекция/лекторий 3, встреча 2, много

**база/банк данных/БД** 10/1, различный 2, большая, доступ [к], есть, зарубежный, знание, [если] имеет, концентрация [в], обновляется, подписка [на], ресурсный, статья

**встреча/встречаться** 10, [с] учеными 6, организовать/организация 3, есть 2, проводить 2, зазнайки, [с] людьми [из ... науки], [где] могут, онлайн-площадка [для], [с] работниками [научными], [с] представителями [науки]

**собрание/собирается/собрано** 10, множество/большое [материалов/информации] 3, где/здесь 2, формы/много [знаний] 2, благодаря, данные, здесь, информация, источник, как правило, литература, монография, периодика, полное, предоставить

**люди/человек** 9/3, привлечь/привлечение 2, встреча [с], дороги [для], заинтересованные, интересные, общение [с], простой, работают, умные

**обладает** 9, ресурс 3, фонд 3, возможности, выход [в интернет], материал, оснащение, потенциал, сейчас

**постоянный/постоянно** 9, пополняется/пополнение 4, обновляется/обновление 3, поступают, совершенствуется

**поступление/поступать** 9, [если] будет/если 3, литература 3, издание 2, версия [электронная], должно, достаточное, книга, материал, много, постоянно, [при] условии

**выход/выходят** 8, [в] интернет 7, есть/имеется 6, долго, книга

**компьютер/компьютерный** 8/3, зал 2 [с], есть, используя, современный

**найдется/найти** 8, можно 4, литературу 3, [в] библиотеке 2, всё, если [хотите], знания, [в] интернете, [в другом] месте, нужное, обязательно, проще, сложно

**обновление/обновляется** 8, постоянно 3, информация 2, ассортимент, база данных, литература, помогает, регулярно, систематически, фонд, хорошо

**площадка** 8, быть, [для] встреч, [для] выступления, [для] дискуссий, идеальная, лучшая, отличная, [для] получения [нового], прекрасная, публичная, [для] самообразования, [как]

**получение/получать** 8, информация 3, книга 2, место 2, возможность, знание, использовать [для], могут, новое, обеспечит, отставание [в], площадка [для], подписка

**статья** 8/1, знакомиться [со] 2, научная 2, [в] библиотеке, выходит, достижение, предоставление, [с] саммари, современная

**место** 7, получение 2, традиционное 2, это 2, где [(по)могут], где [собранны], другое, [для] мероприятий, [для] образования, [для] обучения, удобное

**публикация/опубликованный** 7/1, научная 3, доступ [к] 2, большинство, если, новейшая, они [газеты, журналы], [с] помощью, последние, уже, чтение

**актуален/актуальный** 6/1, знания, издание, информация, литература, фонд

**бесплатной/бесплатно** 6/3, библиотека, для [всех], является  
**должна** 6/2, библиотека [и], быть, знания, поступать, предлагать  
**знакомят/(о)знакомиться** 6, можно 3, литература 2, статья 2, [для], читатель, книга

**количество** 6, большое 3, информации 3, огромное 2, достаточное, источник, литература, ресурс

**открытый/открыт** 6, доступ 3, лекция/лекторий 2, фонд  
**специализированный** 6/1, если 2, литература 2, библиотека, издание  
**чтение/читать** 6, [в] библиотеке 3, можно 3, книга 2, журнал, литература, популяризация, публикация

**электронный** 6, ресурс 4, библиотека, версия  
**аккумулированное/аккумулирует** 5, [в] ресурс(ах) 3 (-интернет), достижения, знание, издание, материалы, может

**быть** 5, могут 4, должны, доступны, книга, лекция, площадка, полезны, факт  
**достижение** 5, науки/научные 4, [для] объяснения, печатается

**любой** 5, литература 3, вид, знание  
**материалы** 5/1, благодаря, множество, научный, новый, нужный, [если] поступают

**огромный** 5, количество 2, фонд 2, выбор  
**печать/печатные/печатаются** 5/1, достижения, [в] журнале, издание, источник, периодическая

**ГПНТБ** 4/2, депозитарий, [в]  
**достаточное/достаточно** 4, велик, количество, поступление, [для]  
**закупка/закупать** 4, книга 4, больше, журнал, если, может  
**интересный** 4, мероприятие 2, издание, люди  
**использование/использовать** 4, интернет 2, возможность, информация, литература

**нужный** 4, литература 2, материал, найдется  
**подписка/подписные** 4, [на] 3, есть, издание, оформить, получать  
**популяризация/популяризирует** 4, знание 2, библиотека, наука, потенциал, чтения

**последний** 4, издание, исследование, открытие, публикация  
**проверенный** 4, знание, информация, книга, ресурс  
**работа/работать** 4, библиотеки, люди, направление, [в] ней, просветительская

**специальный** 4, библиотека, литература, периодика, сайт

**тема/тематика** 4, данная, различная, эта, [по]  
**технологии** 4, современные 2, доступ [к], информационно-коммуни-  
кационные, новые, позволяют, посредством  
**удаленные** 4, ресурс 4  
**хороший/хорошо** 4, фонд 2, забытое [старое], это  
**читатель/читательский** 4/2, зал, обслуживание  
**эксперт/экспертное** 4/1, мероприятия [с], привлечение, сообщество  
**богатство/богатого** 3, фонд 2, литература, [из-за]  
**более** 3, востребованы, доступная, качественный  
**владеет** 3, ресурс 2, большим [количеством]  
**выставка** 3/2, благодаря, тематическая  
**газета** 3/2, чтение  
**дает** 3, библиотека 3, возможность 2, доступ  
**за счет** 3, литература, мероприятие, специалист  
**заинтересованный/заинтересована** 3, библиотека, люди, может  
**зал** 3, [с] компьютерами/компьютерный 2, есть, читательский  
**идет** 3, библиотека 3  
**исследование** 3, информация [об], книга [с], литература [об], научное,  
последнее  
**масса/массовая** 3, журнал, литература, мероприятие, [не]  
**монографии** 3/1, собрание, [могут] храниться  
**находится** 3, [в] библиотеке 2, всё, [в] доступе, книга, множество  
**нога** 3, [со] временем 3, идет [в] 3  
**обязательный/обязательно** 3, найдется, фактор, экземпляр  
**ознакомиться** 3, можно, [с/со] статья/книга 2, [для]  
**оснащение/оснащена** 3, библиотека, есть, компьютер, литература, обла-  
дает, техническая  
**основа/основное/основываются** 3, закон, [на] знании, открытие, под-  
держка, теория, хранилище  
**подборка** 3, делать, информация, литература, размещать  
**поддержка** 3, государственная/[от] государства 2, информационная  
**полезная/полезны** 3, литература 2, быть, издания  
**полное/полнотекстовым** 3, издание, собрание, текст  
**помощь/помогает** 3, обновление, [с]  
**посвященной** 3, вопросы [науки], достижения, знание  
**предлагать** 3, должны, книга, литература, можно, новинка  
**привлечение** 3, люди 2, можно, эксперт  
**приглашать** 3, ученый 2, может, эксперт  
**регулярная/регулярно** 3, пополняют/обновляется 2, поставка  
**самый(-самый)** 3, надежный, новейший, удобный  
**содержит** 3, архив, библиотека, знание, информация, [в] книгах  
**соответствие/соответствующей** 3, [с] запросом, компетенции, отрасль  
**способ** 3, один [из], саморазвития, удобный  
**техническая** 3, литература 2, научно- 2, оснащение  
**удобный/удобно** 3/1, место, способ  
**форма/формат** 3, разный/различный 2, будет, дискуссия, знаний, собран  
**является** 3, бесплатной, книга, учреждение, хранитель

**Библиотека не может обеспечить доступ к современным научным знаниям**

**нет** 41/1, литература 10, журнал 5, ресурс 5, возможность 4, книга 3, [в/у] библиотека 2, газета 2, деньги 2, издание 2, пополнение/поступление 2, время, [на] выкуп [лицензий], доступ, компьютер, оборудование, оргтехника, оснащённость, периодика, сотрудник [сканировать/технической], специалист, средства, техника, финансирование, [в] фонде

**литература/литературных** 29, нет 9, современная 7, мало 5, научная 5, отраслевая 4, свежая/новая 3, недостаток/не хватает 2, старая/устаревшая 2, подходящая/соответствующая 2, [в] библиотеке, [не во всех] есть, источник, наличие, научно-популярная, необходимая, нет [свежей], [если бы были] обеспечены, обновляется, [из-за] отсутствия, [плохо] пополняется, поступление, специальная, [по] теме, укомплектованность

**библиотека** 20, [не во] всех 2 есть, обновляется/[не] обновляется 2, [не] успевает 2, государственная, доступ [от], [не всё] есть, [не] имеет, [не] каждая, крупная, массовая, муниципальная, [в] ... нет, [у] ... нет, [не] обеспечены, руководство, система, собрание, только, укомплектованность, [где] финансирование, фонд, [без]

**наука/научная/научно-популярной** 20, издание 3 [о], книга 2 [по], литература 6, [в] области 2, журнал, журналист, знание, прогресс, связанный [с], сообщество, фонд, это

**маленькое/мало** 17, книга 5, литература 4, журнал 2, издание 2, источников 2, деньги, компьютер, материал, финансирование

**недостаток/нехватка/недостаточный/не хватает** 15, ресурс 3, финансирование 3, литература 2, деньги, журнал, издание, информация, книга, освещаются, перевод, специалист, укомплектованность

**интернет** 13, всё [в] 3, есть 2, слабый 2, быстрее, доступ [в], найти [в], преобладание, публикуются [в], сеть, скорее

**книга** 13, мало 5, новая 3, нет 4 [доступа], иностранный, количество, много, [по] науке, научная, отсутствие, связанный [с наукой], современная, [не] хватает, хватило [бы]

**современная** 11, литература 6, издание 2, газета, журнал, книга, компьютер

**журнал** 9, нет 5, мало 2, новый 2, зарубежный, научно-популярный, нет [доступа к], современный, [по] теме, [не] хватает

**новый** 9, книга 3, литература 3, журнал 2, технология

**фонд** 9, обновление/обновляется 3, пополнение 2, библиотеки, комплектование, литературы, научный, нет [в], старый, формируется

**ресурс** 8, нет 5, недостаточно/нехватка 3, информационный

**финансирование** 8/2, недостаточное/нехватка 3, маленькое, нет, отсутствие

**доступ** 6, [к] база данных, [к] журнал, затруднен, [к] знания, [в] интернет, [к] книга, нет, ограничен, от [библиотеки], открытый, [для]

**старая/устаревшая** 6, литература 2, источник, компьютер, оборудование, фонд

**деньги** 5, нет 2, мало, нужны, [не] хватит

**изданий** 5, мало 2, нет 2, современный 2, [о] науке, научный, недостаточно, [не] освещает, периодическое, печатное, свежее

**информация/информационных** 5, [не] достаточно 2, актуальная, [не] вся, выпускается, находится, обновление, ресурс  
**отраслевая** 5, литература 5  
**специалистов** 5, нужен 3, недостаточно, нет, профильный, [чтобы] работать  
**возможность** 4, нет 4, сканировать, техническая  
**нужны** 4, специалист 3, деньги, реформа, ученый  
**обновление/обновляется** 4, медленное 2, фонд 2, [в] библиотеке, [не] во всех [библиотеках], давно, информация, литература, проблема [в], своевременно, [не]  
**отсутствие** 4, [в] библиотеке, книга, литературы, патентология, пополнение, финансирование, [из-за]  
**источник** 3, мало 2, литература, устаревший  
**компьютер** 3, мало, нет, нормальный, современный, устаревший  
**обеспечение/обеспечены** 3, библиотека, [если бы] были, литература, плохое, [не]  
**освещают/освещаются** 3, [не] достаточно, издания [не], не все [достижения], открытие, разработка  
**периодика/периодических** 3, издание, материал, нет  
**плохой/плохо** 3, обеспечение, пополняется, скорость  
**пополнение/пополняется** 3, фонд 2, литература, [в достаточной] мере, нет, отсутствует, плохо  
**свежий** 3, литература 2, издание  
**слабый** 3, интернет 2, база

---

## 34

### Посещение библиотеки

**дети/ребенок** 7, [с/вместе] 2, вожу, занимаются, книга, нравится, образование, хожу, [в] школа  
**работа/работать** 7, здесь 3, я 3, [в] библиотека, [над] кандидатская, [на] компьютер, там  
**посещение** 5, [не] 2, арт-объект, библиотека, почти не, редко  
**интернет** 3/1, использую, [через]  
**книга** 3, база, детям, комфортнее, лучше, сдать, читаю  
**психология** 3/3

---

## 6

Представленный контекстный словарь являет собой фрагмент языковой картины мира читателей публичных библиотек г. Новосибирска – «лингвистический пласт», актуальный для читателей библиотек на данном этапе развития коммуникации науки и общества. Специфика данного контекстного словаря состоит в том, что его содержание не ограничено формальными требованиями относительно однородности лексических единиц, наоборот, он включает широкий спектр понятий, объединяемых ассоциативными связями. Частотность ЛЕ, определенных в качестве опорных и подчиненных слов при создании контекстного словаря, свидетельствует о формировании определенной стереотипности во мнениях представителей исследуемой группы. Термины, содержащиеся в контекстном словаре, позволяют определить не толь-

ко предметы, объекты, процессы, явления и т.д., которые читатели связывают с реализацией коммуникативных действий между представителями науки и общественности в библиотеках, но и разносторонние характеристики состояний и качеств, им присущих, и даже эмоциональный фон, сопровождающий респондентов в процессе коммуникативной активности соответствующей направленности.

## Заключение

Любые процессы, происходящие в обществе, кристаллизуются в языковых высказываниях людей. В этом смысле суждения, выраженные языком носителей культуры, являются способом конструирования и передачи социальной реальности. Каждый человек имеет определенные представления и основанное на них субъективное мнение о различных сферах собственной жизнедеятельности и даже о том, что находится за ее пределами и только косвенно с ней связано. Смыслы, наполняющие эти представления, составляют концептуальную картину мира индивидов, а их вербализация – языковую [15]. Таким образом, языковая картина мира является вербальным воплощением того, как объективная действительность воспринимается людьми и определяет специфику их мировосприятия. Языковая картина мира не статична в силу того, что мировоззрение индивидов подвержено влиянию различных факторов, она может изменяться. Содержательное суммирование индивидуальных высказываний позволяет отразить представления о мире уже не отдельной личности, а культурной общности.

Представленные данные будут способствовать улучшению понимания при взаимодействии заинтересованных лиц в развитии коммуникации науки и общества с участием библиотек, поскольку возможность использования знаний о языковой картине мира дает дополнительный потенциал для повышения эффективности диалога культур в различных коммуникативных практиках.

Поэтому выявление языковой картины мира чрезвычайно важно не только для проведения исследований в области лингвистики, но и для использования полученных данных в других дисциплинах гуманитарной направленности. Материалы представленного контекстного словаря могут служить исследовательскими данными для новых библиотечных, социологических, культурологических, лингвистических и психологических исследований.

## Список источников

1. *Плешкевич Е.А.* Государственно ориентированная советская модель библиотечного обеспечения коммуникации науки и общества // Библиосфера. 2023. № 1. С. 7–13. <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2023-1-7-13>
2. *Абрамов Р.Н., Кожанов А.А.* Концептуализация феномена Popular Science: модели взаимодействия науки, общества и медиа // Социология науки и технологий. 2015. № 2. С. 45–59.
3. *Яковлев А.А.* Методологические вопросы изучения языковой картины мира и языкового сознания. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2019. 216 с.
4. *Садохин А.П.* Введение в теорию межкультурной коммуникации. М. : Высш. шк., 2005. 310 с.
5. *Апресян Ю.Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–67.
6. *Каллаур В.С.* Языковая картина мира через призму концепта «Застолье» / Приамур. гос. ун-т им. Шолом-Алейхема. Биробиджан : ИЦ ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2023. 64 с.

7. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. А.Д. Шмелева. М. : Языки славянской культуры, 2001. 288 с. (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).
8. Мыркин В.Я. Понятие vs. концепт; текст vs. дискурс; языковая картина мира vs. речевая картина мира // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира : материалы междунар. науч. конф. Архангельск, 2002. С. 46–47.
9. Олешко В.Ф., Олешко Е.В. СМИ как медиатор коммуникативно-культурной памяти / Мин-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Уральский федеральный университет. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. 470 с.
10. Курмышева Л.К., Плешакова М.А., Калюжная Т.А. Читатель и библиотека в контексте коммуникации науки и общества // Библиосфера. 2022. № 3. С. 32–40. <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2022-3-32-40>
11. Мартышенко С.Н., Егорова Е.А. Информационная технология повышения эффективности обработки качественной информации // Информационные технологии моделирования и управления. 2009. № 6 (58). С. 753–760.
12. Мартышенко С.Н., Мартышенко Н.С. Методы обработки нечисловых данных в социально-экономических исследованиях // Вестник ТГЭУ. 2006. № 4. С. 48–57.
13. Огородникова И.А., Павленко К.В. Опыт анализа ответов на открытый вопрос анкеты (ограничения к обучению у людей старшего поколения) // Вестник Омского университета. Серия: Социология. 2011. № 1–2. С. 4–10.
14. Лаврик О.Л., Плешакова М.А., Калюжная Т.А., Курмышева Л.К. Научная информация в современном обществе в оценке читателей публичных библиотек // Научные и технические библиотеки. 2022. № 12. С. 50–69. <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2022-12-50-69>
15. Саушева Е.В. Роль языковой картины мира в процессе коммуникации // Вестник КГУ. 2017. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-yazykovoy-kartiny-mira-v-protse-sses-kommunikatsii> (дата обращения: 23.01.2023).

### References

1. Pleshkevich, E.A. (2023) Gosudarstvenno orientirovannaya sovetskaya model' bibliotechnogo obespecheniya kommunikatsii nauki i obshchestva [The state-oriented Soviet model of library support for communication between science and society]. *Bibliosfera*. 1. pp. 7–13. DOI: 10.20913/1815-3186-2023-1-7-13
2. Abramov, R.N. & Kozhanov, A.A. (2015) Kontseptualizatsiya fenomena Popular Science: modeli vzaimodeystviya nauki, obshchestva i media [Conceptualization of the Popular Science phenomenon: Models of interaction between science, society and media]. *Sotsiologiya nauki i tekhnologiy*. 2. pp. 45–59.
3. Yakovlev, A.A. (2019) *Metodologicheskie voprosy izucheniya yazykovoy kartiny mira i yazykovogo soznaniya* [Methodological issues in the study of the linguistic picture of the world and linguistic consciousness]. Krasnoyarsk: SFU.
4. Sadokhin, A.P. (2005) *Vvedenie v teoriyu mezhkul'turnoy kommunikatsii* [Introduction to the theory of intercultural communication]. Moscow: Vysshaya shkola.
5. Apresyan, Yu.D. (1995) *Obraz cheloveka po dannym yazyka: popytka sistemnogo opisaniya* [The image of a person based on language data: An attempt at a systemic description]. *Voprosy yazykoznaneya*. 1. pp. 37–67.
6. Kallaur, V.S. (2023) *Yazykovaya kartina mira cherez prizmu kontsepta "Zastol'e"* [The linguistic picture of the world through the prism of the concept "zastolie"]. Birobidzhan: Sholom Aleichem Priamursky State University.
7. Vezhbitskaya, A. (2001) *Ponimanie kul'tur cherez posredstvo klyuchevykh slov* [Understanding cultures through keywords]. Translated from English by A.D. Shmelev. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury.
8. Myrkin, V.Ya. (2002) *Ponyatie vs. kontsept; tekst vs. diskurs; yazykovaya karitna mira vs. rechevaya kartina mira* [Notion vs. concept; text vs. discourse; linguistic picture of the world vs. speech picture of the world]. *Problemy kontseptualizatsii deystvitel'nosti i modelirovaniya yazykovoy kartiny mira* [Problems of Conceptualization of Reality and Modeling of the Linguistic Picture of the World]. Proc. of the International Conference. Arkhangelsk. pp. 46–47.
9. Oleshko, V.F. & Oleshko, E.V. (2020) *SMI kak mediator kommunikativno-kul'turnoy pamyati* [Mass media as a mediator of communicative and cultural memory]. Ekaterinburg: Ural State University.

10. Kurmysheva, L.K., Pleshakova, M.A. & Kalyuzhnaya, T.A. (2022) Chitateľ i biblioteka v kontekste kommunikatsii nauki i obshchestva [The reader and the library in the context of communication of science and society]. *Bibliosfera*. 3. pp. 32–40. DOI: 10.20913/1815-3186-2022-3-32-40

11. Martysenko, S.N. & Egorova, E.A. (2009) Informatsionnaya tekhnologiya povysheniya effektivnosti obrabotki kachestvennoy informatsii [Information technology for improving the efficiency of processing qualitative information]. *Informatsionnye tekhnologii modelirovaniya i upravleniya*. 6(58). pp. 753–760.

12. Martysenko, S.N. & Martysenko, N.S. (2006) Metody obrabotki nechislovnykh dannykh v sotsial'no-ekonomicheskikh issledovaniyakh [Methods for processing non-numerical data in socio-economic research]. *Vestnik TGEU*. 4. pp. 48–57.

13. Ogorodnikova, I.A. & Pavlenko, K.V. (2011) Opyt analiza otvetov na otkrytyy vopros anketny (ogranicheniya k obucheniyu u lyudey starshego pokoleniya) [Analyzing responses to an open-ended questionnaire question (learning limitations in older people)]. *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya: Sotsiologiya*. 1–2. pp. 4–10.

14. Lavrik, O.L., Pleshakova, M.A., Kalyuzhnaya, T.A. & Kurmysheva, L.K. (2022) Nauchnaya informatsiya v sovremennom obshchestve v otsenke chitateley publichnykh bibliotek [Scientific information in modern society as assessed by readers of public libraries]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 12. pp. 50–69. DOI: 10.33186/1027-3689-2022-12-50-69

15. Sausheva, E.V. (2017) Rol' yazykovoy kartiny mira v protsesse kommunikatsii [The role of the linguistic picture of the world in the communication process]. *Vestnik KGU*. 3. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-yazykovoy-kartiny-mira-v-protsesse-kommunikatsii> (Accessed: 23rd January 2023).

#### **Сведения об авторах:**

**Плешакова М.А.** – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: Pleshakova@spsl.nsc.ru

**Калюжная Т.А.** – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: Kalyuzhnaya@spsl.nsc.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the authors:**

**Pleshakova M.A.** – The State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Pleshakova@spsl.nsc.ru

**Kalyuzhnaya T.A.** – The State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Kalyuzhnaya@spsl.nsc.ru

**The authors declare no conflict of interests.**

*Статья поступила в редакцию 29.11.2022;  
одобрена после рецензирования 26.11.2022; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 29.11.2022;  
approved after reviewing 26.11.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 745.925.2

doi: 10.17223/22220836/55/16

## ИКЕБАНА XX ВЕКА: ЭСТЕТИКА ШКОЛ ОХАРА И СОГЭЦУ

Мария Сергеевна Третьякова<sup>1</sup>, Надежда Сергеевна Филоненко<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> *Уральский государственный архитектурно-художественный университет,  
Екатеринбург, Россия*

<sup>1, 2</sup> *mashanadya@gmail.com*

**Аннотация.** Хотя искусством икебаны в России увлекаются с 1960-х гг., эстетика икебаны сравнительно редко становится предметом научного осмысления. Цель статьи – проанализировать эстетические особенности двух основных современных школ икебаны, Охара и Согэцу, и выявить разницу их философских оснований. Авторы приходят к выводу о том, что эстетической основой икебаны школы Охара являются соединение японской и китайской эстетики, а также западные веяния, а основой икебаны школы Согэцу – буддийская эстетика и авангард. Хотя обе школы наследуют глубокие эстетические традиции, авторы обозначают проблему стирания границ между современной икебаной и не-икебаной под влиянием западных течений, в связи с чем затрагивают вопрос о «живой форме» в традиции икебаны.

**Ключевые слова:** икебана, японская эстетика, Охара, Согэцу, силоформа

**Для цитирования:** Третьякова М.С., Филоненко Н.С. Икебана XX века: эстетика школ Охара и Согэцу // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 200–213. doi: 10.17223/22220836/55/16

Original article

## IKEBANA OF 20TH CENTURY: AESTHETICS OF OHARA SCHOOL AND SOGETSU SCHOOL

Maria S. Tretyakova<sup>1</sup>, Nadezhda S. Philonenko<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> *Ural State University of Architecture and Art, Ekaterinburg, Russian Federation*

<sup>1, 2</sup> *mashanadya@gmail.com*

**Abstract.** Although the art of ikebana has spread in Russia in the 1960s, the aesthetics of ikebana rarely becomes the subject of scientific reflection in our country. The aim of this study is to analyze the aesthetic basics of the two main modern schools of ikebana, Ohara and Sogetsu, and find out the difference between them. In the study we raise the problems of modern ikebana and accordingly turn to the idea of ‘living form’ in traditional Chinese and Japanese flower arrangement.

The basics of the aesthetics of the Ohara school were laid in the Meiji era (1868–1912), when European flowers began to be brought to Japan, and the influence of the Western floral tradition began. Because the European flowers were cut quite shortly, the founder of the school, Ohara Unshin (1861–1917), created one of the styles of modern ikebana, called moribana, flowers in a low vase (moribana was first shown in 1897). At that time, the sencha-do tea ceremony was popular in Japan and the flowers for it inherited the tradition of the Chinese literati. Therefore, in the Ohara school, the bunjin-cho or ‘flowers of literati’ also appeared. These flowers use meigogadai, theme from Chinese painting or poems. Thus, we can say, that the basis of the aesthetics of the Ohara school is a combination of Japanese

and Chinese aesthetic traditions with European classics and, to a lesser extent, with the avant-garde.

The Sogetsu school appeared later, when the avant-garde came to Japan: Teshigahara Sofu (1900–1979) founded the school in 1927. In addition to the moribana, the school has nageire, flowers in a tall vase. Initially, ‘nageire’ was flowers for the tea ceremony with Buddhist taste cha-no yu and historically opposed the classical ikebana. In the Sogetsu, ‘nageire’ was renewed or reimagined and united with the avant-garde. Avant-garde flower arrangements that actively use non-vegetative elements, plastic, paper, fabric, metal cans and pipes, are called zen'eika, ‘avant-garde flowers’. Thus, we can say, that the aesthetics of the Sogetsu school is a combination of Buddhist aesthetics with the avant-garde.

Although the Ohara and Sogetsu schools have deep aesthetic foundations, under the influence of Western flower arrangement, traditional Japanese aesthetics are fading, the boundaries between ikebana and non-ikebana are blurring, and ikebana is becoming more understandable to Westerners, more boring. Therefore, we believe that the dialogue with the original ikebana is more promising, because there we can see the idea of a ‘living form’, when it was necessary to capture the ‘liveness of the living’, and there the form was perceived as a ‘force-form’, through which, like blood vessels, the ‘life energy’ flows. It is noteworthy that researchers and florists in China are now trying to return to this idea.

**Keywords:** ikebana, Japanese Aesthetics, Ohara, Sogetsu, force-form

**For citation:** Tretyakova, M.S. & Philonenko, N.S. (2024) Ikebana of 20th century: Aesthetics of Ohara school and Sogetsu school. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 200–213. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/16

Истинный знаток и ценитель старого никогда  
не цепляется за него. Тот, кто открыт  
для нового, не бунтует против старого – он берет  
из него все нужное и отбрасывает ненужное.  
*Тэсигахара Софу, «Кадэнсё» [1. С. 98]*

В нашей стране искусством икебаны увлекаются давно – первые курсы икебаны начали проводиться в Москве еще в 1968 г., представителями школы Согэцу. Сегодня в России в основном представлена именно эта школа, хотя с 1992 г. в Москве также действует школа Икэнобо. В самой Японии школ икебаны огромное множество, но основными являются три: старейшая – Икэнобо и две современных – Охара и Согэцу. Хотя официальных представителей школы Охара нет в России, эта школа широко представлена в Китае.

Эстетика икебаны сравнительно редко становится объектом теоретического осмысления, хотя мы полагаем, что понимание философии икебаны способно многое дать западному человеку, поскольку это глубокое искусство учит человека жить в гармонии с миром и самим собой. Однако занимаясь икебаной за пределами Японии только на уровне технических приемов и композиционных шаблонов, мы здесь, на Западе, рискуем не понять саму суть этого искусства, ради которого оно существует, поэтому нам важно осмыслять икебану теоретически.

Цель статьи – описать эстетические особенности двух основных современных школ икебаны, Охара и Согэцу, и выявить разницу их философских оснований. Мы не будем рассматривать саму технику установки икебаны в этих школах, поскольку общие сведения об этих школах уже изложены в книге российского мастера школы Согэцу Н.П. Николаенко «Икэбана – искусство и народная традиция Японии» [2]. В конце статьи мы скажем о тех проблемах, которые мы видим в современной икебане.

Отметим, что общие обзорные труды по икебана издавались и в самой Японии, и за ее пределами, например, книга измото (главы школы) Мисё, Сасаока Рюхо «Икебана: интеллектуально постигаемая японская красота» (2011) [3], книга мастера из Иллинойского университета Сато Сёдзо «Ikebana: The Art of Arranging Flowers» (2008) [4], а также книга «Contemporary Ikebana and its Traditional Background: The Aesthetic and Philosophical Essence of the Japanese Art of Flower Arrangement» (2017) живущей в Германии Грефе Аяко, представительницы школы Согэцу [5]. В этих книгах разница между конкретными школами не дается – разные направления икебаны (в высокой вазе, в низкой вазе и т.п.), однако подробное описание всех трех основных школ есть, например, в книге «Flower Arrangement: The Ikebana Way» (1996) [6]. В нашей стране вопросы эстетики икебаны, а также различие основных школ между собой рассматривал В.А. Пронников в книге «Икебана, или Вселенная, запечатленная в цветке» (1985) [7].

Помимо указанных источников, в ходе исследования мы коснемся идеи «живой формы» и в связи с этим обратимся к статье китайского автора Ши Сионбо «Chinese Calligraphy as Force-Form» (2019) [8], а также к сборнику цветочных композиций китайского мастера Сюй Вэньчжи (2020) [9].

## 1. Школа Охара: китайская эстетика и европейская классика

Основатель школы Охара – Охара Унсин (1861–1917) был выходцем из семьи гончаров и впоследствии стал успешным скульптором. Однако состояние здоровья не позволило ему продолжить эту деятельность, и он сосредоточился на икебана, которой занимался с детства (в школе Икэнобо). Официально школа Охара была открыта в 1912 г. Охара Унсин прославился тем, что создал первый стиль современной икебаны – «морибана» 盛り花 (впервые «морибана» была показана в 1897 г.).

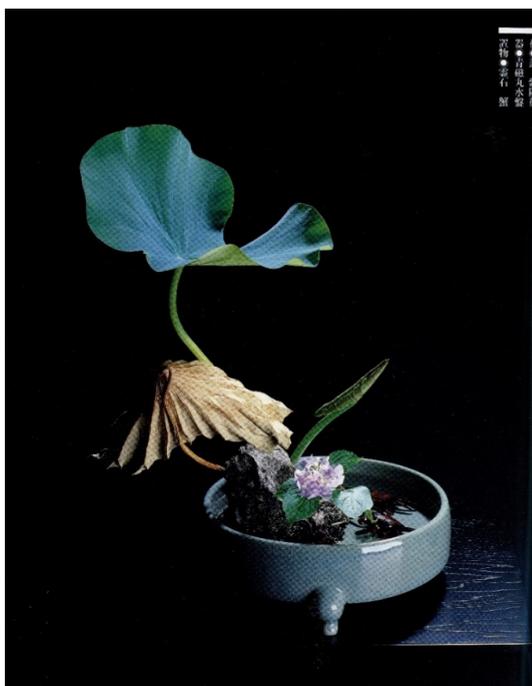
В то время в Японии начали продавать разнообразные цветы, привозимые с Запада. По причине того, что эти цветы продавались в срезанном виде и для традиционной икебаны (называемой «сэйка», или «сёка» 生花) были слишком короткими, Охара Унсин решил, что для западных цветов нужна другая икебана – новых форм, в новых вазах.

Также внук Охары Унсина Охара Хоун (1908–1995) указывает, что когда у одного предпринимателя Охара Унсин увидел бонсай и западные цветы в горшках, он подумал о том, что низкие европейские цветы будут хорошо смотреться в низкой, похожей на поднос вазе [10. С. 6–7]. Таким образом, его идея новой формы, а именно цветов в низкой вазе «морибана», которая и сделала его знаменитым, имеет связь и с новыми западными цветами, и с искусством бонсай.

Добавим к этому, что изображения растений в низких, похожих на подносы бронзовых вазах, заполненных водой, встречаются и на картинах китайских художников (Ша Фу, «Чистые дары» 清供, 1893, рис. 1, 2 [11. Р. 113; 12. С. 53]), и на гравюрах так называемых «старых школ» традиционной японской икебаны, называемых «корю:» 古流 [5. Р. 10–12]. Таким образом, хотя икебана в низкой вазе «морибана» и считается революцией в мире икебаны, в ней все же можно обнаружить связь с предшествующей традицией.



**Рис. 1.** Ша Фу. Чистые дары (фрагмент), 1893 [11. P. 113]  
**Fig. 1.** Sha Fu, “Pure Offerings” (fragment), 1893 [11. P. 113]



**Рис. 2.** Морибана школы Охара: листья лотоса и цветы гортензии. На дне низкой вазы китайской формы (трехногий цзунь – поднос), 三足樽承盤) есть камень и фигурки крабов [12. С. 53]  
**Fig. 2.** Moribana of Ohara school: lotus leaves and hydrangea flowers. The Chinese-style vase (a three-legged zun tray, 三足樽承盤) contains a stone and crab figurines [12. P. 53]

Со временем цветы «морибана» получили более «европейскую» трактовку, и дело здесь не только в использовании западных растений. В эпоху Мэйдзи (1868–1912) в Японию пришел западный образ жизни, появились букеты с лентами и кружевами, западная флористика (яп. フラワーアレンジメント, от англ. ‘flower arrangement’). Хотя букеты, которые держат в руках, – явление не японское (они до сих пор не очень распространены в Японии и чаще встречаются на банкетах или на свадьбах в «европейском стиле»), европейская флористическая традиция оказала влияние на морибана. Так, хотя изначально цветы морибана были ориентированы на воссоздание уголков природы, «вскоре из европейских цветов стали делать пышные морибана, которые можно было ставить на европейские столы» [6. С. 41]. Пышные морибана стали особенно популярны в эпоху Тайсё (1912–1926).

Несмотря на то, что, как мы уже сказали, школа Охара ассоциируется, прежде всего, с цветами в низкой вазе «морибана», чрезвычайно важным для понимания специфики школы является ее связь с традицией китайских литераторов *вэньжэнь* (яп. бундзин, 文人).

Глава одной из школ цветов чайной церемонии сенча Ватанабэ Сокэй указывает, что изначально в Китае словом «вэньжэнь» называли людей высоких моральных качеств, а с введением системы государственных экзаменов стали называть тех, кто успешно сдал этот экзамен, т.е. ученых. Затем «вэньжэнь» стали называть не только тех, кто изучал науки, но и тех, кто увлекал-

ся поэзией и живописью [13. С. 15–16]. В Японии общество литераторов бундзин сформировалось в середине эпохи Эдо (1603–1868), т.е. намного позднее, чем в Китае, и, естественно, между китайскими вэньжэнь и японскими бундзин существовало немало различий. По определению С. Ватанабэ, японские бундзин – это те, кто хорошо знал китайские тексты и картины, стремился к образу жизни китайских вэньжэнь и увлекался изящным (букв. «фурю» 風流, основная эстетическая категория искусства вэньжэнь) [13. С. 19].

По крайней мере три первых измото школы Охара активно развивали направление «в духе литераторов бундзин» 文人調. Литераторы ставили не только цветы (бундзин-бана, 文人花), но и делали композиции из фруктов (моримоно, 盛物). Сегодня композиции «моримоно», как и цветы «морибана», делают и в школе Согэцу, хотя не все последователи школы знают, что появление «морибана» связано со школой Охара, а «моримоно» – с культурой вэньжэнь. Вместе цветы бундзин и композиции из фруктов называют «бундзин-икэ» 文人生け.

Для того чтобы понять, чем обусловлен интерес к китайской культуре со стороны японцев во времена возникновения школы Охара, необходимо обратиться к истории.

В эпоху Эдо (1603–1868) в Японии широкое распространение получил китайский трактат «История ваз», написанный поэтом (вэньжэнь) Юанем Хундао в 1599 г. Японский бундзин Ооэда Рюхо, опираясь на «Историю ваз», утвердил новое нагэирэ, отличающееся от нагэирэ чайной церемонии после Сэн-но Рикю (1522–1591), т.е. чайной церемонии «тя-но ю» [12. С. 15]. Его книга «Нагэирэ киси-но нами» 抛入岸の波 (1809) считается попыткой адаптировать цветочные композиции китайских вэньжэнь к японскому нагэирэ, поскольку в ней используются японские растения и вазы для нагэирэ того времени [12. С. 15–16]. Так возникло направление «цветы вэньжэнь», бундзин-бана 文人花. Правда, само название «бундзин-бана» появилось позднее, в эпоху Мэйдзи, в эпоху Эдо бундзин называли свои цветы *со:ка* 插花 или *хэйка* 瓶花 [12. С. 14].

Последнее важно потому, что цветы в высокой вазе в школе Охара и сегодня называются «хэйка» 瓶花 (в отличие от школы Согэцу). Более того, именно 瓶花 (кит. pínghuā, «пинхуа») называются цветы в «Трактате о цветах в вазе» еще одного китайского вэньжэнь Чжана Цяньдэ (1577–1643).

Отметим также, что увлечением бундзин эпохи Эдо был чай сенча, поэтому цветы для чайной церемонии сенча, сенча-до, также наследуют традицию бундзин-бана. Более того, известный исследователь икебаны Кудо Масанобу (р. 1924) указывает, что на рубеже эпох Эдо и Мэйдзи, т.е. в конце XIX в., церемония сенча была очень популярна в Японии. Он пишет, что «началом современных цветов вэньжэнь являются цветы для церемонии сенча». И далее: «Нет сомнения в том, что основатель школы Охара, Охара Унсин понимал под хэйка бундзин именно цветы для сенча эпохи Мэйдзи». Его сын Охара Коун также «был связан с цветами сенча и собирал китайскую керамику» [12. С. 18–19].

Показательно, что третий измото Охара Хоун определяет «хэйка» школы Охара как «бундзин-бана» эпохи Эдо, соединенное с «нагэирэ» [14. С. 6]. Косвенно это еще раз указывает на связь «цветов бундзин» с цветами для

чайной церемонии сенча, поскольку чайные цветы – это всегда «цветы без правил», т.е. «нагэирэ».

Направление цветов «в духе вэньжэнь» 文人調 существует в школе Охара и поныне, но изучается лишь на высоких уровнях. Цветы этого направления имеют «китайский вкус», хотя они развивалась без непосредственного взаимодействия с китайскими мастерами, по привозимым из Китая картинам, и соединялись с японским «нагэирэ».

Важной особенностью «цветов вэньжэнь» является использование изящных «тем-загадок» мэйгогадай 迷語画題, заимствуемых из картин или стихов китайских литераторов. По причине использования таких тем выбор растений и их сочетание в «цветах вэньжэнь» ограничено и призвано отражать не только связь с временем года, но и связь с литературой и картинами, некий скрытый смысл, понятный лишь образованному человеку. Во всех школах, наследующих традицию литераторов, используются специальные словари «тем-загадок». Насколько нам известно, в Китае подобных словарей нет, хотя создание картин со скрытым смыслом (кит. 寓意, yùyì) – китайская традиция. Отметим также, что использование тем-загадок в школе Охара является нестрогим, по причине чего можно встретить множество современных интерпретаций «цветов в стиле вэньжэнь» (рис. 3, 4) [12. С. 31, 24].



**Рис. 3.** Хэйка «в стиле литераторов» без «темы-загадки»: магнолия (*Magnolia kobus*), сосна, засохшая ветка пальмы в вазе из пекинского стекла [12. С. 31]

**Fig. 3.** Heika, bunjin-cho without meigo-gadai: magnolia kobus, pine, dried palm branch in a Beijing glass vase [12. P. 31]



**Рис. 4.** Хэйка «в стиле литераторов» с темой-загадкой «Вечная молодость, богатство и знатность» 長春富貴: розы и пион в фарфоровой вазе [12. С. 24]

**Fig. 4.** Heika, bunjin-cho with meigo-gadai “Eternal youth, wealth and nobility” 長春富貴: roses and peony in a porcelain vase [12. P. 24]

На рис. 3, 4 можно видеть две композиции школы Охара «в стиле литераторов»: без темы-загадки (ветки сосны и сухой пальмы, цветущая магнолия в вазе из пекинского стекла) и с темой-загадкой «Вечная молодость, богатство и знатность» 長春富貴. Поскольку изящное название розы 長春 – «вечная весна / молодость», а пиона – 富貴 «богатый и знатный», композиция предполагает сочетание роз с пионами.

Итак, цветы школы Охара наследуют прежде всего традицию литераторов *вэньжэнь*, правда, идущую не непосредственно из Китая, а ее эдосский вариант, смешанный с эстетикой буддизма. По этой причине школа Охара широко представлена в Китае. Так, если в России нет отделений школы Охара, но есть три отделения школы Согэцу, то в Китае ситуация обратная: в самом Китае на данный момент около 30 филиалов школы Охара. Отделения школы Согэцу есть только в Гонкоге (одно) и на Тайване (пять). Последнее, по-видимому, связано с исторически сильным влиянием Японии на острове.

Вторым важным компонентом, оказавшим влияние на школу Охара, является европейская флористика. Ее влияние обусловлено веяниями времени, духом эпохи Мэйдзи. Конечно, в более поздние эпохи на школу Охара, как и на Согэцу, оказал авангард. Кроме того, можно проследить и другие влияния – расположение растений в ряд, унаследованное от школы Икэнобо, влияние флористических традиций разных стран, особенно во времена существования японских колоний, и пр.

## 2. Школа Согэцу: японская традиция и авангард

Школа Согэцу была основана в 1927 г. человеком по имени Тэсигахара Софу (1900–1979), сыном известного преподавателя школы Икэнобо. Как и в школе Охара, в школе Согэцу развивается направление *морибана* – цветы в плоской вазе, а также цветы в высокой вазе, называемые *нагэирэ*. Название последнего направления весьма примечательно, поскольку изначально «нагэирэ», буквально «вброшенные цветы», – это цветы для чайной церемонии, которые в эпоху Эдо противостояли тому, что называлось икебаной. И хотя изначально «нагаирэ» – это цветы, поставленные без правил, а «нагэирэ» школы Согэцу имеют четкие оси и углы, сам термин отсылают нас к цветам для японской чайной церемонии «тя-но ю».

Этот факт интересен тем, что указывает на связь цветов школы Согэцу с эстетикой буддизма, поскольку, как известно, «чай и дзэн – одного вкуса» (茶禪一味, чайная фраза). На эту же связь указывают и многие высказывания самого С. Тэсигахары, опубликованные в тексте «Кадэнсё» (1979). Например, он пишет: «Буддийское понятие *саммай* (глубокое сосредоточение) используется и в искусстве... Цветок в Икебана – ее *саммай*» [1. С. 31]. Речь идет о погружении в медитацию «саммай» 三昧, т.е. С. Тэсигахара рассматривает цветы в икебанае как объект буддийской медитации.

Несколько раз на страницах «Кадэнсё» встречается мысль о том, что «всё в Икебана – встреча», встреча вазы и цветка, встреча конкретной икебаны с конкретным местом и т.д. [1. С. 26, 30]. Есть известная чайная фраза: 一期一会 («Один миг – одна встреча»), говорящая о ценности конкретного момента, когда происходит встреча людей за чаем. Человек постоянно меняется, и мир вокруг него постоянно меняется – то, как обстоятельства сложились здесь и сейчас, они уже никогда не сложатся вновь – это и есть «встреча». Представление о «встрече» тесно связано с буддийским понятием «эн» 縁, причинной связью людей или явлений между собой.

Добавим к этому также то, что С. Тэсигахара пишет о себе, что он «поклонник камелий» [1. С. 21]. Камелия, как известно, – основное растение в чайных цветах, поскольку сам по себе чайный куст – тоже камелия. Таким

образом, С. Тэсигахара неоднократно прямо или косвенно указывает на связь икебаны школы Согэцу с эстетикой буддизма или «чайной» эстетикой.

Если говорить о том, что именно буддизм привносит в икебану Согэцу, то, по нашему мнению, это ощущение покоя, хотя такова отнюдь не любая икебана Согэцу. В качестве примера приведем известную икебану С. Тэсигахара из веток энкиантуса почкочешуйного и цветов лилии одноцветной (рис. 5) [15. Р. 65]. Когда смотришь на эту икебану, видишь заросший лилиями старый пруд. Ощущение старого пруда возникает в том числе от плоской вазы, кривая форма которой напоминает и просто глину, и чаши для японской чайной церемонии.



**Рис. 5.** Морибана: ветки энкиантуса почкочешуйного и цветов лилии одноцветной в низкой керамической вазе [15. Р. 65]

**Fig. 5.** Moribana: *enkianthus perulatus*, star lily in a suiban [15. P. 65]

В «Кадэнсё» С. Тэсигахары есть следующие строки: «Линия, цвет, масса – вот те три компонента, через которые может восприниматься икебана» [1. С. 28]. Здесь сразу вспоминается известнейшая книга авангардиста В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» (1926), переведенная на многие языки мира, поскольку для традиционных японских искусств подобный способ обобщения не характерен. Для того чтобы понять, как и когда авангард попал в Японию, обратимся к истории японского дизайна.

Согласно японской хрестоматии по истории японского дизайна, сразу после окончания Первой мировой «все виды пластических искусств прошли крещение авангардом», и на рубеже эпох Тайсё (1912–1926) и Сёва (1926–1989), т.е. как раз во времена появления школы Согэцу (в 1927 г.), влияние авангарда коснулось и Японии [16. С. 35]. Кстати, с 1920 по 1922 г. в Японии проживал поэт и художник-футурист, друг В. Маяковского, Давид Бурлюк (1882–1967), который провел в Японии выставку картин авангардистов. Согласно той же хрестоматии, «с приездом Д. Бурлюка волна авангарда [в Японии] достигла своего апогея» [16. С. 35].

В связи с тем, что цветы школы Согэцу тесно связаны с эстетикой авангарда, в них активно используются нерастительные элементы: пластик, бумага, ткань и даже металлические банки, трубы (рис. 6) [1. С. 67]. В японском языке применительно к таким композициям используется термин «дзэньэйка» 前衛花, «авангардные цветы» [4. Р. 31]. В 1955 г. американский журнал «Тайм» даже окрестил Тэсигахару Софу «японским Пикассо цветов» [1. С. 114]. А сын Тэсигахары Софу Тэсигахара Хироси использовал в процессе обучения декалькоманию, абстрактные композиции и бумажные скульптуры, коллажи [17], т.е. задействовал приемы сюрреализма, абстракционизма и пр.

Теперь обратимся к вопросу о связи эстетик буддизма и авангарда между собой в икебанае школы Согэцу. Ответ на этот вопрос представляется более сложным, чем просто приход авангарда в буддийскую Японию, т.е. дань моде.

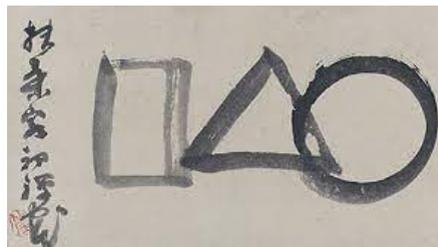
Вспомним знаменитое произведение буддийского монаха Сэнгай (1750–1837), изображающее круг, треугольник и квадрат (рис. 7) [18]. Название этого произведения по-японски обычно так и записывают символами «○△□». Есть много разных точек зрения на то, что именно имел в виду автор этого «авангардного» на вид произведения, но в связи с тем, что известный популизатор

дзэн-буддизма Д. Судзуки (1870–1966) обозначил его смысл словом ‘universe’, т.е. «космос», значение произведения стали преимущественно толковать как «безграничное».



**Рис. 6.** Тэсигахара Софу. Авангардные цветы «дзэньэйка» [1. С. 67]

**Fig. 6.** Sofu Teshigahara. Avant-garde flower arrangement “zen’eika” [1. P. 67]



**Рис. 7.** Сэнгай, «Круг, треугольник и квадрат» / «○△□» [18]

**Fig. 7.** Sengai, “Circle, triangle and square” / “○△□” [18]

Как бы там ни было, знаменитый буддийский символ просветления и всего сущего (и, возможно, также причинно-следственной связи, круга переРождений) – круг «энсо:» 円相 также чрезвычайно прост. По всей видимости, именно стремление к простоте сблизило эстетику буддизма с авангардом, хотя цели этого стремления были различными.

В предыдущей статье «Иероглиф и икебана: от баланса инь-ян к разрушению формы син-гё-со» (2021) мы подробно анализировали принцип «син-гё-со», т.е. «установ – полуустановка – скоропись» и писали о том, что этот принцип был заимствован японцами из каллиграфии и затем распространен на другие сферы искусства. Суть принципа заключается в разрушении, смягчении или упрощении наиболее «полной», торжественной формы [19]. Возможная цель такого упрощения – визуализированный отказ от привязанностей, путь к просветле-

нию. В подтверждение нашей догадки приведем известный коан о буддийском монахе Чжаочжоу, жившем в Китае в эпоху Тан (618–907):

Ученик спросил у Чжаочжоу:

– Нет ни одной вещи, которой можно владеть. Как же быть?

Чжаочжоу ответил:

– Выкидывай!

Ученик:

– Что же я могу выкинуть, если ничем не владею?

Чжаочжоу:

– Если так, тогда иди и неси!

Считается, что после этих слов ученик достиг просветления [20. С. 229].

Итак, авангард был духом того времени, в которое возникла школа Согэцу, но также он отчасти оказался созвучен основанной на упрощении эстетике буддизма. Таким образом, мы видим два основных компонента эстетики школы: эстетика авангарда и буддийская эстетика, связанная с чайной церемонией «тяною». Однако под влиянием авангарда, европейской флористики буддийские основания икебаны начали размываться, и граница между западной и японской флористикой стала очень тонкой.

### **3. К проблеме современной икебаны: от «живой» формы к «неживой»**

С «вестернизацией» Японии изменилось восприятие японцами собственной традиционной эстетики – традиционные интерьеры стали светлее, в икебана появилось множество прямых линий. Конечно, прямые линии позволили привнести в икебану ощущение свежести, новизны, современности, определенного рода элегантность, но все же изогнутые линии в икебана имеют глубокое значение.

Для того чтобы понять смысл криволинейных форм в икебана, обратимся к каллиграфии.

Как известно, каллиграфические свитки столетиями соседствовали с икебаной в нише токонома, и даже Тэсигахара Софу писал: «По значимости линии Икебана гораздо ближе к каллиграфии, нежели к живописи... Чтобы глубже понимать Икебана, полезно обратить свое внимание на искусство каллиграфии» [1. С. 80].

Современный китайский исследователь каллиграфии Ши Сионбо в своей статье «Китайская каллиграфия как сило-форма» (2019) пишет о связи формы «син» 形 и «конфигурации силы» «ши» 勢: «Если форма каллиграфического произведения не обретает „ши“, то это не „форма движения“, не „живая форма“» [8. Р. 54], т.е. только понимание формы как «сило-формы» делает форму живой, жизнеподобие формы – важнейший критерий оценки каллиграфического произведения.

Отголоски этого подхода мы наблюдаем и в икебана, когда определяем обращенное изначально к свету «лицо» цветка, учитываем обращенность «лиц» цветов друг к другу и пр. Применительно к «лицу» цветка в школе Икэнбо используется термин «янская» или «лицевая сторона» [21. С. 49], существует также китайский термин «сянбэй» 向背, применяемый в китайской живописи при изображении растений или при формировании деревьев бонсай. Интересно, что Ши Сионбо, цитируя Ф. Жульена, использует этот

термин применительно к каллиграфии, невольно еще раз обнаруживая связь каллиграфии с флористикой. «Достижение „ши“ при написании иероглифов – процесс более сложный, чем достижение „ши“ при написании одной черты. Связанные линии должны поддерживать друг друга... черты иероглифов либо „поворачиваются лицом друг к другу, либо обращаются друг к другу спиной“ [сянбэй 向背]», – пишет он [8. Р. 65].

Так или иначе, изначально икебана криволинейна и текуча, ее движение подобно движению живого. Вполне логично, что само слово «икебана» 生け花 содержит в себе иероглиф «жизнь», в отличие, например, от слова «натюрморт» (фр. nature morte, «мертвая природа»). Однако современная икебана, как и икебана XX в., подвержена влиянию авангарда и других модернистских течений и, говоря языком К. Юнга, изобилует «разломами». Вспомним рассуждения К. Юнга о картинах П. Пикассо: «С чисто формальной точки зрения, одной из основных характеристик является фрагментарность, находящая выражение в так называемых „линейных фракциях“ – сериях психических разломов (в геологическом смысле), которые пересекают картину» [22. С. 43]. Так, на рис. 6 отчетливо видно, что композиция состоит из трех отдельных «букетиков», как бы не связанных между собой.

Традиционная икебана «разломов» не предполагает – она пронизана общим движением, подобно кровеносным сосудам в теле человека. И хотя японская икебана развивалась независимо от китайской флористики, здесь хочется привести слова китайского мастера Сюй Вэньчжи, поскольку он наследует ту самую флористическую традицию, которая питала всю дальневосточную флористику. Сюй Вэньчжи пишет, что в цветочных композициях, как и в картинах китайской живописи, есть ощущение живого, природной жизненной силы, и «ветки обретают „ши“ 勢, пронизываемые венами энергии „ци“ 气» [9. С. 134].

У Тэсигахары Софу есть интересное высказывание: «Цветок в композиции превращается в человека. Ikeбана создается из цветов, но без человека она невозможна» [1. С. 23]. По всей видимости, речь идет о связи «небо – земля – человек» в икебанах, где человек становится связующим звеном между небом и землей, а также о том, что цветочная композиция – отражение того, кто ее ставит. С другой стороны, это высказывание можно интерпретировать и таким образом, что «тело» растения подобно телу человека, тогда сразу будет ясна нежелательность «разломов» в цветочной композиции.

Как мы уже сказали, хотя авангардная икебана необычная и смелая, использование принципов авангарда во флористике неизбежно приводит к слиянию западной и дальневосточной флористики, стиранию грани между икебаной и не-икебаной. Для того чтобы преодолеть этот тупик современной икебаны, нам представляется полезным обратиться к традиционным идеям «живой формы», к которым сейчас пытаются вернуться исследователи и мастера на материковом Китае, стремясь преодолеть замещение китайской традиционной флористики современной японской икебаной. Отметим, что отголоски китайской идеи «живой формы» по-прежнему достаточно сильны в цветах «в стиле вэньжэнь» школы Охара.

## Выводы

1) Эстетическая основа школы Охара: соединение японской традиции и китайской (нагэирэ и цветы литераторов), а также влияние, прежде всего, классической западной флористики.

2) Эстетическая основа школы Согэцу: нагэирэ для чайной церемонии «тя-но ю» и авангард.

3) Хотя обе школы имеют очень глубокие эстетические основания, под влиянием западной флористики происходит отеснение традиционных основ икебаны, размываются границы между икебаной и не-икебаной – икебана становится все более простой и понятной западному человеку. С этой точки зрения представляется перспективным диалог с первоисточниками икебаны, когда, в частности, улавливалась «живость живого». На наш взгляд, именно такая икебана, развивающая традиционные подходы, а не порывающая с ними, способна духовно развивать западного человека, поскольку результат жизней многих людей всегда больше результата одной жизни. Это и есть «путь цветка».

### Список источников

1. *Teshigahara Soфу*. Кадэнсё. Откровение о цветке. М. : Август Борг, 2003. 120 с.
2. *Николаенко Н.П.* Икэбана – искусство и народная традиция Японии. М. : ИзографЪ, 2005. 296 с.
3. 笹岡 隆甫 『いけばな：知性で愛でる日本の美』東京：新潮社，2011 [Сазаока Рюхо. Икэбана: интеллектуально постигаемая красота Японии. Токио: Синтё-ся, 2011]. (На яп. яз.)
4. *Sato Shozo*. Ikebana: the art of arranging flowers. Tuttle Pbl., 2008. 208 p.
5. *Graefe Ayako*. Contemporary Ikebana and its Traditional Background: The Aesthetic and Philosophical Essence of the Japanese Art of Flower Arrangement. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 208 p.
6. *Flower arrangement: the ikebana way* / ed. Steer William. Tokyo : Shufunotomo Co., Ltd., 1984. 286 p.
7. *Пронников В.А.* Икэбана, или Вселенная, запечатленная в цветке. М. : Гл. ред. вост. литературы изд-ва «Наука», 1985. 176 с.
8. *Shi Xiongbo*. “Chinese calligraphy as Force-Form” // The Journal of Aesthetic Education. Vol. 53, № 3. 2019. P. 54–70.
9. 徐文治. 不知有花：山木野草的四时之态。– 桂林：漓江出版社，2020 [Сюй Вэньчжи. Не знаю, есть ли цветы: виды горных растений и полевых трав в разное время года. Гуйлинь : Изд-во Лицзян, 2020]. (На кит. яз.)
10. 小原豊雲 『小原流本科教本』神戸：中村印刷株式会社，1977 [Охара Хоун. Учебник: основной курс школы Охара. Кобэ : Накамура-инсацу, 1977]. (На яп. яз.)
11. *Modern reader on the Chinese classics of flower arrangement: on Vase Flower Arrangement & History on Vases* / comp. Li Xia. New York : Better Link Press, 2018. 152 p.
12. 小原夏樹 『花間清遊：文人調いけばな作品集』東京：小原流出版事業部，1992 [Игра меж цветов: сборник цветочных композиций в стиле литераторов / ред. Охара Нацуки. Токио : Изд-во школы Охара, 1992]. (На яп. яз.)
13. 渡辺 宗敬 『煎茶席の花』東京：学習研究社，1981 [Ватанабэ, Сокэй. Цветы чайной комнаты сэнча. Токио : Гакусю кэнкю-ся, 1981] (На яп. яз.)
14. 小原 豊雲 『小原流師範科教本』東京：小原流文化事業部，1974 [Охара, Хоун. Учебник для получения квалификации школы Охара. Токио : Охара-рю бунка дзигё-бу, 1974]. (На яп. яз.)
15. *Teshigahara Akane*. Sogetsu textbook 1 [Kakei] 2 [Kakei]. Tokyo : Sogetsu Bunkajigyō Co., Ltd., 2017. 128 p.
16. 竹原あき子, 森山明子監修 『日本デザイン史』東京：美術出版社，2003 [История японского дизайна / ред. А. Татэхара, А. Морияма. Токио : Бидзюцу-сюппанся, 2003]. (На яп. яз.)

17. Teshigahara Hiroshi. Sogetsu textbook. Tokyo : Sogetsu Shuppan Inc. 1986. Vol. 1–4.
18. 仙厓／出光美術館 [Электронный ресурс]. Сайт музея искусств Идэмitsu. URL: <http://idemitsu-museum.or.jp/collection/sengai/sengai/03.php> (дата обращения: 11.07.2022). (На яп. яз.)
19. Третьякова М.С., Аганина Н.С. Иероглиф и икебана: от баланса инь-ян к разрушению формы син-гё-со // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 95–111. doi: 10.17223/22220836/41/8
20. 高島尚堂「煎茶の禅語」『煎茶：道具としつらいの知識』東京：婦人画報社，1992，頁228～235 [Такаси́ма Н. Дзэнские фразы в церемонии сенча / Церемония сенча: принадлежности и организация пространства. Токио: Фудзингахо-ся, 1992. С. 228–235]. (На яп. яз.)
21. 池坊専永監修『はじめての池坊いけばな入門』東京：講談社，1999 [Введение в икебану школы Икэнобо / ред. Икэнобо, Сэньэй. Токио : Кодан-ся, 1999]. (На яп. яз.)
22. Юнг К.Г., Нойманн Э. Монолог «Улисса» // Психоанализ и искусство. М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998.

### References

1. Teshigahara, S. (2003) *Kadense. Otkrovenie o tsvetke* [Kadensho: about flowers]. Moscow: August Borg.
2. Nikolaenko, N.P. (2005) *Ikebana – iskusstvo i narodnaya traditsiya Yaponii* [Ikebana: Art and tradition of Japan]. Moscow: Izograf.
3. Sasaoka, R. (2011) *Ikebana: intellektual'no postigaemaya krasota Yaponii* [Ikebana: Intellectually Enjoying the Beauty of Japan]. Tokyo: Sinte-sya.
4. Sato, S. (2008) *Ikebana: the art of arranging flowers*. Tuttle Pbl.
5. Graefe, A. (2017) *Contemporary Ikebana and its Traditional Background: The Aesthetic and Philosophical Essence of the Japanese Art of Flower Arrangement*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
6. Steer, W. (ed.) (1984) *Flower arrangement: The ikebana way*. Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd.
7. Pronnikov, V. (1985) *Ikebana, ili Vseleennaya, zapечатlennaya v tsvetke* [Ikebana, or the Universe Captured in a Flower]. Moscow: Nauka.
8. Shi Xiongbo. (2019) Chinese calligraphy as Force-Form. *The Journal of Aesthetic Education*. 53(3). pp. 54–70.
9. Xu Wenzhi. (2020) *Ne znayu, est' li tsvety: vidy gornykh rasteniy i polevykh trav v raznoe vremya goda* [I Don't Know Whether There Are Flowers: Species of Mountain Plants and Field Grasses at Different Seasons]. Guilin: Lijiang Publishing House.
10. Ohara Hawn. (1977) *Uchebnik: osnovnoy kurs shkoly Okhara* [Textbook: main course of the Ohara school]. Kobe: Nakamura Insatsu.
11. Li Xia. (ed.) (2018) *Modern reader on the Chinese classics of flower arrangement: on Vase Flower Arrangement & History on Vases*. New York: Better Link Press.
12. Ohara Natsuki. (1992) *Igra mezh tsvetov: sbornik tsvetochnykh kompozitsiy v stile literatorov* [Playing Among Flowers: A Collection of Flower Arrangements in the Style of Literary Writers]. Tokyo: Ohara-ryu shuppan jigyo-bu.
13. Watanabe, S. (1981) *Tsvety chaynoy komnaty sencha* [Flowers arrangement for Sencha tea ceremony]. Tokyo: Gakushu kenkyu-sha.
14. Ohara Hawn. (1974) *Uchebnik dlya polucheniya kvalifikatsii shkoly Okhara* [Ohara-ryu textbook for teachers]. Tokyo: Ohara-ryu bunka jigyo-bu.
15. Teshigahara Akane. (2017) *Sogetsu textbook 1 [Kakei] 2 [Kakei]*. Tokyo: Sogetsu Bunkajigyo Co., Ltd.
16. Tatekhara, A. & Moriyama, A. (eds) (2003) *Istoriya yaponskogo dizayna* [The Concise History of Japanese Modern Design]. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha.
17. Teshigahara Hiroshi. (1986) *Sogetsu textbook*. Tokyo: Sogetsu Shuppan Inc.
18. *Idemitsu Museum of Art*. [Online] Available from: <http://idemitsu-museum.or.jp/collection/sengai/sengai/03.php> (Accessed: 11th July 2022).
19. Tretyakova, M. & Aganina, N. (2021) Japanese characters and ikebana: from Yin – Yang balance to breaking of form with Shin – Gyo – So. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Vestnik of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 95–111. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/8

20. Takashima, N. (1992) Dzenskie frazy v tseremonii sencha [Zengo of Sencha tea ceremony]. In: *Tseremoniya sencha: prinaldlezhnosti i organizatsiya prostranstva* [Sen-cha Tea Utensils & Arrangement]. Tokyo: Fujingaho-sha. pp. 228–235.

21. Ikenobo, S. (ed.) (1999) *Vvedenie v ike-banu shkoly Ikenobo* [Introduction to ikebana of Ikenobo]. Tokyo: Kodan-sha.

22. Jung, C.G. (1998) Monolog “Ulissa” [“Ulysses”: A Monologue]. In: Jung, C.G. & Neumann, E. *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and Art]. Moscow: Refl-book, Vakler. p. 43.

***Сведения об авторах:***

**Третьякова М.С.** – доцент кафедры графического дизайна, кандидат искусствоведения Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: mashanadya@gmail.com

**Филоненко Н.С.** – доцент кафедры графического дизайна, кандидат искусствоведения Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: mashanadya@gmail.com

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**Tretyakova M.S.** – Ural State University of Architecture and Art (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: mashanadya@gmail.com

**Philonenko N.S.** – Ural State University of Architecture and Art (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: mashanadya@gmail.com

***The authors declare no conflict of interests.***

*Статья поступила в редакцию 18.07.2022;  
одобрена после рецензирования 30.10.2022; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 18.07.2022;  
approved after reviewing 30.10.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 78.021.4

doi: 10.17223/22220836/55/17

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В РУССКИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Марина Сергеевна Школина

*Центральная детская музыкальная школа им. Б.Г. Павликовской, Чита, Россия,  
krasnoyarsk-asp@mail.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению аспектов воплощения орнамента<sup>1</sup> в музыке. Музыкальная ткань представляет собой особый вид текста<sup>2</sup>. Его сущность проявляется в звуке, который материализуется во времени, в пространстве и находит отражение в области чувственных представлений. Орнаментация музыкальной ткани воспринимается во многом на основе синестетических ощущений. Автор статьи сопоставляет особенности орнаментирования в изобразительном искусстве и музыке, выделяя устойчивые приемы, характерные для каждого из искусств, и рассматривает их на примерах фортепианных произведений.

**Ключевые слова:** орнамент, музыка, фактура

**Для цитирования:** Школина М.С. Музыкальный орнамент и его проявления в русских фортепианных сочинениях первой половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 214–221. doi: 10.17223/22220836/55/17

Original article

## MUSICAL ORNAMENTATION AND ITS USING IN RUSSIAN PIANO WORKS OF THE FIRST HALF OF THE 19 CENTURY

Marina S. Shkolina

*Children's Music School named after B.G. Pavlikovskaya, Chita, Russia,  
krasnoyarsk-asp@mail.ru*

**Abstract.** The article deals with aspects of the embodiment of ornamentation<sup>3</sup> in music. The musical arrangement is a special kind of text<sup>4</sup>. On the one hand, its essence is manifested in the sound, which materializes in time and space, and on the other hand, in the sphere of sense perceptions, including emotional impressions or experiences, visual images, etc. The associative similarity with some elements of fine art allows revealing a special musical “pattern” by means of which the piano texture acquires ornamental features. The ornamenta-

---

<sup>1</sup> «Дословный перевод с латинского слова „орнамент“ – украшение. В специальной литературе орнамент означает узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов для украшения каких-либо предметов или архитектурных сооружений» [1. С. 13].

<sup>2</sup> В нашей работе мы применяем формулировку А.В. Денисова при рассмотрении «текста как структурно-смыслового единства, зафиксированного в определенной материальной форме» [2. С. 21].

<sup>3</sup> “The literal translation of the Latin word ornament is adornment. In the special literature ornament means a pattern consisting of rhythmically ordered elements to decorate any objects or architectural structures” [1. P. 13].

<sup>4</sup> In the presented work the formulation given by A.V. Denisov is applied, when considering “the text as a structural and semantic unity, recorded in a certain material form” [2. P. 21].

tion means the introduction of ornamentation<sup>1</sup> elements into the musical fabric, which is perceived largely on the basis of synesthetic sensations, with the manifestation of stable ornamentation techniques being evident. Based on a certain consistency of ornamentation principles in the works of several composers, it seems possible to identify several types of ornamentation, as well as a number of textural techniques. The ornamentation of the musical texture may be associated with the realization of different artistic tasks. As a consequence it has a certain functional meaning.

The purpose of this article is to consider individual ornamentation techniques, which have formed in the practice of European music-making, and their application in Russian piano works of the first half of the 19th century. The author compares the peculiarities of ornamentation in the fine arts and music, identifying the stable techniques, typical for each of the arts, and considers them on the examples of piano works from a particular historical period.

**Keywords:** ornament, ornamentation, music, texture

**For citation:** Shkolina, M.S. (2024) Musical ornamentation and its using in russian piano works of the first half of the 19 century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 214–221. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/17

Орнамент как явление искусства характерен для произведений многих эпох и стилей. Он рассматривается исследователями различных специальностей, «наполняющих» общие теоретические позиции, характерные для понятия «орнамент», многообразными сведениями и установками<sup>2</sup>. Область орнаментального искусства представляет собой особый пласт художественного видения, комплекса выразительных средств и своеобразных способов украшения. «Орнамент, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, отображал духовный мир человека на основе его представлений о Вселенной, Земле, Боге, природе, жизни, смерти. <...> Древний художник использовал в оформлении предметов штрихи и полосы, зигзаги и „елочный“ орнамент, узор в виде плетения и точек. Облекая свои представления об устройстве мира в знаковые формы круга, полукруга, овала, спирали, ромба, квадрата, треугольника, креста и их различных сочетаний, человек, по всей вероятности, еще не наделял их декоративными. <...>. Постепенно эти знаки-символы приобретали орнаментальную выразительность узора, который становится эстетической ценностью в последующих эпохах» [5. С. 7–8]. Тесно связанный с идеей порядка, организованности, красоты линий и форм орнамент способен естественным образом проявляться во многих видах искусства – декоративно-прикладном, изобразительном, архитектуре, музыке.

По мнению Ю.Я. Герчука, «в самой своей упорядоченности, в гармонической красоте форм и ритмов орнамент несет и утверждает меняющиеся с развитием человечества образы мирового порядка» [6. С. 287]. Он пишет: «Гармония – это порядок, получивший эмоциональное воплощение, выраженный на языке чувства. Не простое осуществление математически закономерной системы повторов делает тот или иной рисунок орнаментом, но и определенная установка на эстетический, а не умозрительный способ его восприятия» [6. С. 283].

На наш взгляд, подобное качество определяет возможности проявления орнамента в музыке, оперирующей чувственными образами, облаченными в интонационно-ритмически и динамически «звучащую» форму. В настоящее

<sup>1</sup> The meaning of the term and its derivatives see: [3. P. 426].

<sup>2</sup> Значимой в этом отношении работой, на наш взгляд, является статья И.В. Палагута «Орнамент как особый вид искусства» [4].

время становится все более актуальным решение вопроса, выполняет ли орнамент только декоративную функцию (позиция М.С. Кагана)<sup>1</sup> или является самостоятельным видом искусства (позиция Ю.Я. Герчука)<sup>2</sup>. А.П. Степанова отмечает: «Не следует путать понятие „орнаментальная композиция“ с понятием „орнаментация художественного произведения“. Во втором случае орнамент выступает как средство придания наилучшей выразительности художественному, живописному или графическому произведению, основой которого является определенный сюжет. Орнаментальная композиция представляет собой художественное произведение, в котором за основу принимается орнамент или разные виды орнаментов» [1. С. 112–113].

Не распространяя сейчас свои наблюдения на другие виды искусств, отметим, что история музыки сама нашла решение данного вопроса: в музыке орнамент существует и как самостоятельное художественное произведение (по сути – особый, независимый жанр), и как один из существенных приемов выразительности. К первым мы можем отнести, например, три самостоятельные пьесы с названием «Орнамент» в Концертной симфонии для арфы с оркестром «Фрески святой Софии Киевской» В. Кикты, четвертую часть («Орнамент») Партиты для органа на тему татарской народной песни «Галиябану» Д. Дианова, ко вторым – значительное количество музыкальных произведений, где орнамент выполняет художественную функцию наряду с другими приемами. Данный аспект понятия «орнамент» мы в определенной мере обозначаем в настоящей статье.

Проявление орнамента в музыке имеет свои особенности, поскольку связано со слуховыми представлениями, а также в большой степени с ассоциативной сферой восприятия. Многими исследователями музыкального искусства используются такие понятия, как *орнамент*, *орнаментика*, *орнаментальность* и т.п. А. Бейшлаг отмечает, что «украшения применялись в значительной мере <...> примерно начиная с IX века... <...> всюду, куда ни бросишь взгляд, заметен интерес к разукрашиванию» [8. С. 6]. «Орнаментика в западноевропейской музыкальной культуре была не только неотъемлемым элементом музыкального исполнительства, но и предметом многочисленных музыкально-теоретических трудов. Практически все авторы относились к орнаменту как к дополнительному элементу мелодии. Между тем, музыканты понимали: орнаментика не является чем-то застывшим, так как выражает то, что в принципе не поддается фиксации и зависит от многих факторов, даже от настроения артиста, и осознавали невозможность точной записи ритмики и динамики украшений, которые являются проявлением непосредственного игрового импульса», – пишет Я. Рамич [9. С. 6–7]. И.А. Скворцова отмечает особую роль орнаментальности музыкальной ткани в русских модэрновых музыкальных произведениях на рубеже XIX–XX вв., имеющей некоторые отличия от орнаментальности русской музыки XIX в.: «Наиболее распространенное мнение о музыкальном орнаменте связано с моментом украшения мелодии мелизмами или расцветчиванием ее дополнительными мелодическими линиями и арабесками. Однако искусство модерна позволяет увидеть эту

<sup>1</sup> Ученый пишет: «Сам по себе, в качестве самостоятельного художественного произведения орнамент не существует и существовать не может» [7. С. 90].

<sup>2</sup> Исследователь считает, что орнамент представляет собой «полноценную и сложную область художественного творчества» как особого вида искусства [6. С. 301].

проблему и с другой стороны – с точки зрения *механизма* возникновения орнамента, т.е. с „тиражированием“ музыкальной ячейки, которая могла до этого звучать и как самостоятельная тема» [10. С. 152–153].

Орнаментальность как художественный принцип построения рисунка или общей композиции, сочетающий в себе декоративную функцию и конкретное смысловое значение, характерна, как отмечалось, для различных видов искусства и способствует созданию эстетически завершенного образа. Поэтому мы предпринимаем попытку сопоставления приемов орнаментирования в искусстве изобразительном и музыкальном. Они носят достаточно условный характер и направлены на выявление признаков орнаментирования и орнаментальных приемов музыкального изложения. В первую очередь выделим те элементы-аналоги между изобразительным искусством и музыкой, где, опираясь на позиции искусствоведов, попытаемся определить сходство их функций. Приведем ряд элементов орнаментирования, которые могут быть функционально близки в обоих видах искусства. На первой позиции нами называется элемент изобразительного искусства, на второй – музыки:

- точка = краткий звук;
- прямая линия = протяженный звук;
- изогнутая линия = звуковысотная, преимущественно поступенная (мелодическая) линия;
- мотив = мотив (мелодический оборот, ритмическая ячейка);
- ритм = ритм;
- графическая форма = графические образы;
- объем = регистр;
- цвет = тембр;
- композиция = композиция.

Музыкальный орнамент, развиваясь в особой звуковой материи, приобретает определенные формы. Среди наиболее распространенных видов орнаментирования музыкальной ткани можно выделить следующие:

- **структурно-композиционный** (создание музыкально-орнаментального полотна за счет многократного повторения схожих мотивов, аккордовых структур и т.п.):

Тт. 1–6

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Etude No. 11, Op. 10. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is marked with a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system continues the piece, marked with a crescendo (cresc.) and a piano dynamic (p). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

Пример 1. Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 11 Es-dur  
Example 1. F. Chopin. Etude op. 10 No. 11 Es-dur

- **мелизматический** («декорирование» мелодии с помощью мелизмов):

Coda Тт. 1–7



Пример 2. К. Черни. Вариации на тему Роде оп. 33

Example 2. K. Cherny. Variations on a Theme of Rodet Op. 33

Наряду с традиционным использованием орнаментики в качестве украшения мелодии распространение получили и другие, уже новые приемы, в которых обнаруживается внешнее сходство с орнаментом изобразительного искусства:

- **фигуративный** (выстраивание линий фигурационного движения мотивов в своего рода узор);
- **ленточный** (использование ритмических, мотивных структур на основе повторяемости фигур или форм и образующих определенную орнаментальную ленту).

Говоря о музыкальном орнаменте в русской музыке первой половины XIX в., мы отмечаем, что в произведениях в целом продолжали использоваться приемы, сложившиеся в европейской музыкальной практике, ставшие характерными и для русского искусства. Поскольку одним из проявлений орнамента в музыке можно считать прием варьирования, рассмотрим способы орнаментирования фактуры на примере жанра, где данный принцип является основополагающим, – вариаций. Здесь многообразие фактурных приемов, создающих «рисунки», близкие изобразительному искусству, позволяет систематизировать их по определенным позициям. Обозначим основные из них:

- **Графичность** музыкальной линии (зигзаг, точечный рисунок и др.).

Например, в результате орнаментирования фактуры (зигзагообразное движение аккомпанемента) возникает образ устойчивого вращения, оттеняющего своим настойчивым повторением выразительную мелодию в партии правой руки:

Coda



Пример 3. Л.С. Гурилев. Русская песня с вариациями c-moll

Example 3. L.S. Gurilev. Russian song with variations c-moll

- Использование разного рода *фигураций*.

Широкие двухоктавные гармонические фигурации в партии правой руки, вуалирующие отдельные интонации темы М.И. Глинки, проводимой в средних голосах и поддержанной аккордами, придают этой изначально вокальной теме фигурационный инструментальный оттенок; в конце приводимого фрагмента он уступает место другому приему – настойчивому повторению, словно затуханию первоначального движения:

Тт. 19–20

**Пример 4.** А.Л. Гурилев. Вариации на тему «Не томи, родимый» из оперы М. Глинки «Жизнь за царя»

**Example 4.** A.L. Gurilev. Variations on the theme “Don't trouble, my dear” from the opera “Life for the Tsar” by M. Glinka

- Мотивная разработка «*кружевной*» структуры.

«Кружевная» фактура, примененная композитором в вариации, направлена на имитацию звучания «китайского» танца с его изящным, витиеватым изложением:

Тема вторая Вар. II

**Пример 5.** М.И. Глинка Вариации на две темы из балета «Киа-Кинг»

**Example 5.** M.I. Glinka Variations on two themes from the ballet Kia King

Безусловно, перечисленные способы орнаментирования можно наблюдать и в произведениях других жанров, однако в них орнаментальные элементы ставят уже несколько иную художественную задачу (например, «круговое» движение шестнадцатых, отражающее танцевальные повороты вальса, как изобразительный эффект).

Проявление орнамента в музыке – применение орнаментальных способов изложения музыкального текста, использование графических форм, изобразительных эффектов и др. – способствовало значительному обогащению средств музыкальной выразительности. А.П. Степанова отмечает: «...создание орнамента – сложный творческий процесс, исключая использование готовых рецептов» [1. С. 5]. Согласно мнению И.А. Скворцовой, существует «некая двойственность, заключенная в функциональном понимании орнамента, его самостоятельной значимости. С одной стороны, орнамент сам является формообразующим фактором. С другой – он как бы вуалирует уже заданную форму» [10. С. 147]. Музыкальный орнамент обретает особые формы выражения за счет разных фактурных приемов и художественных задач, соответственно, начинают складываться некоторые признаки орнаментальности<sup>1</sup> музыкальной фактуры и определенные принципы ее орнаментирования – применение приемов организации музыкальных мотивов и композиционных линий на основе визуально-графических образов. Орнаментальные элементы, присущие музыкальной фактуре русских фортепианных сочинений первой половины XIX в., получили дальнейшее развитие в творчестве М.А. Балакирева, А.К. Лядова, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова и других композиторов, особо ярко проявившись в период расцвета стиля модерн на рубеже XIX–XX вв.

#### Список источников

1. Степанова А.П. Теория орнамента. Ростов н/Д : Феникс, 2011. 150 с.
2. Денисов А.В. Метаморфозы музыкального текста. 2-е изд., испр. и доп. М. : Юрайт, 2019. 189 с.
3. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.» : ОГИЗ : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. Т. 2.
4. Палагута И.В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 45–64.
5. Кинева Л.А. История и теория орнамента. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. 130 с.
6. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М. : РИП-холдинг, 2013. 303 с.
7. Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. Л. : Художник РСФСР, 1961. 160 с.
8. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 320 с.
9. Рамич Я. Орнаментика в сербской народной инструментальной музыке для аккордеона : автореф. ... канд. искусствовед. М., 1999. 23 с.
10. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М. : Композитор, 2012. 354 с.

#### References

1. Stepanova, A.P. (2011) *Teoriya ornamenta* [Theory of Ornament]. Rostov on Don: Feniks.
2. Denisov, A.V. (2019) *Metamorfozy muzykal'nogo teksta* [Metamorphosis of Musical Text]. 2nd ed. Moscow: Yurayt.
3. Ushakov, D.N. (ed.) (1935–1940) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; OGIz; Gos. izd-vo inostr. i nats. slov.

<sup>1</sup> Орнаментальность в музыкальной ткани проявляется как свойство, позволяющее воспринимать «декоративность» мелодической линии (за счет включения мелизмов или / и дополнительных мелодических фигур), а также вызывающее ассоциации со звуковым узором.

4. Palaguta, I.V. (2020) Ornament kak osobyuy vid iskusstva [Ornament as a special kind of art]. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 1. pp. 45–64.

5. Kineva, L.A. (2018) *Istoriya i teoriya ornamenta* [History and Theory of Ornament]. Ekaterinburg: Ural State University.

6. Gerchuk, Yu.Ya. (2013) *Chto takoe ornament. Struktura i smysl ornamental'nogo obraza* [What is an ornament? The structure and meaning of the ornamental image]. Moscow: RIP-kholding.

7. Kagan, M.S. (1961) *O prikladnom iskusstve. Nekotorye voprosy teorii* [On Applied Art. Some Questions of Theory]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.

8. Beyshlag, A. (1978) *Ornamentika v muzyke* [Ornamentics in Music]. Moscow: Muzyka.

9. Ramich, Ya. (1999) *Ornamentika v serbskoy narodnoy instrumental'noy muzyke dlya akkordeo-na* [Ornamentalism in Serbian folk instrumental music for accordion]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.

10. Skvortsova, I.A. (2012) *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau style in the Russian musical art at the turn of the 20th century]. Moscow: Kompozitor.

**Сведения об авторе:**

**Школина М.С.** – преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер Центральной детской музыкальной школы им. Б.Г. Павликовской (Чита, Россия). E-mail: krasnoyarsk-asp@mail.ru

**Information about the author:**

**Shkolina M.S.** – piano teacher, accompanist, applicant for a candidate scientific degree, Children's Music School named after B.G. Pavlikovskaya (Chita, Russian Federation). E-mail: krasnoyarsk-asp@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 08.12.2022;*

*одобрена после рецензирования 06.02.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 08.12.2022;*

*approved after reviewing 06.02.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

## МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья

УДК 93/904+069.1

doi: 10.17223/22220836/55/18

### ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ПРОЕКТАХ МУЗЕЙНОГО КОМПЛЕКСА ИМЕНИ ИВАНА ЯКОВЛЕВИЧА СЛОВЦОВА

Ксения Александровна Анкушева<sup>1</sup>, Виктор Анатольевич Кутепов<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Тюменское музейно-просветительское объединение, Тюмень, Россия

<sup>2</sup> Омский государственный технический университет, Омск, Россия

<sup>1</sup> ank-kseniya@yandex.ru

<sup>2</sup> kutepviktor@mail.ru

**Аннотация.** В статье анализируется деятельность Музейного комплекса имени Ивана Яковлевича Словцова (МКИМС) в контексте представления посетителям материалов военно-исторического характера. Источниками информации служат документы, прежде всего отложившиеся в архивном хранении музея, а также публикации в интернет-пространстве. В динамике выявляются основные сюжеты военной истории, освещаемые в рамках музейных проектов, формы подачи интересующих нас сведений. В работе авторы рассматривают различные объекты музейного показа МКИМС, акцентируют внимание на взаимодействии с аудиторией в режиме онлайн.

**Ключевые слова:** Музейный комплекс имени Ивана Яковлевича Словцова, военная история, музейная педагогика, проектная деятельность, онлайн-режим

**Для цитирования:** Анкушева К.А., Кутепов В.А. Военно-историческая тематика в проектах Музейного комплекса имени Ивана Яковлевича Словцова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 222–234. doi: 10.17223/22220836/55/18

## MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

### MILITARY-HISTORICAL THEMES IN THE PROJECTS OF MUSEUM COMPLEX NAMED AFTER IVAN YAKOVLEVICH SLOVTSOV

Kseniya A. Ankusheva<sup>1</sup>, Viktor A. Kutepov<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tyumen Museum-Education Organization, Tyumen, Russian Federation

<sup>2</sup> Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation

<sup>1</sup> ank-kseniya@yandex.ru

<sup>2</sup> kutepviktor@mail.ru

**Abstract.** In the article, the authors analyze the presentation of military-historical themes in the projects of Museum Complex named after Ivan Yakovlevich Slotvsov.

The introductory part evaluates the role of museums in the representation of military history, patriotic education, and the formation of historical memory. The relevance, novelty and theoretical basis of the research are substantiated, namely, the concept of “places of memory” by P. Nora, the characteristics of the sources are given, a brief historiographical overview is given.

The main part of the article explores the plots of military history covered in the framework of the exposition and exhibition and cultural and educational activities of the museum, analyzes the forms of presentation of thematic information. In the work, the authors consider various objects of museum display of the Museum complex; identify their specifics in a given context, focus on interaction with the audience, including online. It is noted that the museum funds include rich materials about the military past, primarily domestic. Thematic collections – material, pictorial and other sources of the type – were often formed “hot on the trail”, they are replenished today. An important topic of military history, which is covered at various objects of the Museum Complex, their official sites on the Internet, is the Great Patriotic War. Next, you can specify many other events in the military history of the Fatherland, echoing stories from the military past of foreign countries.

In conclusion, it is indicated that within the framework of the activities of the ICIMS, military-historical topics are presented in a wide chronological range, in events of different formats. Many of them are based on expositions and exhibitions. The heroics and tragedies of the front and rear, the daily life of wartime are demonstrated, with an emphasis on the participation of residents of the Tyumen region in the events. Traditionally, thematic projects are implemented by significant dates, mainly the national military history.

When implementing military-historical projects, classical forms prevail – exhibitions and excursions, as well as reconstructions, lectures, master classes, etc. At the same time, their characteristics such as immersiveness and participativeness are developing. To immerse yourself in the atmosphere of the past, various methods are used, for example, museum-shaped. A number of projects are implemented in partnership, including within the framework of a culture of co-participation. New trends include the presentation of military-historical themes through images of modern art, the active use of modern information technologies, participation in various kinds of actions.

The presentation of military history in museum projects contributes to the study of relevant topics, their popularization, education of patriotism and preservation of national memory. Additional motives for working in this direction are countering falsification in the field of historical memory, as well as the formation of a positive image of the region and the country, both for domestic consumers and for the development of tourism.

**Keywords:** Museum Complex named after Ivan Yakovlevich Slovtsov, military history, museum pedagogy, project activity, online mode

**For citation:** Ankusheva, K.A. & Kutepov, V.A. (2024) Military-historical themes in the projects of Museum complex named after Ivan Yakovlevich Slovtsov. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 222–234. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/18

## Введение

Функции музея за период его существования в культурном пространстве социума, в том числе российского, заметно трансформировались. За последнее столетие в нашей стране акценты сместились с пропагандистской работы к организации досуга и далее к образовательной деятельности [1, 2]. Несмотря на это, осуществление просветительной деятельности остается одной из целей создания музеев в Российской Федерации<sup>1</sup> (ранее в

<sup>1</sup> См. ст. 27 «Цели создания музеев в Российской Федерации» (в ред. Федер. закона от 23.02.2011 № 19) Федерального закона от 26.05.1996 № 54 (ред. от 11.06.2021; с изм. и доп., вступ. в силу с 01.07.2021) «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации». URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_10496/3abac167aec5ca5ea25092032d81fb9b81fcb92c/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/3abac167aec5ca5ea25092032d81fb9b81fcb92c/) (дата обращения: 13.09.2021).

СССР<sup>1</sup>), которые ориентированы на «осуществление просветительской, патриотической и военно-патриотической работы среди молодежи», что предусмотрено «Стратегией государственной культурной политики на период до 2030 года»<sup>2</sup>. Большое значение в этом отношении имеет знакомство посетителей с сюжетами военной истории, которые демонстрируют яркие примеры смелости, героизма, милосердия и стремления защитить свою Родину, содействуют формированию ценностных ориентаций подрастающего поколения.

Военно-историческая тематика в настоящее время востребована разной по составу, в том числе по возрасту аудиторией. Этому способствует интерес к поисковому движению, тематическим компьютерным и вполне реальным Армейским международным играм, популярность реконструкторских фестивалей и художественных фильмов соответствующих жанров и др. [3]. Не случайно актуальным стало понятие «военно-патриотический образовательный туризм» [4. С. 84]. Информационное поле насыщено сведениями о военной истории, и «современная эпоха цифровизации только способствует расширению каналов воздействия» [5. С. 45].

Музеи разных профилей, откликаясь на запрос данного сегмента аудитории и одновременно выполняя свои основные задачи, в том числе в рамках образовательного процесса<sup>3</sup>, включают мероприятия военно-исторического характера в свою деятельность. Эта практика имеет давнюю традицию, однако остановимся на опыте последних лет.

Актуальность темы обусловлена большим непреходящим значением патриотического воспитания. Военная история является частью истории в самом широком смысле слова, ее знание является важным для формирования представлений о прошлом региона, страны, а также о сюжетах всеобщей истории. В условиях доступности большого объема информации, к сожалению, не всегда достоверной, музей является одной из авторитетных институций, вызывающих доверие общества и взаимодействующих с разными категориями посетителей. В этом отношении большое значение имеют содержание и форма проектов военно-исторической тематики, реализуемых в музейном пространстве.

**Новизна** работы заключается в комплексном проведении анализа практики представления темы военной истории в проектах МКМС. Хронологические рамки довольно узкие – с 2017 по 2021 г. Однако тем любопытнее попытаться выявить сложившиеся тенденции в условиях быстро меняющейся действительности. Особое внимание уделяется дистанционным формам работы, которые были актуализированы в связи с пандемией COVID-19.

Данный вопрос мы планируем рассмотреть и с точки зрения культурной инклюзии [6], поскольку современный музей в своей деятельности ориентируется на различные категории посетителей, стремится, чтобы формируемые

---

<sup>1</sup> См. Положение о музейном фонде Союза ССР (утв. приказом Министерства культуры СССР от 27 декабря 1988 г. № 483. URL: <https://base.garant.ru/70757254/> (дата обращения: 13.09.2021).

<sup>2</sup> См. Стратегию государственной культурной политики на период до 2030 года (утверждена Распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р). URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9Ixp7f2xm.pdf> (дата обращения: 13.09.2021).

<sup>3</sup> См. Постановление правительства Тюменской области от 03.12.2018 № 451-п «Об утверждении государственной программы Тюменской области „Развитие культуры“ и признании утратившими силу некоторых нормативных правовых актов». URL: [https://cultura.tyumen-city.ru/files/download/2153\\_941.pdf](https://cultura.tyumen-city.ru/files/download/2153_941.pdf) (дата обращения: 01.04.2022).

в музейном пространстве образы закрепились в памяти каждого. Авторы в своей работе обращают внимание на специфику объектов музейного показа, входящих в состав МКимС.

**Цель исследования.** Целью своего исследования авторы ставят анализ имеющегося опыта, практик представления музейными средствами материала военно-исторического характера, преимущественно сюжетов отечественной военной истории. В фокусе внимания авторов статьи тематика и формат музейных проектов заявленного направления, а также соответствующие исследовательской проблеме трансформации, имеющие место в рамках рассматриваемого периода.

### Теоретическая часть

По словам Е.А. Матохиной, музей является «одним из средств формирования и потребления воспоминания», имеет место «музеализация» памяти [7. С. 81]. Исходя из целей создания музеев, авторы в ходе своей работы опираются на концепцию «мест памяти» П. Нора [8. С. 26]. Широко трактуя данное понятие, можно считать, что музей не только хранит память о тех или иных исторических событиях, но и репрезентует их аудитории, тем самым участвуя в формировании исторической памяти. От этого зависит не только то, как будет складываться индивидуальное представление конкретного посетителя о том или ином событии прошлого, но и то, каким сформируется единое «пространство памяти» [9. С. 8]. Особое значение это имеет, когда речь идет о знаковых для истории нашей страны событиях, когда граждане ищут опору в объединяющем нашу страну прошлом, пытаются лучше понять настоящее и планировать будущее, т.е. определиться в системе социокультурных координат.

В настоящее время существует множество специализированных музеев военной истории как в России, так и за рубежом<sup>1</sup>. Однако интересующая нас тематика находит отражение в учреждениях культуры разных профилей. В нашем случае эмпирической базой станет Музейный комплекс имени Ивана Яковлевича Словцова (с открытия в 2017 г. нового здания музея по адресу: г. Тюмень, ул. Советская, 63). В качестве источников информации задействованы документы, отложившиеся в архивном хранении музея, прежде всего, концепции выставок<sup>2</sup>, а также открытые для публичного просмотра данные официального сайта ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение» (далее – ГАУК ТО «ТМПО», раздел МКимС), официальных аккаунтов учреждения в социальных сетях<sup>3</sup> и другие материалы, в том числе правового характера.

Обращаясь к историографии вопроса, отметим, что многие подходы к представлению военно-исторического материала в музейном пространстве

<sup>1</sup> Например, *Музей армии* (Musée de l'armée). URL: <https://www.musee-armee.fr/ru/home.html> (дата обращения: 13.09.2021); *Музей королевских военно-воздушных сил* (Royal Air Force Museum London, RAF Museum London). URL: <https://www.rafmuseum.org.uk/> (дата обращения: 17.05.2022); *Музей Отечественной войны 1812 г.* URL: <https://shm.ru/museum/mov/> (дата обращения: 17.05.2022).

<sup>2</sup> *Концепции выставок МКимС // Архивное хранение ГАУК ТО «ТМПО».* Оп. 1. Д. 06/2-01. Т. 1–4; 8 (05/2-07); 10 (06/2.02-01).

<sup>3</sup> *Музейный комплекс им. И.Я. Словцова.* URL: [https://vk.com/museum\\_72](https://vk.com/museum_72) (дата обращения: 17.05.2022); *Тюменское музейно-просветительское объединение.* URL: <http://museum-72.ru/> (дата обращения: 17.05.2022).

являются общими, актуальными для широкой проблематики проектов [10]. Интересующий нас сюжет обычно рассматривается с акцентом на патриотическое воспитание посетителей в работах, посвященных тематическим проектам в профильных музеях [11–13]. С одной стороны, на содержание музейных проектов влияет источниковая база, в том числе состав фондов конкретного музея. Отсюда значительное число публикаций о тематических музейных коллекциях, о результатах деятельности поисковых отрядов. Кроме того, большое значение имеет трансформация теоретических подходов, преобладающих в исторической науке в тот или иной период, что находит отражение как в методических рекомендациях, так и в воплощении авторских замыслов. Интерес исследователей вызывают вопросы проектирования экспозиций (выставок), формы взаимодействия с посетителями.

### Основная часть

Спектр тематических мероприятий музея зависит, в первую очередь, от состава его фондов. По словам авторов монографии о современных трендах в музейном деле, «коллекция создает идею прошлого (и настоящего) для того, чтобы превратить его в возможный объект дискуссий в настоящем» [14. С. 17]. Более того, Д.В. Загоскин, Э.И. Черняк и К.Н. Ширко еще в 2013 г. говорили о «возрастающей актуализации музейного фонда в сфере формирования общественного мнения» [15. С. 106]. Изучение музейных коллекций, работа по комплектованию, а также взаимодействие с партнерами в рамках выставочных и иных проектов содействуют выявлению новых аспектов в освещении тематических событий. Коллекции ГАУК ТО «ТМПО» насчитывают более 870 тыс. ед. хр., МКимС – более 422 тыс. предметов (на конец 2021 г.)<sup>1</sup>, в том числе те, которые относятся к военному прошлому, преимущественно отечественному [16]. Это вещественные, изобразительные и иные по типу источники. История их комплектования во многом перекликается с историей страны, так как во многом ею и определяется. Согласимся с Л.В. Коробицыной в том, что «именно музеи, в работе которых учитывается региональная специфика, выступают тем местом, где становится возможно изучение истории родного края, микроистории, локальных событий, связанных так или иначе с историей Великой Отечественной войны, способствуют обращению к более личностной и ориентированной на человека коллективной памяти о военных годах» [11. С. 105].

Пожалуй, главной темой военной истории, которая освещается на разных объектах музейного показа МКимС, его площадках в сети Интернет, является Великая Отечественная война. Предметный ряд характеризуется разнообразием, он начал формироваться «по горячим следам» [17. С. 38], пополняется и в наши дни. Далее можно указать многие другие события военной истории Отечества, перекликающиеся с сюжетами из военного прошлого зарубежных стран<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Сведения о деятельности ГАУК ТО «ТМПО» за 2021 г. // Архивное хранение ГАУК ТО «ТМПО». Оп. 1. Д. 04/1-05. 20 л.

<sup>2</sup> Лекция «Каролины: шведские военнопленные в Сибири» // Информационный портал культуры Тюменской области. URL: <https://kultura-to.ru/new/index.php/tyumenskoe-muzejno-prosvetitel'skoe-obedinenie/item/2767-lectsiya-karoliny-shvedskie-voennoplennyye-v-sibiri> (дата обращения: 17.05.2022).

Экспозиционно-выставочная деятельность играет ключевую роль в репрезентации военно-исторического материала в музейном пространстве. Образная репрезентация истории в музее способствует формированию исторической памяти. В рамках МКимС в этом отношении особое место занимает **музей «Городская Дума»**. Именно здесь разместились экспозиция «Тюмень – Война – Великая Победа», открытая в мае 2015 г. к 70-летию Победы СССР в Великой Отечественной войне. Проект рассказывает о трудовом и боевом подвигах тюменцев. Здесь представлены материалы об эвакуированных на территорию города и области промышленных предприятиях, эвакуационных госпиталях, а также воинских частях и соединениях, сформированных в регионе. В числе экспонатов предметы, найденные поисковиками на местах боев, коллекции оружия времен Великой Отечественной войны, фотографии, документы и личные вещи тюменцев – Героев Советского Союза. Кроме того, посетители могут побывать в воссозданном интерьере вагона-клуба, который входил в состав поезда-бани. Символично, что на Исторической площади, рядом с музеем расположен мемориал «Вечный огонь» – он является знаковым элементом тематических экскурсий, например, пешеходной экскурсии к барельефу «Тюмень – Победителям», которая повествует об истории войны и о вкладе тюменцев в дело Победы.

Выставка «Великая и забытая» о Первой мировой войне состоялась в 2018 г. Значимым проектом последних лет стала выставка «Афганистан. Без права на забвение» (2019) и акция «Живой музей – живая история. Афганистан», основной целью которой было выявление предметов музейного значения и пополнение ими музейных фондов.

В 2020 г. здесь же открылись выставки «Военная техника в миниатюре», «Война моторов» (совместные проекты с тюменским обществом моделистов), «Честь ему и слава!», «Знаки доблести и славы». Выставка «Крылатая гвардия», приуроченная ко Дню Воздушно-десантных войск и к 75-летию окончания Великой Отечественной войны, – совместный проект с постоянными партнерами музея, в числе которых Тюменское общество моделистов, частное учреждение культуры «Галерея „Оружие Победы“» и Тюменская региональная организация ветеранов десантных войск «Союз десантников». В 2021 г. в музее действовали совместные с Тюменским обществом моделистов и др. выставочные проекты «Броня крепка», «Макеты военной техники» и «Путь к Победе. Начало». Иммерсивная выставка «Дым» была создана совместно с молодежным театральным центром «Космос» на основе графического романа «Сурвило» Ольги Лаврентьевой. Подход, избранный авторами выставки, рассчитан на создание атмосферы событий, в том числе в блокадном Ленинграде, использует тактильные и аудиовизуальные средства воздействия на посетителя, производит сильное эмоциональное впечатление. В центре внимания выставок «Война в лицах» и «Не вернулся из боя...» (совместно с военно-поисковым отрядом «Кречет») судьбы участников боевых действий.

В формате произведений изобразительного искусства тема войны обычно широко представлена в залах **главного корпуса МКимС** (ул. Советская, 63). Здесь же реализуются иные, разнообразные по сюжетам и форме подачи материала проекты. В 2018 г. состоялись выставки «Весна победы», «Плакаты войны. На пути к Великой Победе». В 2019 г. работала выставка

«Живем и помним», а в рамках проекта «АРТ-погружение» – выставка одной картины «Ночные ведьмы», посвященная летчицам 46-го гвардейского ночного бомбардировочного Таманского авиационного полка. Из партнерских проектов под эгидой акции «Марафон школьных музеев» можно указать «Мы однажды вернемся с войны» при участии членов Тюменского городского Совета ветеранов и участников поисковых экспедиций (Поисковый отряд «Память сердца» МАОУ лицей № 34 г. Тюмень, руководитель В.П. Гаврилова).

В 2019–2020 гг. был реализован совместный выставочный проект Музейного комплекса им. И.Я. Словцова и Ижевского музейно-выставочного комплекса стрелкового оружия им. М.Т. Калашникова «Калашников. Солдат. Конструктор. Легенда»<sup>1</sup>. Выставка, открытая в честь 100-летия известного инженера-конструктора, начинала Год памяти и славы в главном корпусе МЖМС. Вниманию посетителей были представлены документы и образцы знаменитого оружия из фондов Ижевского музейно-выставочного комплекса и ГАУК ТО «ТМПО», а также личные вещи героя выставки, которые характеризуют не только самого конструктора, но и военную историю нашей страны в целом. Эта выставка стала показательной в плане сотрудничества с общественными городскими организациями военно-патриотической направленности, такими как региональный центр допризывной подготовки и патриотического воспитания «Аванпост», Региональное отделение общественно-государственной организации ДОСААФ России Тюменской области, Тюменская региональная общественная организация «Областной поисковый центр». На базе выставки была организована встреча с ветераном Великой Отечественной войны М.Г. Гавриловым и иные мероприятия.

В 2020 г. музей реализовал проект «Марш Победы», посвященный 75-летию окончания Великой Отечественной войны. На сайте и в официальных аккаунтах учреждения в социальных сетях размещались изображения произведений искусства (живопись, графика, скульптура) из фондов тюменского музея, которые затем вошли в одноименную выставку.

Выставка «Память поколений: Великая Отечественная война в изобразительном искусстве» стала продолжением выставки «Память поколений», открытой в 2019 г. в Манеже Президентом РФ В.В. Путиным. В выставочном пространстве были представлены работы из фондов Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО», Государственной Третьяковской галереи, Государственного центрального музея современной истории России, Государственного музея обороны Москвы, Центрального музея Вооруженных сил Российской Федерации, галереи «Триумф», Союза художников России и ГАУК ТО «ТМПО». Экспонаты отражали события на фронте, жизнь в тылу, героизм защитников Отечества и Великую Победу.

Более ранняя история, включающая военный аспект, была представлена в 2021 г. на выставке «Всадники железного века». Данный период в истории народов Западной Сибири был эпохой масштабных миграций, хозяйственного развития, образования военно-политических союзов, которые изменили карту расселения народов, дали начало новым археологическим культурам. Авторы сделали акцент на саргатской культуре. Посетители увидели предметы из коллекции «Археология», обнаруженные в ходе раскопок на террито-

---

<sup>1</sup> Стрелковое оружие разных лет представлено на выставке «Калашников. Солдат. Конструктор. Легенда» // Тюменская линия. URL: <https://t-l.ru/275117.html> (дата обращения: 17.05.2022).

рии Тюменской области: украшения, оружие, предметы быта и культа, а также реконструкции внешнего облика представителей саргатских племен. В 2019 г. на выставке «Старинный арсенал» были показаны образцы оружия преимущественно XVI–XVII вв.

В музее «Усадьба Колокольниковых» к празднику 23 февраля традиционно освещаются события 1917 г. и Гражданской войны в России. Это связано с тем, что в одном из зданий усадьбы в 1919 г. размещалась штаб-квартира маршала В.К. Блюхера – участника Первой мировой войны, революции 1917 г. и Гражданской войны в России, что нашло отражение в постоянной экспозиции «История дома XIX–XX вв.».

В 2019 г. музей приглашал гостей на выставку «Театр в военной форме» – проект, посвященный Дню защитника Отечества и Году театра в России. Временный выставочный проект «Про Петра и флот» (2021) был приурочен к 300-летию со дня победы России над Швецией в ходе Северной войны (1700–1721) и 300-летию провозглашения Петра Алексеевича императором всероссийским. Вниманию посетителей были представлены предметы из фондов ГАУК ТО «ТМПО» и частных коллекций тюменских моделлистов. Иной характер имел проект «Боголюбов. Мастер русской батальной марины», который демонстрировал преимущественно графические работы Алексея Петровича, посвященные действиям русского флота в годы Крымской войны (1853–1856 гг.).

Музей «Дом Машарова» также знакомит посетителей со страницами военной истории. Так, в 2018 г. успешно работала выставка «Этот день мы приближали, как могли». На выставке «Стойкий солдатик» (2021) в миниатюре были созданы образы античных войск, средневековых рыцарей, солдат советской армии. При этом показаны различные техники и способы создания военно-исторической миниатюры: от штамповки до ручного моделирования.

На представление наиболее ранней истории, в том числе военной, на создание образа воина далекого прошлого в большей степени ориентирована экспозиционно-выставочная и культурно-образовательная деятельность **Археологического музея-заповедника на оз. Андреевском**. Примерами могут служить выставка «В арсенале древних воинов» и интерактивная театрализованная программа «Путь воина». Характерной чертой объекта является организация и проведение реконструкторских мероприятий<sup>1</sup>. В числе партнерских отметим выставочный проект «Военная археология». Он был посвящен исследованиям тюменских археологов в области древнего и современного военного искусства и показал коллекцию археологических артефактов от каменного века до XX столетия нашей эры (из фондов ГАУК ТО «ТМПО»).

Тематические экскурсии по выставкам и в Центр музейных коллекций, а также пешеходные, автобусные, велосипедные – о некоторых шла речь в статье ранее – являются одним из способов знакомства посетителей со страницами военной истории. Названия говорят сами за себя: «Тюмень тыловая», «Победный рейс», «Единый дух Победы», «С верой в Победу!», «Ратная слава России». В числе иных форм взаимодействия с аудиторией можно назвать различные мероприятия: от лекций (сотрудников МКимС, преподавателей Тюменского государственного университета, Тюменского государственного

<sup>1</sup> Археологический музей-заповедник. URL: [https://vk.com/wall591706059?offset=40&w=wall591706059\\_108%2Fall](https://vk.com/wall591706059?offset=40&w=wall591706059_108%2Fall) (дата обращения: 13.09.2021).

института культуры и др.) и презентаций до квизов и мастер-классов, например, по созданию символов Победы – гвоздики, «Птицы Победы» и др. Объединяющая серию тематических мероприятий программа «Звезда» направлена на гражданско-патриотическое воспитание детей и молодежи, ориентирована и на взрослых. В 2020 г. она была посвящена Году памяти и славы, который объявлен Президентом РФ. Музей осуществляет выездные тематические мероприятия («Войной украденное детство», «Хлеб блокадного Ленинграда» и др.).

Отметим, что план работы музея формируется с учетом юбилейных дат. Так, в 2021 г. в связи с 800-летием со дня рождения Александра Невского в главном корпусе МКимС прошла лекция «Образ благоверного князя Александра Невского в изобразительном искусстве» (спикер: искусствовед Н.А. Паромова), состоялось музейное занятие «Князь. Воин. Святой. Образ Александра Невского в искусстве». Праздничные даты военной истории предполагают разработку и проведение специальных программ. Например, программа «Равнение на музей» ко Дню защитника Отечества включала интерактивные мероприятия, мастер-классы, автобусные экскурсии, квесты, кинопоказы (2021). Военные события в основном новейшего времени становятся объектом внимания участников кинолектория (лектор – киновед Н.П. Соколова). В 2020 г. он проходил в рамках общей темы «Образ Великой Отечественной войны в советском кино». В 2021 г. в рамках проекта обсуждалась картина Иосифа Хейфица «Дорогой мой человек» (1958).

Объекты музейного показа МКимС становятся площадками для встреч с участниками военных действий, презентаций тематических изданий<sup>1</sup>, проведения крупных тематических проектов, в 2021 г. таких, как военно-патриотический форум УрФО «Подвиг Поколений»<sup>2</sup> и фестиваль документального кино «Кинза», который включал много кинолент на военную тематику<sup>3</sup>. С другой стороны, например, в этом же году музей (ГАУК ТО «ТМПО», в том числе МКимС) в рамках акции «Приобщение» организовал передвижную выставку «Память сердца» – картины тюменских художников, посвященные Великой Отечественной войне, демонстрировались в Викуловском районе Тюменской области. Военно-историческая тематика представлена и в научных проектах музея: конференциях, форумах и публикациях, адресованных как узким специалистам, так и широкому кругу заинтересованных лиц [18].

Отметим, что значительный объем информации рекламно-информационного характера о музейных проектах присутствует в интернет-пространстве, кроме того, часть контента создается для взаимодействия с посетителями именно в режиме онлайн. Это видеоролики, аудиогиды и подкасты, AR- и

<sup>1</sup> В Тюмени состоялась презентация книги «Народная память» // Тюменская область сегодня. URL: <https://tumentoday.ru/2020/02/21/v-tyumeni-sostoyalas-prezentaciya-knigi-narodnaya-pamyat-sozdannoj-zhurnalistami-gazety-tyumenskaya-oblast-segodnya-video/> (дата обращения: 10.09.2021).

<sup>2</sup> Впервые в Тюмени пройдет военно-патриотический форум Уральского федерального округа «Подвиг поколений» // Официальный портал органов государственной власти Тюменской области. [https://admtyumen.ru/ogv\\_ru/news/subj/more.htm?id=11905942%40egNews](https://admtyumen.ru/ogv_ru/news/subj/more.htm?id=11905942%40egNews) (дата обращения: 17.05.2022); Форум «Подвиг поколений» прошел в УрФО // Регион-Тюмень. [https://region-tyumen.ru/articles/society/forum\\_podvig\\_pokoleniy\\_proshel\\_v\\_urf/](https://region-tyumen.ru/articles/society/forum_podvig_pokoleniy_proshel_v_urf/) (дата обращения: 17.05.2022).

<sup>3</sup> Летняя «КинЗА»: о войне и культуре // Тюменские известия. <https://t-i.ru/articles/38674> (дата обращения: 17.05.2022).

VR-проекты. В рамках военно-исторической тематики наблюдается аналогичная тенденция. Так, на сайте ГАУК ТО «ТМПО» в разделе «К 75-летию Победы» размещен большой массив документов и фотографий из фондов МКимС. Ряд партнерских проектов, в которых участвует музей, образно, содержательно и весьма эмоционально связывает историю и современность. В качестве примеров назовем «Письма с передовой» и «Герои в белых халатах. Тогда и сейчас» – совместные проекты Музейного комплекса им. И.Я. Словцова и Департамента здравоохранения Тюменской области<sup>1</sup>.

### **Заключение**

В рамках деятельности МКимС военно-историческая тематика находит отражение в широком хронологическом диапазоне, в разных по формату мероприятиях, существенная часть которых так или иначе нашла отражение в нашей работе. Основой многих для них являются экспозиции и выставки. Традиционно тематические проекты реализуются к значимым датам отечественной военной истории: 9 мая, 23 февраля и др. Главным образом акценты делаются на героизм и мужество защитников Родины, единение нации перед общей угрозой, независимо от пола и возраста, национальной и религиозной принадлежности и т.п., а также на участие жителей Тюменской области в интересующих нас событиях. Война является экстремальной для человека ситуацией, и в рамках тематических проектов авторы стремятся показать не только череду боевых действий – победных и трагических, но и жизнь в тылу, военную повседневность.

Подход к воплощению проектов военно-исторической тематики остается преимущественно классическим – выставки и экскурсии, а также реконструкции, лекции, мастер-классы и т.д. При этом развиваются такие их характеристики, как иммерсивность, партиципаторность. Для погружения в атмосферу прошлого используются различные методы, например музейно-образный. Со временем в освещении некоторых исторических событий возникает трудность, связанная с тем, что их участников, свидетелей становится меньше, на встречи чаще приглашаются «дети войны», исследователи, художники – представители послевоенных поколений. Связи с современностью делают материал более доступным, понятным и актуальным для целевой аудитории, особенно для подрастающего поколения. Ряд проектов реализуется в партнерстве, в том числе в рамках культуры со-участия. Особенно это касается школьных музеев и участников поискового движения, которые имеют возможность показать результаты своей работы в крупном музее. К числу новых трендов можно отнести представление военно-исторической тематики через образы современного искусства, активное использование современных информационных технологий, участие в разного рода акциях.

В целом как перечисленные выше традиционные формы культурно-образовательной деятельности музея, так и инновационные органично вписываются в контекст непрерывного (неформального) образования, популяризируют знания по военной истории, содействуют воспитанию патриотизма и

---

<sup>1</sup> «Герои в белых халатах. Тогда и сейчас» // Музейный комплекс им. И.Я. Словцова. URL: [https://vk.com/museum\\_72?w=wall-31647167\\_5922](https://vk.com/museum_72?w=wall-31647167_5922) (дата обращения: 17.05.2022); «Письма с передовой» // Музейный комплекс им. И.Я. Словцова. URL: [https://vk.com/wall-31647167\\_5091](https://vk.com/wall-31647167_5091) (дата обращения: 17.05.2022).

сохранению национальной памяти. Дополнительными мотивами работы в данном направлении являются противодействие фальсификации и манипуляциям в поле исторической памяти, а также формирование положительного облика региона и страны как для внутреннего потребителя, так и с целью развития сферы туризма.

#### Список источников

1. Полякова Е.А. Наследие как базис концептуального развития образовательной функции музея // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2019. № 2 (20). С. 44–49. doi: 10.32340/2414-9101-2019-2-44-49
2. Сизова И.А. Музей – активный участник рынка непрерывного образования // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 464. С. 225–231. doi: 10.17223/15617793/464/25
3. Пянкевич А.В. Современные способы построения экспозиций предметов военной археологии Великой Отечественной войны // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2021. № 7 (85). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/12083> (дата обращения: 13.09.2021). doi: 10.32743/UniPhil.2021.85.7.12083
4. Гусейнова А.Г. Перспективные направления военно-патриотических образовательных экскурсий Санкт-Петербурга и Ленинградской области // Современные проблемы сервиса и туризма. 2020. Т. 14, № 3. С. 82–91. doi: 10.24411/1995-0411-2020-10307
5. Зипунникова Н.Н., Калинина А.В. Память о Великой Отечественной войне: стратегии и практики сохранения и трансляции (на примере Уральского государственного юридического университета) // Научный журнал «Дискурс-Пи». 2020. № 4 (41). С. 40–53. doi: 10.24411/1817-9568-2020-10403
6. Шевлягин А.А. Культурная инклюзия в музее // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 145–149. doi: 10.30725/2619-0303-2019-1-145-149
7. Матохина Е.А. Нарративы музеализации, политика воспоминания, память как шоу: новые направления memory studies в Германии // Методологические вопросы изучения политики памяти : сб. науч. тр. / отв. ред. А.И. Миллер, Д.В. Ефременко. М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. С. 75–92.
8. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. С. 17–50.
9. Кантор Ю.З. Отражение событий Великой Отечественной войны в музеях РСФСР в 1941–1945 гг. // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2015. № 3 (142). С. 8–22.
10. Поляков Т.П., Зотова Т.А., Пустовойт Ю.В. и др. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» / Рос. науч.-исслед. ин-т культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва. М. : Институт наследия, 2021. 438 с. doi: 10.34685/NI.2020.11.84.020
11. Коробицына Л.В. Великая Отечественная война: способы репрезентации в современном музейном пространстве // История: факты и символы. 2020. № 2 (23). С. 101–109. doi: 10.24888/2410-4205-2020-23-2-101-109
12. Пянкевич А.В. Выставочная деятельность поисковых отрядов: сохранение исторической памяти // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 129–133. doi: 10.30725/2619-0303-2019-1-129-133
13. Юренева Т.Ю. Военно-историческое наследие России в музеях Плевена // Культурное наследие России. 2017. № 3. С. 100–105.
14. Ван Мени П., Мейер-ван Мени Л. Новые тренды в музеологии / пер. с англ. В.Г. Ананьева. М. : ИТД «ПЕРСПЕКТИВА», 2021. 128 с.
15. Загоскин Д.В., Черняк Э.И., Ширко К.Н. Музей – фальсификатор истории: субъект или инструмент // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 106–109.
16. Исламова Д., Пархимович С.Г., Ситников П.С. и др. Концепция музея истории Тюменского края // Земля Тюменская : ежегодник Тюмен. обл. краеведческого музея: 2006. Вып. 20 / под ред. В.П. Петровой. Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2007. С. 277–349 (раздел «Коллекция, отражающая участие тюменцев в военных конфликтах и войнах XVIII–XX вв.». С. 293–294).

17. Тюменский областной краеведческий музей (краткий исторический очерк) // Хозяйство русских в коллекциях Тюменского областного краеведческого музея / отв. ред. Н.А. Томилов. Тюмень : Вектор Бук Лтд, 1994. 225 с.

18. Нагибин Г.Ф. Кольчуги и кольчатые панцири из фондов ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение // Словцовские чтения – 2018 : материалы XXI Всерос. науч.-практ. конф. (25–26 октября 2018 г.). Тюмень : Печатник, 2018. С. 187–191.

### References

1. Polyakova, E.A. (2019) Nasledie kak bazis kontseptual'nogo razvitiya obrazovatel'noy funktsii muzeya [Heritage as a basis for conceptual development of the museum educational function]. *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv)*. 2 (20). pp. 44–49. DOI: 10.32340/2414-9101-2019-2-44-49

2. Sizova, I.A. (2021) Muzey – aktivnyy uchastnik rynka nepreryvnogo obrazovaniya [Museum – an active participant in the life-long education market]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 464. pp. 225–231. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/464/25

3. Pyankevich, A.V. (2021) Sovremennye sposoby postroeniya ekspozitsiy predmetov voennoy arkhologii Velikoy Otechestvennoy voyny [Modern methods of constructing expositions of military archeology items of the Great Patriotic War]. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie*. 7(85). [Online] Available from: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/12083> (Accessed: 13th September 2021). DOI: 10.32743/UniPhil.2021.85.7.12083

4. Guseynova, A.G. (2020) Perspektivnye napravleniya voenno-patrioticheskikh obrazovatel'nykh ekskursiy Sankt-Peterburga i Leningradskoy oblasti [Promising directions of military-patriotic educational excursions of St. Petersburg and the Leningrad Region]. *Sovremennye problemy servisa i turizma*. 14(3). pp. 82–91. DOI: 10.24411/1995-0411-2020-10307

5. Zipunnikova, N.N. & Kalinina, A.V. (2020) Pamyat' o Velikoy Otechestvennoy voyne: strategii i praktiki sokhraneniya i translyatsii (na primere Ural'skogo gosudarstvennogo yuridicheskogo universiteta) [Memory of the Great Patriotic War: Strategies and Practices of Preservation and Broadcasting (Based on the Ural State Law University)]. *Diskurs-Pi*. 4(41). pp. 40–53. DOI: 10.24411/1817-9568-2020-10403

6. Shevlyagin, A.A. (2019) Kul'turnaya inklyuziya v muzee [Cultural Inclusion in the Museum]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 1(38). pp. 145–149. DOI: 10.30725/2619-0303-2019-1-145-149

7. Matokhina, E.A. (2018) Narrativy muzealizatsii, politika vospominaniya, pamyat' kak shou: novye napravleniya memory studies v Germanii [Narratives of musealization, politics of remembrance, memory as a show: new directions of memory studies in Germany]. In: Miller, A.I. & Efremenko, D.V. (eds) *Metodologicheskie voprosy izucheniya politiki pamyati* [Methodological Issues in the Study of the Politics of Memory]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 75–92.

8. Nora, P. (1999) Problematika mest pamyati [Problematic of places of memory]. In: Nora, P., Ozouf, M., Puymège, J. de & Vinok, M. (eds) *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 17–50.

9. Kantor, Yu.Z. (2015) Otrazhenie sobytii Velikoy Otechestvennoy voyny v muzeyakh RSFSR v 1941–1945 gg. [Reflection of the events of the Great Patriotic War in the museums of the RSFSR in 1941–1945]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki*. 3(142). pp. 8–22.

10. Polyakov, T.P., Zotova, T.A., Pustovoyt, Yu.V. et al. (2021) *Ekspozitsionnaya deyatel'nost' muzeev v kontekste realizatsii "Strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda"* [Exposition activities of museums in the context of the implementation of the "Strategy of state cultural policy for the period up to 2030"]. Moscow: Institut Naslediya. DOI: 10.34685/HI.2020.11.84.020

11. Korobitsyna, L.V. (2020) Velikaya Otechestvennaya voyna: sposoby reprezentatsii v sovremennom muzeynom prostranstve [The Great Patriotic War: Ways of representation in the modern museum space]. *Istoriya: fakty i simvol'y*. 2(23). pp. 101–109. DOI: 10.24888/2410-4205-2020-23-2-101-109

12. Pyankevich, A.V. (2019) Vystavochnaya deyatel'nost' poiskovykh otryadov: sokhranenie istoricheskoy pamyati [Exhibition activities of search teams: Preserving historical memory]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 1(38). pp. 129–133. DOI: 10.30725/2619-0303-2019-1-129-133

13. Yureneva, T.Yu. (2017) Voенno-istoricheskoe nasledie Rossii v muzeyakh Plevena [Military-historical heritage of Russia in the museums of Pleven]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*. 3. pp. 100–105.

14. Van Mensh, P. & Meyer-van Mensh, L. (2021) *Novyye trendy v muzeologii* [New Trends in Museology]. Translated from English by V.G. Ananiev. Moscow: Perspektiva.

15. Zagoskin, D.V., Chernyak, E.I. & Shirko, K.N. (2013) Muzei – falsifikator istorii: sub"ekt ili instrument [The museum – falsifier of history: Subject or instrument]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 372. pp. 106–109.

16. Islamova, D., Parkhimovich, S.G., Sitnikov, P.S. et al. (2007) Kontseptsiya muzeya istorii Tyumenskogo kraya [The concept of the museum of the history of the Tyumen region]. In: Petrova, V.P. (ed.) *Zemlya Tyumenskaya: ezhegodnik Tyumen. obl. kraevedcheskogo muzeya* [The Tyumen Land: A yearbook of the Tyumen Regional Museum of Local History]. Vol. 20. Tyumen: Tyumen State University. pp. 277–349.

17. Tomilov, N.A. (1994) Tyumenskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzei (kratkiy istoricheskiy ocherk) [Tyumen Regional Museum of Local History (a brief historical essay)]. In: Tomilov, N.A. (ed.) *Khozyaystvo russkikh v kollektsiyakh Tyumenskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya* [The Economy of Russians in the Collections of the Tyumen Regional Museum of Local History]. Tyumen: Vektor Buk Ltd.

18. Nagibin, G.F. (2018) Kol'chugi i kol'chatye pantsiri iz fondov GAUK TO “Tyumenskoe muzeyno-prosvetitel'skoe ob"edinenie” [Chainmail and Ringed Armor from the Collections of the State Autonomous Cultural Institution of the Tyumen Region “Tyumen Museum and Educational Association”]. *Slovtsovskie chteniya – 2018* [The Slovtsov Readings – 2018]. Proc. of the 21st Conference. October 25–26, 2018. Tyumen: Pechatnik. pp. 187–191.

#### **Сведения об авторах:**

**Анкушева К.А.** – кандидат исторических наук, доцент, главный научный сотрудник Тюменского музейно-просветительского объединения (Тюмень, Россия). E-mail: ankseniya@yandex.ru

**Кутепов В.А.** – кандидат исторических наук, доцент Военного учебного центра Омского государственного технического университета (Омск, Россия). E-mail: kutepviktor@mail.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about authors:**

**Ankuseva K.A.** – Tyumen Museum-Education Organization (Tyumen, Russia). E-mail: ankseniya@yandex.ru

**Kutepov V.A.** – Omsk State Technical University (Omsk, Russia). E-mail: kutepviktor@mail.ru

**The authors declare no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 25.05.2022;*

*одобрена после рецензирования 18.07.2022; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 25.05.2022;*

*approved after reviewing 18.07.2022; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 7.048.38:7.04-035.3

doi: 10.17223/22220836/55/19

## УКРАШЕНИЯ ДЕРЕВЯННЫХ ДОМОВ И СТАРООБРЯДЧЕСКИХ РУКОПИСЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: К ВОПРОСУ ОБ ОБЩНОСТИ КОМПОЗИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

**Наталья Викторовна Ануфриева**

*Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия,  
nvp.anufrieva@gmail.com*

**Аннотация.** В статье исследован вопрос о связи орнаментального декора уральских старообрядческих рукописных памятников и народного искусства домовой росписи и домовой резьбы середины XIX – начала XX в. Искусство книжного декора, которое с момента своего возникновения отличалось строгим разделением по стиливым признакам, продиктованным определенными схемами и правилами построения, к середине XIX в. стало приобретать черты авторского творческого подхода к изображаемому, приблизившись к мастерству народных промыслов и отразив яркость и красоту народного декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** орнаментика, рукопись, домовая роспись, домовая резьба, Уральский регион, старообрядчество

**Благодарности:** статья подготовлена в рамках выполнения госзадания Министерства науки и высшего образования РФ по теме «Взаимодействие культурно-языковых традиций: Урал в контексте динамики исторических процессов», № FEUZ-2023-0018.

**Для цитирования:** Ануфриева Н.В. Украшения деревянных домов и старообрядческих рукописей второй половины XIX – начала XX века: к вопросу об общности композиционных элементов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 235–248. doi: 10.17223/22220836/55/19

Original article

## DECORATIONS OF WOODEN HOUSES AND OLD BELIEVER MANUSCRIPTS OF THE SECOND HALF OF THE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURIES: TO THE QUESTION OF THE COMMONALITY OF COMPOSITIONAL ELEMENTS

**Natalia V. Anufrieva**

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,  
Yekaterinburg, Russian Federation,  
nvp.anufrieva@gmail.com*

**Abstract.** In the diversity of the ornamental decoration of the Old Believer handwritten literary artefacts, one can distinguish stable stylistic trends and book design techniques that have developed in the regions where the Old Believer population is densely populated. In addition, in the book decoration of the late Cyrillic manuscript tradition, there are a lot of original elements that do not fit the description of traditional forms of well-known ornamental styles. Such book decorations, as a rule, are designated as author's. One of the

variants of the author's solutions in the manuscript decoration is the use of motifs of folk arts and crafts.

The purpose of this study is to determine a connection between the art of decorating Old Believer manuscripts and one of the areas of folk arts and crafts – house painting and carving of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries. The source base is the Old Believer ornamented manuscripts of that time, which are stored in the Repository of the Ural Federal University's Laboratory of Archaeographical Studies. Using the method of comparative analysis of the ornamental decoration of Old Believer manuscripts and elements of external paintings of wooden houses (gables, the space under the roof around the upper window and the closing of the eaves overhang, etc.), we managed to find similarities and a common symbolic component, the meaning of which was to demonstrate the strength and well-being of the house, reliable protection, and also showed the dream of beautiful gardens of Eden. Book decor with such motifs can be seen more often in singing manuscripts, where the beauty of the musical text was reinforced by the rich colors of the drawings of the Divine abodes. The ornamented initials of the manuscripts are often very close to the expressive tracery in house paintings.

Novelty in the methods of designing a handwritten book in the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries consisted in rapprochement with the folk arts and crafts of painting and wood carving. If in an earlier period book decoration was distinguished by some “elitism”, since it had its own strict stylistic and typical features, its own schemes and rules of construction and occupied a separate niche in the art of the book, now it has come close to folk crafts, reflecting the brightness, beauty and immediacy of a folk art. A new step in the study of the ornamentation of manuscripts of the late tradition became the study of its connection with the art of house painting and woodcarving. The study of this type of ornamental decoration will allow us to take a broader look at the problem of Cyrillic literacy, which is closely related to other types of art, and will also provide an opportunity to see and fully appreciate the creative potential of Old Believer scribes.

**Keywords:** ornamentation, manuscript, house painting, house carving, Ural region, Old Believers

**Acknowledgments:** The article was prepared within the framework of the state assignment of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, “Interaction of cultural and linguistic traditions: the Urals in the context of the dynamics of historical processes,” No FEUZ-2023-0018.

**For citation:** Anufrieva, N.V. (2024) Decorations of wooden houses and old believer manuscripts of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries: to the question of the commonality of compositional elements. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 235–248. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/19

Старообрядческие рукописи, искусно украшенные по листам декоративным орнаментом, – одна из ярких составляющих русской культуры. Переписчики, художники-миниатюристы, оформители создавали произведения книжно-рукописного искусства, следуя древнерусским художественным традициям во всей их красоте, богатстве красок, глубине внутреннего содержания. Однако изобразительные подходы к оформлению у разных групп старообрядцев различались. Крупные центры старообрядчества вырабатывали свои, оригинальные во многом, способы декорирования рукописей исходя из собственного подхода и видения художественного наследия предков, а также привнося элементы народных традиций, сложившихся в регионах компактного проживания старообрядцев.

Анализ книжной орнаментики рукописей поздней традиции позволяет выделить основные виды (стили) книжного декора, созданные старообрядческими мастерами. К наиболее распространенным стилям книжной орнаментики этого периода относятся *поморский*, возникший в среде старообрядцев-

беспоповцев, поселенцев Севера, по берегам рек Выг и Лекса (Выго-Лексинское общежительство) [1. С. 6–10; 2. С. 594–652; 3. С. 80–84, 160–166, 170–173; 4. С. 171–176; 5. С. 13–14, 100–107; 6. С. 10–14, 22–69 и др.], *гуслицкий*, распространенный в среде старообрядцев-поповцев и названный так по географическому месту своего происхождения – Гуслицкая волость Богородского уезда (главный книгописный центр Московской старообрядческой общины Рогожского кладбища) [1. С. 10–12; 5. С. 14–15, 112–129; 6. С. 17–19, 102–139; 7; 8 и др.], *ветковский*, возникший в старообрядческих центрах Ветки и Стародубья – районов пограничья между Польшей и Россией [6. С. 14–17, 70–101; 9. С. 448–451; 10. С. 299–308; 11. С. 127–379 и др.], *старопечатный* [1. С. 12–13; 12. С. 296–335; 13. С. 35–42 и др.]. На территории Урала повсеместно встречаются также рукописи, в декоративном оформлении которых можно проследить черты местной региональной традиции, отражающей художественное соединение элементов вышеперечисленных оригинальных стилей декорирования [14].

Однако зачастую в оформлении рукописей можно встретить орнаментальные сюжеты, не попадающие под описание указанных сформировавшихся стилей. Это оригинальные декоративные элементы, которые возникают, с одной стороны, как производные от ранних древнерусских приемов книжного оформления, а с другой – как нечто новое, продиктованное развитием искусства конкретного периода времени (барокко, рококо, ампир, модерн). Старообрядческие книжники в своей работе по оформлению рукописей шли в ногу со временем, показывая не только образцы «древлеправославной» старины, но и отражая новые авангардные тенденции искусства эпохи. Как правило, все «нестандартные» подходы к декору рукописей, т.е. без включения знакомых глазу узоров известных книжных стилистик поздней рукописной традиции, мы обозначаем как авторские, поскольку созданы они определенным мастером со своим почерком, индивидуальной манерой изображения и отношением к нему. В целом понятие авторства следует рассматривать как результат внутреннего анализа системы художественных элементов, характерных для конкретного места и времени, их творческой переработки и воплощения в знаковой форме, близкой мироощущению художника. Авторский подход можно проследить в индивидуальной манере изображения, в собственной оригинальной интерпретации художественного языка какого-либо стиля или использования его отдельных устойчивых элементов.

В разнообразии авторских решений и подходов к книжному оформлению старообрядческими художниками мы выделяем группу рукописей, собранных на территории Уральского региона, в орнаментике которых прослеживаются яркие элементы народного декоративно-прикладного искусства (рис. 1).

Такие способы книжного оформления чаще встречаются в рукописях второй половины XIX – начала XX в. Это достаточно большой блок рукописных книг, декор которых до сих пор не имеет четкого феноменологического обоснования. Что было в основе бурной фантазии художника, предлагавшего пестрые нарядные декоративные элементы в книжном оформлении, больше походившие на яркие росписи предметов либо на убранство народного костюма?



Рис. 1. Праздники и Обиход на крюках. Конец XIX – начало XX в. Заставка. ЛАИ УрФУ. VII.96р/520. Л. 68

Fig. 1. Prazdniki and Obikhod notated with kriuki. The end of 19th – beginning of 20th centuries. Headpiece. LAS UrFU. VII.96p/520, sheet 68

### Цель исследования

Поставлена задача рассмотреть элементы выявленного яркого книжного декора второй половины XIX – начала XX в., выходящие за рамки бытовавших в книгах и четко обозначенных стилей рукописной орнаментики этого периода времени. Установление их генезиса, связи с народным декоративно-прикладным искусством, а именно с элементами домового росписи и домовой резьбы.

К работе привлечены старообрядческие рукописи с орнаментальным декором второй половины XIX – начала XX в. собрания Лаборатории археографических исследований Уральского федерального университета и отдельные фотоизображения домовых росписей регионов Русского Севера и Урала, взятые из электронного ресурса свободного доступа. Сопоставление и сравнительный анализ отдельных элементов и целых композиций, выстроенных в определенный смысловой ряд и представляющих символическую картину восприятия мира верующим человеком, позволили сделать предварительные заключения о существовании в данном контексте непосредственной связи между двумя видами искусств.

### Историография проблемы

Проблема связи народного искусства и оформительских приемов рукописной книги затронута в работах отдельных исследователей [15–18]. Так, сотрудниками Пушкинского Дома, долгие годы изучавшими духовную культуру Русского Севера, были выявлены имена некоторых мастеров (И. Колодкин, Ф. Королев, Т. Копылов, Е. Меньшиков, М. Останин, В. Третьяков и др.), которые занимались производством книг (переписка, художественное оформление, переплет), а также росписью прялок, домашней утвари и писанием икон [15]. По словам В.П. Бударagina, «...те сведения, которыми мы располагаем на сегодняшний день, позволяют сделать вывод о непрерывно-

сти и высоком уровне северодвинской рукописной традиции, о ее тесных связях с народным прикладным искусством» [15. С. 405]. В исследовании И. Клестровой также прослеживается мысль о связи народной традиции декорирования предметов быта и искусства оформления рукописей в работах мастеров Русского Севера, когда художник мог переносить, к примеру, узор вышивки в рукопись, что «...свидетельствует о свободе автора в выборе орнамента, поиске вдохновения для мотивов в окружающих предметах или книгах-образцах, которые изначально предназначались для украшения текста» [18. Р. 94].

Предварительные исследования связи узоров книжного декора и народных промыслов, бытовавших на Урале, показали, что прямого взаимодействия этих двух видов искусств здесь не происходило [17]. По нашим данным, знаменитые уральские свободнокистевые росписи – нижнетагильская, нижнесалдинская, обвинская, кунгурская и др. были предназначены для украшения бытовых предметов, элементов интерьера. Они занимали свою особую нишу в культурном пространстве народного декоративно-прикладного искусства и не включались в традиционные приемы оформления уральских рукописей [17. С. 78]. Анализ узоров и тщательное сопоставление двух разновидностей оформительского искусства – декорирования книг и бытовых предметов – привело нас к твердому убеждению что, несмотря на видовое единство (орнамент), они имеют существенные отличия по внешним признакам, смысловому наполнению, и, соответственно, по назначению. Однако в ходе этого исследования не были рассмотрены такие виды народного декоративного искусства, как домовая резьба и домовая роспись. Именно здесь мы можем констатировать, что существует связь декора рукописной книги и искусства оформления деревянного дома. При этом связь обнаружилась только с элементами внешней росписи домов, т.е. передних фронтонов, пространства под крышей вокруг верхнего окна, подшивки выноса кровли и нижней части мезонина и балкона (рис. 2).



Рис. 2. Дом в д. Шоромская (Архангельская обл.) с расписным балконом и подшивкой свесов крыши. Кон. XIX в.

Fig. 2. A house in the Shoromskaya village (Arkhangelsk region) with a painted balcony and closing of the roof overhang. The end of 19th century

Надо признать, что декоративную роспись домов с внешней стороны в большем разнообразии можно наблюдать в северных регионах (Северная Двина, Мезень, Пинега и др.). Роспись северных крестьянских домов красочна, с неожиданными цветовыми решениями и сочетаниями. Облик же уральского дома, по словам В.А. Барадулина, «...всегда был суровым... Во второй половине XIX в. простой окраской и скромной росписью стали выделять наиболее важные и выразительные части фасада – окна, карнизы, калитки и ворота» [20. С. 76]. Для Урала в большей степени характерен такой вид внешнего оформления деревянного дома, как домовая резьба, которой искусно декорировали наличники, карнизы. Уральская резьба по дереву, наряду с витиеватым и нарядным обрамлением, в большинстве своем все же отличается простотой и лаконичностью геометрических линий, четкой симметрией узора и двуцветной окраской, выделяющей рельефную фактуру деревянной поверхности.

### **Взаимовлияние двух видов искусств и особенности их развития на Урале**

Традиция украшения домов уходит вглубь веков. Самые ранние летописи повествуют о красочном оформлении теремов, церквей и пр. Но роспись зажиточных крестьянских домов появилась только в XIX в. и достигла своего расцвета во второй половине XIX – начале XX в. Она развивалась во многих российских регионах: Русский Север (Карелия, Заонежье), Нижегородское Заволжье, Урал (Прикамье, Средний Урал, Сибирское Зауралье) [16. С. 12, 35–36]. На Урале, по словам В.А. Барадулина, к середине XIX столетия появляются первые упоминания современников об окраске и росписи домов, что было признаком благосостояния и зажиточности [20. С. 72]. Красота окружающего мира, образы христианского рая, переплетенные с орнаментикой, уходящей корнями в языческие верования, тесно сплелись в представлении людей о прекрасном, что отразилось в украшении дома. Уральские росписи домов хотя не отличались такой яркостью и сочностью красок, как в северных домах, тем не менее отражали общую традицию. С самого начала освоения восточных районов страны оба региона были тесно связаны друг с другом, что проявлялось в культурно-бытовой сфере. В культуре Урала всегда видна «северорусская основа», что проявлялось в обрядах, устном творчестве, народном зодчестве, формах бытовой утвари, фольклорных традициях и др. Как показывают исследования этнографов, условия жизни заставляли переселенцев из других, несеве­р­ных областей, носить одежду, строить дома по северорусскому образцу как наиболее соответствующему местным климатическим условиям [20. С. 20].

Все элементы домовой росписи располагались в строго определенном порядке, и каждый из них имел не только декоративное эстетическое значение, но и хранил некий смысл. По словам А.Б. Пермиловской, «...орнаментация декоративного убранства представляет собой знаковую систему, репрезентирующую эстетическую и мифопоэтическую информацию...» [21. С. 113]. Весь комплекс элементов украшения дома представлял целостную систему, которая символически отражала мир представлений человека об окружающем пространстве, о своем месте в нем, и обозначал надежную защиту, крепость дома.

Символизм внешней отделки дома можно представить следующим образом. Весь дом целиком – это пространство рая, в котором есть место его внешнему ограждению (защитные стены, ограда, ворота), которое рисуется на подшивке выноса кровли либо на фронтоне в виде геометрических прямых цветных линий либо квадратов, ромбов, треугольников, а также декоративных вазонов с цветами, располагающихся по линии ограждения. Обязательным атрибутом входа в райское пространство являются ворота, которые также рисовали на фронтоне дома в верхней части выноса кровли в виде изогнутого арочного свода, витиевато украшенного, под которым нередко помещали балкон, который и был собственно входом в жилище или, символически, в пространство самого рая (рис. 2). Внутренняя роспись стен помещений, а также утвари, предметов интерьера уже непосредственно показывала красоту цветущего рая. Человек привносил во внутреннее убранство дома красоту, чистоту и порядок, чтобы приблизить свою жизнь к ощущению идеального, т.е. райского места пребывания. Внешний и внутренний красочно расписанный облик дома был важен для хозяев именно с этой точки зрения – приближения к раю как совершенному месту обитания. Внутренняя роспись дома – это отдельный вид декоративного искусства, который отражен в различных стилистиках прикладных росписей по дереву, но никак не связанный с оформлением рукописей, созданных старообрядцами Урала.

В украшениях рукописных Праздников на крюковых нотах конца XIX – начала XX в. собрания Уральского федерального университета можно увидеть те самые символически значимые элементы внешней домово́й росписи [22]. Рисунок заставки на л. 12 демонстрирует цветущий райский сад, окруженный оградой в виде разноцветных прямых линий, а также выстроенных «елочкой» на «воротах» с выразительной перекладиной, украшенной геометрическими вставками и мотивами вазонов (рис. 3).



Рис. 3. Праздники и Обиход на крюках. Кон. XIX – нач. XX в. Заставка. ЛАИ УрФУ. VII.96p/520. Л. 12

Fig. 5. Prazdniki and Obikhod notated with kriuki. The end of 19 – beginning of 20 centuries. Headpiece. LAS UrFU. VII.96p/520, sheet 12

Примерно такой же порядок расположения декоративных элементов виден в домовой росписи: полосы, квадраты, ромбы, украшения на фронтоне стены вокруг верхнего окна, арочные вставки над пространством балкона с нарисованными цветами, райскими птицами. Фигурно вырезанные и составленные из досок арки, как правило, расписывались мастерами особенно выразительно и красочно, поскольку это был центральный элемент композиции, напоминающий церковный купол. Заставка на л. 68 отражает эту же тематику, рисуя цветущий сад, окруженный изгородью в виде прямых линий, арочных проемов, башенок, куполов, вазонов с цветами (см. рис. 1). Возможно, художник хотел изобразить Небесный град Иерусалим с куполами церквей, с полукруглыми витражными оконными проемами и с обилием фантастически красивых цветов, трав и деревьев. Не случайно в этой композиции мы видим сбоку и разноцветного петушка на верхушке полевого украшения. В рукописях с самыми разнообразными видами книжных стилистик можно увидеть нарисованных птиц (голуби, павлины, петушки). Этот мотив был также распространен и как украшение дома в виде красочной росписи либо элемента домовой резьбы. Образ каждой из птиц имел как христианское значение и символизировал воскресение человеческой души, так был и одним из элементов народной культуры, корнями уходящей в язычество [17. С. 75–76].

Рисунки заставок, инициалов, концовок этой рукописи фактически показывают отдельные элементы композиции райского сада, например, изображения проемов с яркими полосками, с арками можно соотнести с «вратами рая». Мотивы цветов либо вазонов с цветами, которые всегда присутствуют в общей композиционной схеме рая, также встречаются в рукописи в виде маргинальных вставок на полях либо отдельных концовок. Вазоны с пышными, вертикально вытянутыми цветами – один из наиболее распространенных мотивов домовой росписи. Он использовался для декора как свесов крыши снаружи дома, так и внутри дома.

В домовых росписях можно встретить узорочье, которое зачастую напоминает известные формы орнаментированных инициалов рукописей (рис. 4).



Рис. 4. Дом в д. Керас (Архангельская обл.) с расписным фронтоном, балконом и подшивкой свесов крыши. 1910 г.

Fig. 4. A house in the Keras village (Arkhangelsk region) with a painted pediment, balcony and closing of the roof overhang. 1910

Это изображения стилизованных побегов с завивающимися стеблями, с обозначенными цветными точками, штрихами, как правило, неярких натуральных тонов. Они восходят к распространенным в русском декоративном книжном искусстве киноварным инициалам так называемого филигранного стиля. Этот стиль представляет собой легко струящийся нарядный орнаментальный рисунок в виде веточек, штрихов, точек и т.д., он отличается особенной неповторимостью и даже уникальностью, поскольку был результатом творческого решения художника. Секрет создания такого орнамента состоит в обозначении одной или нескольких точек, от которых идет прорисовка произвольно и творчески намеченного узора. Происхождение филигранного стиля в инициалах корнями уходит в раннюю книжность начиная с XI в. Киноварные буквы филигранного стиля проходили через всю историю русской рукописной книги, будучи ярким, актуальным, полюбившимся многим поколениям художников и не зависящим от изменений и запросов времени художественным элементом. Мастера книги зачастую шли дальше, проявляя инициативу и включая в композиции инициалов раскраску, как правило, приглушенных коричневых, синих тонов. Так, по листам рукописного сборника духовных стихов начала XX в. собрания ЛАИ УрФУ помещены элементы украшений (заставки, концовки) с подобной орнаментикой (рис. 5) [23].



Рис. 5. Сборник. Нач. XX в. Инициалы. ЛАИ УрФУ. V.4p/539. Л. 5 об., 10

Fig. 5. Miscellany. The beginning of 20 century. Initials. LAS UrFU. V.4p/539, back sheet 5, sheet 10

Домовая резьба, также широко используемая во внешнем убранстве деревянных построек, была распространена во многих российских регионах, особенно в Поволжье, центральных районах, Урало-Сибирском регионе. Резное убранство, гармонирующее с архитектурным решением, придавало праздничный нарядный облик постройке. Как легким кружевом покрывали мастера узорочьем из дерева оконные наличники и ставни, подзоры (доски под карнизом кровли крыльца), причелины (доски на свесах крыши) и другие элементы дома. В декоре рукописной книги нередко встречаются разнообразные мотивы домовой резьбы: затейливые узоры с изображением вьющихся растений, фантастических птиц, русалок, львов либо более упрощенных

геометрических узорных форм. Одним из излюбленных мотивов домовой резьбы был образ винограда – струящиеся гроздья, обвитые листвою, в сочетании с цветами либо одиночные вертикально свисающие грозди. Образ мягко изгибающейся виноградной ветви со спелой гроздью издревле применялся мастерами домовой резьбы не только для демонстрации красоты, богатства, щедрости природы, но также для создания защиты пространства дома, поскольку этот образ, по народным поверьям, своим причудливым плетением и обрамлением отгонял темные нечистые силы. По словам Т.А. Бернштам, «...раскрашивались масляной краской конструктивные детали на фасаде строения – наличники, ставни, обшивки торцов и т.д., что имело магическую и прагматичную, защитно-предохранительную цели...» [24. С. 195]. Символ винограда также несет в себе глубокий христианский смысл и олицетворяет саму Божественную сущность, следуя словам Библии: «Я есть истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь» (Ин. 15:1). В знаковой охранительной системе домового убранства языческие и христианские мотивы, удивительным образом переплетаясь, не противоречили друг другу, а напротив, выражали народные представления о красоте, гармонии, надежности и защите. В украшениях рукописных книг нередко встречается мотив виноградной ветви либо отдельной грозди винограда. Такие элементы декора были широко распространены во многих старообрядческих региональных стилях декорирования (поморской, гуслицкой, ветковской, шарташской), и нередко этот мотив напоминает витиеватый узор домовой резьбы.

Что было первично, книжный декор или народно-прикладное узорочье домовой росписи? Другими словами, художник книги брал за образец домовую резьбу и переносил ее рисунок в книгу или же мастер по дереву запечатлевал в своей работе то, что увидел в книге? Ответить однозначно на этот вопрос сложно, поскольку оба вида оформительского искусства активно развивались в одно и то же время, а именно во второй половине XIX – начале XX в. В это время происходит необычайный всплеск интереса к украшению домов. Не только купцы, но и многие зажиточные крестьяне стремились придать своим избам индивидуальность и неповторимость. Вначале преобладали простая окраска и скромная роспись, которыми стали выделять наиболее важные и выразительные части фасада – окна, карнизы, калитки и ворота. Постепенно домовая роспись усложнялась, дополнялась новыми элементами и активно распространялась по регионам России, в том числе и на Урале. По словам В.А. Баратулина, искусство декоративной росписи уральского дома к концу XIX в. было частью значительного общенационального явления [20. С. 6–7].

И в это же время мы наблюдаем не менее активный всплеск развития книжно-оформительского искусства. Однако теперь оно развивается несколько иначе, чем в предыдущие годы. Если ранее, к середине XVIII – началу XIX в., окончательно оформились основные направления развития орнаментального декора рукописных книг в региональных центрах старообрядчества и было четкое стилистическое разделение книжного декора, то с середины XIX в. прослеживается тенденция проникновения разнообразных новых элементов в орнаментику рукописей. В это время, иногда именуемое «эпохой историзма» [25], были запущены процессы углубленного изучения исторических корней, самобытности народа, что отразилось на многих сферах культу-

ры, в том числе в оформлении рукописной книги. В заставках, инициалах, концовках старообрядческих рукописей этого времени можно разглядеть элементы орнаментики прошедших эпох, например, балканского, неовизантийского стилей. Ощутимо было влияние на книжную орнаментiku актуального на тот период времени стиля модерн, а также народного декоративно-прикладного искусства. В свою очередь, орнаментика рукописных книг также могла оказывать влияние на развитие отдельных видов искусства, например живописи. Вспомним, к примеру, творчество В. Васнецова, И. Билибина, которые в своем обращении к старине не могли не заметить выразительных оформительских приемов рукописной книги, и во многих произведениях художников «читаются» стилистики декора русской рукописной традиции.

Таким образом, в оформлении рукописной книги второй половины XIX – начала XX в. можно проследить новые черты. Если в более ранний период книжный декор отличался некоторой «элитарностью», поскольку имел свои строгие стилевые и типовые особенности, свои схемы и правила построения и занимал отдельную нишу в искусстве книги, то теперь он вплотную приблизился к народным промыслам, отразив яркость, красоту и непосредственность декоративно-прикладного творчества. Сопоставление рукописного декора и приемов декоративно-прикладного искусства домовой росписи и резьбы по дереву указанного периода времени – это новый шаг в изучении орнаментированных рукописей поздней традиции, который позволит нам шире взглянуть на проблему кириллической книжности, тесно связанную с другими видами искусства и включающую в себя оформительские техники с немалой долей творческого подхода и фантазии. Книжную орнаментiku с мотивами домовой росписи и резьбы можно обозначить как разновидность авторского стиля. Она привлекает внимание неординарным подходом к изображению, выразительностью рисунка, сочностью красок, в которых читается неподдельный восторг перед красотой и совершенством Божественного мира и райских садов. Изучение такого вида орнаментального декора позволит лучше понять и оценить творческий потенциал старообрядческих книжников. И дальнейшие исследования этой проблематики, следуя словам Н. Кондакова: «...уже не могут ограничиваться эстетическим анализом отдельных рукописей, но должны стремиться к изучению всего исторического явления, на почве разнообразных художественных и культурных влияний и наряду с работой народного и личного творчества...» [26. С. IV].

#### Список источников

1. *Ануфриева Н.В.* Иллюминированные рукописи древлехранилища ЛАИ УрГУ (к вопросу о классификации) // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Вып. 6. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2005. С. 3–27.
2. *Юхименко Е.М.* Старообрядчество: История и культура. М.: Русская православная старообрядческая церковь, 2016. 852 с.
3. *Ненашева Л.В.* Рукописная книга Русского Севера XV–XX вв. М.: Северный паломник, 2019. 390 с., ил.
4. *Ненашева Л.В.* Художественное оформление северных рукописных книг // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 163–178.
5. *Максимов М.А.* Старообрядческая рукописная книга в собрании М.А. Максимова. Каталог выставки «От Аввакума до Агафьи». СПб.: ООО Типография «НП-Принт», 2021. 175 с.

6. Максимов М.А. Буквица и вязь русского кириллического письма XVIII–XIX веков. СПб. : ООО Типография «НП-Принт», 2022. 148 с.
7. Агеева Е. А. Гуслицкие певцы и книгописцы в пору расцвета XIX – начала XX в. и гонимый 1930-х гг. // Историко-краеведческий альманах «Гуслицы». Ильинский Погост, 2010. Вып. 8. С. 142–149.
8. Подтуркина Е.А. Художественное оформление старообрядческой рукописной книги гуслицкого письма XVIII–XX вв. URL: [https:// otherreferats.allbest.ru/culture/01021354\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/01021354_0.html) (дата обращения: 25.10.2020).
9. Бобков Е.А., Бобков А.Е. Певческие рукописи с Ветки и Стародубья // ТОДРЛ. Л. : Наука, 1989. Т. 42. С. 448–451.
10. Кочергина М.В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760–1920 г.). Брянск: ООО «Ладомир», 2011. 451 с.
11. Леонтьева С.И., Нечаева Г.Г. Книжная культура. Ветка. Минск : Белорусская энциклопедия им. Петруся Бровки, 2013. 527 с.
12. Дианова Т.В. Старопечатный орнамент / Орнаментика Русских рукописей XI–XVII вв. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М. : Наука, 1974. Ч. II.
13. Мухина Н.В. Интерпретация старопечатного стиля орнаментики в крестьянском книжно-рукописном искусстве Урала XVIII – нач. XIX в. // Вестник ЮУрГУ. Челябинск, 2008. № 6 (106).
14. Ануфриева Н.В. Шарташская стилистика оформления старообрядческих рукописей: генезис, основные черты // Религиоведение. Благовещенск : АмГУ, 2023. № 1. С. 154–164. URL: <https://religio.amursu.ru/index.php/ru/new-archive/2->
15. Бударзин В.П. Северодвинская рукописная традиция и ее представители // ТОДРЛ. Л. : Наука, 1979. Т. 33. С. 401–405.
16. Уханова И.Н. Изделия старообрядцев-мастеров народного искусства в собрании Государственного Эрмитажа // Старообрядчество в России (XVII—XX вв.) : сб. науч. тр. ГИМ. М. : Языки славянской культуры, 2004. Вып. 3. С. 311–338.
17. Ануфриева Н.В. Семантика древнерусской орнаментики: к вопросу о различии подходов к изучению декора кириллических рукописей и предметов декоративно-прикладного искусства // Вестник УрО РАН. Екатеринбург : Автограф, 2012/4 – 42. С. 70–79.
18. Klestrova I. Authors of the Artistic Decorations in Old Believer Manuscripts between the Known and the Unknown // Daugavpils University, 2014.
19. Домовые росписи Русского Севера – фотографии Николая Телегина // Мастерская росписи Татьяна Гринчук. 2017. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2345215-domovye-rospisirussskogo-severa-fotografii-nikolaya-telegina> (дата обращения: 25.01.2022).
20. Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Л. : Художник РСФСР, 1987. 200 с.
21. Пермилковская А.Б. Декоративное убранство и символика народной архитектуры Русского Севера. // Вестник Вятского государственного университета. Культурология. 2011. С. 110–114. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekorativnoe-ubranstvo-i-simvolika-narodnoy-arhitektury-russkogo-severa/viewer> (дата обращения: 05.07.2022).
22. Праздники и Обиход на крюковых нотах. Рукопись. Кон. XIX – нач. XX в. ЛАИ УрФУ. VII.96р/520. 148 л.
23. Сборник. Рукопись. Нач. XX в. ЛАИ УрФУ. V.4р/539. 63 л.
24. Бернштам Т.А. Старообрядцы и крестьянская бытовая роспись на Севере и в Поволжье: XVIII–XX вв. // Сборник МАЭ РАН. СПб. : Наука, 2008. Т. LIV. 214 с.
25. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е–1890-е годы: Каталог выставки / авт.-сост.: Е.А. Анисимова и др. СПб. : Славия, 1996. 428 с.
26. Кондаков Н.П. Введение // Буслаев Ф.И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Петроград : Издание Академии наук, 1917. VI. 216 с.

## References

1. Anufrieva, N.V. (2005) *Illuminированные rukopisi drevlekhranilishcha LAI UrGU (k voprosu o klassifikatsii)* [Illuminated manuscripts in the book collection of the Ural States University's LAS (on the classification)]. *Ural'skiy sbornik: Istoriya. Kul'tura. Religiya*. 6. pp. 3–27.
2. Yukhimenko, E.M. (2016) *Staroobryadchestvo: Istoriya i kul'tura* [Old Believers: History and Culture]. Moscow: Russian Orthodox Old Believers' Church.
3. Nenashева, L.V. (2019) *Rukopisnaya kniga russkogo severa XV–XX vv.* [Manuscript book of the Russian north of the 15th–20th centuries]. Moscow: Severnyy palomnik.

4. Nenasheva, L.V. (2021) The artistic decoration of northern manuscripts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 163–178. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/13
5. Maksimov, M.A. (2021) *Starobryadcheskaya rukopisnaya kniga v sobranii M.A. Maksimova. Katalog vystavki "Ot Avvakuma do Agafy"* [Old Believer manuscript book in the collection of M.A. Maksimov. Catalog of the exhibition "From Avvakum to Agafya"]. St. Petersburg: NP-Print.
6. Maksimov, M.A. (2022) *Bukvitsa i vyaz' russkogo kirillicheskogo pis'ma XVIII–XIX vekov* [Initial letters and ligature of Russian Cyrillic writing of the 18th–19th centuries]. St. Petersburg: NP-Print.
7. Ageeva, E.A. (2010) Guslitskie pevtsy i knigopistsy v poru rastsveta XIX – nachala XX v. i goneniya 1930-kh g. [Guslitsky singers and writers during the heyday of the 19th – early 20th centuries and the persecution of the 1930s]. *Guslitsy*. 8. pp. 142–149.
8. Podturkina, E.A. (2013) *Khudozhestvennoe oformlenie starobryadcheskoy rukopisnoy knigi guslitskogo pis'ma XVIII–XX v.* [Artistic design of the Old Believer handwritten book of the Guslitsky letter of the 18th–20th centuries]. Abstract of Art History Cand Diss. [Online] Available from: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-oformlenie-starobryadcheskoi-rukopisnoi-knigi-guslitskogo-pisma-xviii-xx-v> (Accessed: 25th October 2020).
9. Bobkov, E.A. & Bobkov, A.E. (1989) Pevcheskie rukopisi s Vetki i Starodub'ya [Singing manuscripts from Vetka and Starodubye]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*. 42. pp. 448–451.
10. Kochergina, M.V. (2011) *Starodub'e i Vetka v istorii russkogo starobryadchestva (1760–1920 g.)* [Starodubye and Vetka in the history of Russian Old Believers (1760–1920)]. Bryansk: Ladomir.
11. Leontyeva, S.I. & Nechayeva, G.G. (2013) *Knizhnaya kul'tura. Vetka* [Book Culture. Vetka]. Minsk: Belarusian Encyclopedia of Petrus Brovka.
12. Dianova, T.V. (1974) Staropechatnyy ornament / Ornamentika Russkikh rukopisey XI–XVII vv. [Early printed ornament / Ornamentation of Russian manuscripts of the 11th–17th centuries]. In: Lazarev, V.N., Podobedova, O.I. & Shmidt, S.O. (eds) *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaya kniga* [Old Russian Art. Handwritten Books]. Vol. 2. Moscow: Nauka. pp. 296–335.
13. Mukhina, N.V. (2008) Interpretatsiya staropechatnogo stilya ornamentiki v krest'yanskom knizh-no-rukopisnom iskusstve Urala XVIII – nach. XIX v. [Interpretation of the early printed style of ornamentation in the peasant manuscript art of the Urals XVIII – early 19th century]. *Vestnik YuUrGU*. 6(106). pp. 35–42.
14. Anufrieva, N.V. (2023) Shartashskaya stilistika oformleniya starobryadcheskikh rukopisey: genesis, osnovnye cherty [The Shartash stylistics of Old Believer manuscript design: genesis, main features]. *Religiovedenie*. 1. pp. 154–164. [Online] Available from: <https://religio.amursu.ru/index.php/ru/new-archive/2->
15. Budaragin, V.P. (1979) Severodvinskaya rukopisnaya traditsiya i ee predstaviteli [The Severodvinsk handwritten tradition and its representatives]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*. 33. pp. 401–405.
16. Ukhanova, I.N. (2004) Izdeliya starobryadtsev-masterov narodnogo iskusstva v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha [Products of Old Believer folk art masters in the collection of the State Hermitage]. In: *Starobryadchestvo v Rossii (XVII–XX vv.)* [Old Believers in Russia (the 17th – 20th centuries)]. Vol. 3. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury. pp. 311–338.
17. Anufrieva, N.V. (2012) Semantika drevnerusskoy ornamentiki: k voprosu o razlichiiy podkhodov k izucheniyu dekora kirillicheskikh rukopisey i predmetov dekorativno-prikladnogo iskusstva [Semantics of Old Russian ornamentation: On the issue of differences in approaches to the study of the decor of Cyrillic manuscripts and objects of decorative and applied art]. *Vestnik UrO RAN*. 4-42. pp. 70–79.
18. Klestrova, I. (2014) Authors of the Artistic Decorations in Old Believer Manuscripts between the Known and the Unknown. *Daugavpils University*. 2. pp. 90–101.
19. Telegin, N. (2017) *Domovyye rospisi Russkogo Severa* [House Paintings of the Russian North]. [Online] Available from: <https://www.livemaster.ru/topic/2345215-domovye-rospisi-russkogo-severa-fotografii-nikolaya-telegina> (Accessed: 25th January 2022).
20. Baradulin, V.A. (1987) *Narodnye rospisi Urala i Priural'ya* [Folk paintings of the Urals]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
21. Permilovskaya, A.B. (2011) Dekorativnoe ubranstvo i simbolika narodnoy arkhitektury Russkogo Severa [Decorative decoration and symbolism of folk architecture of the Russian North]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya*. 1-4. pp. 110–114.

22. LAS UrFU. (n.d.) *Prazdniki i Obikhod na kryukovykh notakh. Rukopis'. Kon. XIX – nach. XX v.* [Holidays and Everyday Life on Hook Notes. Manuscript. Late 19th – early 20th century]. VII.96p/520.

23. LAS UrFU. (n.d.) *Sbornik. Rukopis. Nach. XX v.* [Collection. Manuscript. Early 20th century]. 4r/539. 63 p.

24. Bernshtam, T.A. (2008) *Staroobryadtsy i krest'yanskaya bytovaya rospis' na Severe i v Povolzh'e: XVIII–XX vv.* [Old Believers and peasant household painting in the North and the Volga region: 18th – 20th centuries]. *Sbornik MAE RAN*. LIV.

25. Anisimova, E.A. (1996) *Istorizm v Rossii. Stil' i epokha v dekorativnom iskusstve 1820-e–1890-e gody: Katalog vystavki* [Historicism in Russia. Style and Era in Decorative Arts 1820s–1890s: The Exhibition Catalogue]. St. Petersburg: Slaviya.

26. Kondakov, N.P. (1917) *Vvedenie* [Introduction]. In: Buslaev, F.I. *Istoricheskie ocherki po russkomu ornamentu v rukopisyakh* [Historical essays on Russian ornament in manuscripts]. Petrograd: Academy of Sciences.

***Сведения об авторе:***

**Ануфриева Н.В.** – старший научный сотрудник, старший хранитель фондов Лаборатории археографических исследований Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: nvp.anufrieva@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Anufrieva N.V.** – Senior Researcher, Senior Keeper of the Collections of the Laboratory of Archaeographical Studies of the Ural Humanitarian Institute of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: nvp.anufrieva@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 15.05.2022;  
одобрена после рецензирования 01.05.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 15.05.2022;  
approved after reviewing 01.05.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 739:069.5 (470.5)

doi: 10.17223/22220836/55/20

## КОЛЛЕКЦИИ КУСИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧУГУННОГО ЛИТЬЯ В МУЗЕЯХ УРАЛА

Надежда Владимировна Багапова

*Институт психологии и педагогики Тюменского государственного университета,  
Тюмень, Россия, Nadja8555@mail.ru*

**Аннотация.** В статье рассматривается культурное наследие декоративно-прикладного искусства Урала – кусинское художественное чугунное литье (1860-е – 2004 гг.). Данное исследование направлено на характеристику 6 выявленных коллекций кусинского художественного чугунного литья в составе музеев Урала как самых первых по дате формирования и наиболее крупных. В представленных музейных коллекциях Урала хранятся уникальные редкие экспонаты, первые художественные изделия дореволюционного, советского и современного периодов, отражающие многообразие тематик, пластического и художественно-образного решения, профессионализм скульпторов и мастерство кусинских мастеров.

**Ключевые слова:** кусинское художественное чугунное литье, музейная коллекция, художественные изделия, мастера, скульпторы

**Для цитирования:** Багапова Н.В. Коллекции кусинского художественного чугунного литья в музеях Урала // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 249–259. doi: 10.17223/22220836/55/20

Original article

## COLLECTIONS OF ART CAST IRON KUSA IN THE MUSEUMS OF THE URALS

Nadezhda V. Bagapova

*Institute of Psychology and Pedagogy, Tyumen State University, Tyumen, Russian Federation,  
Nadja8555@mail.ru*

**Abstract.** The paper examines the decorative and applied arts cultural heritage of the Urals – Kusa cast iron art, which existed in the 1860s–2004. The art’s stylistic features and the range were defined in its high period in pre-revolution time. The fact that Kusa plant presented fine art products at major national and international science and art exhibitions promoted the recognition of Kusa cast iron art. This study is aimed at identifying art products in Ural museum collections, presenting Kusa cast iron art as a unique artistic phenomenon, and demonstrating the variety of styles, themes, stylistic and plastic solutions of Kusa cast iron art. Ural museum collections still hold extensive collections of Kusa cast iron, demonstrating unique first art pieces of the pre-revolutionary period, as well as of the Soviet period and modern time. Six Ural museums with the largest and most significant collections of Kusa cast iron artwork are as follows (in the author’s opinion): Museum and Local Lore Center, Municipal Public Institution of Culture (31 pieces), Zlatoust City Museum of Local Lore, Municipal Public Institution of Culture (134 pieces); Chelyabinsk State Museum of Fine Arts, Institution of Culture (165 pieces); State Historical Museum of the South Urals, Regional State Public Institution of Culture (108 pieces); Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Municipal Autonomous Institution of Culture (84 pieces), Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore (54 pieces).

The oldest collection (by the date of establishment and issue) of cast iron art is showcased in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore. The collection Yekaterinburg Museum of Fine Arts is attributed and published in a catalog. Ural museum collections feature unique and rare exhibits, reflecting the diversity of themes, plastic and artistic solutions, skills and craftsmanship of sculptors and Kusa craftsmen.

**Keywords:** Kusa cast iron art, museum collection, artwork, craftsmen, sculptors

**For citation:** Багапова, Н.В. (2024) Collections of art cast iron kusa in the museums of the Urals. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 249–259. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/20

Кузинское художественное чугунное литье является частью культурного наследия декоративно-прикладного искусства Урала, получившего развитие в 1860-е – 2004 гг. Многие художественные изделия Кузинского завода успешно экспонировались на крупных художественно-промышленных выставках всероссийского и международного уровней [1].

В 1998 г. Г.П. Черкашина публикует каталог, в котором представлены предметы кузинского художественного чугунного литья, находящиеся в составе коллекции Сергиево-Посадского музея-заповедника [2]. В 2005 г. О.П. Губкин и Г.П. Шайдурова выпускают каталог, включающий предметы кузинского художественного чугунного литья в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств [3]. В 2016 г. издан каталог «Художественное литье Урала», в котором представлены 253 художественных предмета Кузинского завода в составе 20 музеев России и частных коллекций [4].

Однако опубликованные каталоги освещают менее половины ассортимента кузинского художественного чугунного литья в период 1860-е – 2004 гг. По-прежнему остается актуальным вопрос о местонахождении предметов кузинского художественного чугунного литья в составе музеев России и частных коллекций. Их поиск необходим для выявления уникальных художественных предметов и формирования целостного представления о феномене. В процессе исследования автором велся поиск сохранившихся художественных изделий в музеях России. Первые и наиболее крупные музейные коллекции были обнаружены в 6 музеях Урала: Златоустовский городской краеведческий музей, Челябинский государственный музей изобразительных искусств, Государственный исторический музей Южного Урала, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Свердловский областной краеведческий музей, Музейно-краеведческий центр.

Самые ранние коллекции по дате формирования и выпуску художественных изделий находятся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (Екатеринбургский музей ИЗО) и Свердловском областном краеведческом музее (Свердловский краеведческий музей). Начало двух коллекций кузинского художественного чугунного литья было положено в 1887 г. после поступления в музей Уральского общества любителей естествознания изделий с Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге. Далее музейное собрание чугунного литья активно пополнялось. В 1936 г. большая часть коллекции музея была передана созданной Свердловской картинной галерее, в настоящее время – Екатеринбургский музей ИЗО [3. С. 5].

Коллекция Екатеринбургского музея ИЗО представлена собранием редких изделий дореволюционного (1860-е – 1917) и советского (1918–1991) пе-

риодов кусинского художественного чугунного литья, атрибутирована и опубликована в каталоге [3]. Коллекция дореволюционного периода представлена скульптурами, выполненными с образцов русских и зарубежных скульпторов А.Л. Обера, Н.И. Либериха, Н. Жака, А.А. Соловьевой, а также неизвестных авторов. Особо значима коллекция собранием 14 изделий Ф.О. Васенина, скульптора Кусинского завода, выпускника Строгановского училища [5].

В состав коллекции входят работы скульпторов, сотрудничавших с Кусинским заводом: А.К. Костеркиной, А.В. Пашенко, В.В. Гордеева. Собрание музея включает изделия дореволюционного периода преимущественно утилитарного назначения: вазы, шкатулки, чернильницы и др. Уникальные изделия отличает выполнение в различных художественных стилях: барокко (в стиле Людовика XIV), русский стиль. Собрание советского периода кусинского художественного чугунного литья представлено незначительно: бюст «Портрет И.В. Сталина» неизвестного автора, подчасники А.А. Маркова «С глухарем», «Ажурный», статуэтки заводского скульптора Я.Г. Верича «Интересная книга», неизвестного автора статуэтка «Малыш на камне», полочка неизвестного автора в русском стиле.

Коллекция в Свердловском краеведческом музее представлена собранием 54 редких изделий дореволюционного и несколькими советского периодов кусинского художественного чугунного литья. К наиболее ценным относятся художественные изделия, представленные только в этом музее: барельеф «Л.Н. Толстой», статуэтка «Витязь на коне, левый», пепельница «Дог», медальон с изображением Александра II, блюдо в виде щита в итальянском стиле, блюдо с надписью: «Отче Наш» в русском стиле. Редким изделием является пепельница «Друзья» скульптора Ф.О. Васенина. В основу сюжета для пепельницы послужили художественные образы литературных героев произведения Гоголя – Солоха и черт. Изображение выполнено с применением стилизации и четкой проработкой силуэта форм (рис. 1).



Рис. 1. Ф.О. Васенин. Пепельница «Друзья». Свердловский областной краеведческий музей, Екатеринбург

Fig. 1. F.O. Vasenin. Ashtray "Friends". Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore, Yekaterinburg

Коллекция музея хранит и другие изделия Ф.О. Васенина. Также в Свердловском краеведческом музее находятся предметы гоголевского типа «Чичиков», «Манилов» и «Ноздрев» по моделям скульптора А.А. Соловьевой, а также произведения по моделям известных скульпторов Е.Е. Лансере, Е.И. Напса. Интерес представляют печные дверцы советского периода, украшенные рельефами. На одной изображен редкий рельеф – марширующие пионеры; на другой – растительный орнамент по периметру, в центре – пятиконечная звезда с серпом и молотом.

Начало коллекции кусинского художественного чугунного литья Златоустовского городского краеведческого музея (Златоустовского краеведческого музея) было положено 24 января 1928 г. [6. С. 1]. Механический завод Златоуста передал музею чугунное художественное литье Кусинского завода. Из механико-металлургического техникума были переданы бюсты М.И. Кутузова и императора Александра II [7]. Художественная коллекция музея пополнялась во 2 половине XX в. закупкой отдельных изделий у частных лиц, а также переданной коллекцией музея ПО «Булат».

В коллекцию Златоустовского музея входят редкие экспонаты дореволюционного периода кусинского художественного чугунного литья, а также изделия начала советского периода. Коллекция дореволюционного периода представлена редким собранием бюстов выдающихся личностей России: бюст Александра I, М.И. Кутузова, Адольфа Леденбурга, А.В. Суворова. Основу коллекции составляют статуэтки и скульптурные группы, выполненные с бронзовых моделей российских и зарубежных скульпторов П.К. Клодта, Е.А. Лансере, Н.И. Либериha, П.Ж. Мена, Л.-О. Моро, Е. Напса, А.А. Соловьевой, Н.Р. Баха, Ф.Ф. Каменского.

Коллекция Златоустовского краеведческого музея включает 14 изделий скульптора Ф.О. Васенина. В музее хранится его редкое изделие – блюдо – «Закладка Петербурга» (рис. 2). В 1903 г. по модели Ф.О. Васенина на Кусинском заводе в нескольких экземплярах по заказу Горного департамента было отлито большое памятное блюдо в честь 200-летия Санкт-Петербурга [8].



Рис. 2. Ф.О. Васенин. Блюдо «Закладка Петербурга». Златоустовский краеведческий музей, Златоуст  
Fig. 2. F.O. Vasenin. Dish “Laying Petersburg”. Zlatoust Museum of Local Lore, Zlatoust

Большую часть коллекции представляют предметы утилитарного назначения: приборы для курения (пепельницы), рамки для картин и фотографий, стенные украшения, полочки, настольные и настенные украшения. Советский период в коллекции музея представлен статуэтками, украшениями стенными (панно), подчасниками, подсвечниками. Тема портрета политических деятелей отражена в изделиях: «Ленин в Горках» Н.И. Кондратьева, «В.И. Ленин», бюст «И.В. Сталин» неизвестного автора. Тема анималистики прослеживается в изделиях московского скульптора А. Маркова, сотрудничавшего с Кусинским заводом: скульптуры «Архар», «Антилопа», «Кабан», «Олень», «Павлин», подчасники «Каменный цветок», «С глухарем». В современный период заводской скульптор С.М. Кузьмин создал подсвечник «Сова».

Тема труда отражена в изделиях скульпторов Кусинского завода: «Пионерка» Я.Г. Верича, «Юный трубач» Н. Кислухина, «Рыболов», «Мальчик-рыболов» В.П. Киселева. Тема сказочных персонажей прослеживается в изделиях художественного чугунного литья советского периода: «Гулливер» скульптора Г.А. Готенберга, «Барон Мюнхаузен» скульптора В.В. Курашева.

Коллекцию Челябинского государственного музея изобразительных искусств (Челябинский музей ИЗО) отличает разнообразие художественных изделий дореволюционного и советского периодов. Коллекция является самой крупной среди музеев Урала и насчитывает 166 изделий. Начало положено в 1985 г.

Коллекция дореволюционного периода художественных изделий Кусы представлена скульптурами, выполненными с образцов русских и зарубежных скульпторов: Р.И. Баха, П.К. Клодта, Е.А. Лансере и др. Особо значима коллекция собранием редких изделий выпускников Строгановского училища, сотрудничавших с Кусинским заводом. В коллекции музея находится собрание из 12 изделий заводского скульптора Ф.О. Васенина (рис. 3). Скульптура «Танцоры под звуки венгерки» Ф.О. Васенина – редкий экспонат, в музейных коллекциях Урала находится только в Челябинском музее ИЗО. В коллекции хранятся изделия А.С. Гордеева, А.В. Пашенко [8].

Большую часть коллекции кусинского художественного чугунного литья составляют изделия неизвестных авторов. Редкие художественные изделия выполнялись с бронзовых моделей западноевропейских скульпторов: бюст женский, скульптурная композиция «Охотник с лошадью и собаками», скульптура «Кузнец», «Рыцарь со шитом нападающий» и др. В коллекции Челябинского музея ИЗО дореволюционного периода художественные изделия утилитарного назначения: вазы, шкатулки и др. Наиболее полное собрание приборов для курения: пепельницы, отражающие тему интереса к природе, – «Лист», «Дубовый лист», «Каштановый лист с жучками» и др. Тема художественных стилей отразилась в пепельницах: в японском стиле и модерн. Тема женского образа представлена в следующих изделиях: пепельница с головкой женщины, «Испанка с веером». В коллекцию входит крупное собрание мебели дореволюционного периода: столик для гостиной в итальянском стиле и др. Советский период в коллекции Челябинского музея ИЗО представлен бюстами, барельефами, статуэтками, скульптурными группами, шкатулками, подчасниками, пепельницами. Бюст В.И. Ленина, барельеф А.М. Горького отражают тему портрета политических деятелей и писателей.



**Рис. 3.** Ф.О. Васенин. Скульптурная группа «Менуэт». Челябинский музей изобразительных искусств, Челябинск

**Fig. 3.** F.O. Vasenin. Sculptural group "Minuet". Chelyabinsk Museum of Fine Arts, Chelyabinsk

Коллекция кусинского художественного чугунного литья советского периода представлена изделиями заводских скульпторов: В.П. Киселева, В.В. Курашова, А. Маркова, Н.М. Кислухина. В собрании также хранятся изделия скульпторов, сотрудничавших с Кусинским заводом: А. Марца, Г.П. Панова, Г. Готтенберга. Также хранятся изделия неизвестных авторов: подсвечник ажурный, скульптура «Маленький купальщик», скульптурная композиция «Олени».

Коллекцию художественных изделий Кусинского завода в Государственном историческом музее Южного Урала (Челябинский краеведческий музей) отличает многообразие экспонатов всех периодов развития.

Начало коллекции положено в 1924 г., когда челябинский педагог Е.Р. Липсберг передал музею художественные изделия, в том числе кусинского художественного чугунного литья. На сегодняшний день в музее находится 108 предметов. Самыми первыми изделиями коллекции в собрании Челябинского краеведческого музея являются тарелка ажурная «С мотивами аканта» К. Шинкеля и ваза декоративная с крышкой неизвестного автора. В 1930-е гг. коллекция значительно пополнилась за счет закупки музеем и принесения в дар. Коллекция кусинского художественного чугунного литья в Челябинском краеведческом музее является одной из самых крупных атрибутированных собраний среди всех музеев Урала. Также коллекция демонстрирует художественные изделия всех периодов кусинского художественного чугунного литья (1860-е – 2004).

Коллекция дореволюционного периода представлена скульптурами, выполненными с образцов русских и зарубежных скульпторов (Клодт фон Юргенбург П.К., Либериx Н.И., Забелло П.П., Соловьев А.А., Шинкель К., Напс Е.) каслинского литейщика В.Ф. Торокина и др. В копиях изделия

коллекции кусинского художественного чугунного литья Челябинского краеведческого музея входят изделия неизвестных авторов: скульптура «Кузнец», «Амур с лирой», «Цыпленок у скорлупы» и др.

Особо значима коллекция Челябинского краеведческого музея собранием изделий выпускников Строгановского училища. Собрание из 7 изделий заводского скульптора Ф.О. Васенина находится в коллекции музея: рамка для фотографий «В стиле Людовика XIV, правая», рамка для фотографий «Розы» и др. В коллекции Челябинского краеведческого музея хранятся изделия скульпторов, сотрудничавших с Кусинским заводом: А.С. Гордеева, Г.Л. Зайцева.

Советский период Челябинского краеведческого музея кусинского художественного чугунного литья занимает ведущее место и состоит из 58 художественных изделий. Собрание художественных изделий Кусы советского периода представлено скульптурами, скульптурными группами заводских скульпторов, а также сотрудничавших с Кусинским заводом. В начале советского периода, когда не было на Кусинском заводе профессиональных скульпторов ассортимент пополнялся изделиями по моделям дореволюционного периода, а также мастерами литейного дела. Часы электрические «Пограничник» (1935 г.) по модели кусинского литейщика Ф.Е. Лепешкина, прекрасно знающего пластические свойства чугуна, воссоздадут социалистическую действительность [9].

В собрании хранятся два редких изделия первого скульптора Кусинского завода в советский период Я.Г. Верича: бюст «Портрет И.В. Мичурина», скульптура «Юный охотник на лыжах» (рис. 4). Коллекция музея располагает изделиями главного скульптора Кусинского завода в период 1960–1990 гг. В.П. Киселева (рис. 5). Собрание музея хранит изделия других скульпторов Кусинского завода: В.В. Курашова и Н.М. Кислухина.



Рис. 4. Я.Г. Верич. Статуэтка «Юный охотник на лыжах». Государственный исторический музей Южного Урала, Челябинск

Fig. 4. Y.G. Veric. Figurine “Young hunter on skis”. State Historical Museum of the Southern Urals, Chelyabinsk



**Рис. 5.** В.П. Киселев. Скульптурная группа «Хоккеисты». Государственный исторический музей Южного Урала, Челябинск

**Fig. 5.** V.P. Kiselev. Sculptural group "Hockey players". State Historical Museum of the Southern Urals, Chelyabinsk

Скульпторы, изделия которых составляют коллекцию советского периода: А.В. Марц – скульптуры «Антилопа», «Конек», «Олень»; А. Готенберг – скульптура «Дюймовочка»; К.Е. Глинтерник – панно настенное декоративное «Соколиная охота на волка», «Охота на оленя»; Г.П. Панов – скульптуры «Девочка с виноградом», «Девочка с лейкой», «Девочка, кормящая голубей».

В коллекции находятся изделия, посвященные политическому деятелю В.И. Ленину: К.А. Клодт – скульптура «В.И. Ленин», автор неизвестный – скульптура «Ленин в Горках», автор неизвестный – бюст «Портрет В.И. Ленина». Современный период представлен изделиями заводских скульпторов: О.М. Белугин – вешалка «Петушок»; С.М. Кузьмин – подсвечник «Филин».

Самой маленькой коллекцией кусинского художественного чугунного литья музеев Урала является коллекция МБУК «Музейно-краеведческий центр» (Кусинский музей). Она насчитывает 31 единицу хранения (рис. 6). Начало формирования коллекции положено в 1967 г. в связи с открытием Дворца культуры в городе Куса. Инициаторами открытия музея были директор Кусинского завода Н.Г. Барабанов и главный скульптор В.П. Киселев [8]. Коллекция пополнилась изделиями дореволюционного и советского периодов и насчитывала более 100 изделий. Однако в 2004 г. произошла кража ху-

дожественных изделий в музее. Все изделия были украдены кроме тех, которые были в тот момент в Челябинском музее ИЗО.



**Рис. 6.** Неизвестный автор. Канделябр с женскими головками в декадентском стиле. Музейно-краеведческий центр, Куся

**Fig. 6.** Unknown author. Chandelier with female heads in the decadent style. Museum and Local Lore Center, Kusa

Дореволюционный период представлен копиями изделиями русских и зарубежных авторов: Н.И. Либериx – «Олень, преследуемый собакой», статуэтка «Медведица лежа»; Клодт – статуэтка «Конь на привязи»; П. Мен – статуэтка «Собака на стойке»; П.П. Забелло – статуэтка «Ермак». Большинство изделий коллекции музея дореволюционного периода выполнены неизвестными авторами и относятся к изделиям утилитарного назначения: чернильница «Голова собаки», пепельница «Лист» и т.д. Редкий экспонат, встречающийся только в Кусинском музее: канделябр с женскими головками в декадентском стиле.

Советский период представлен кабинетной скульптурой: бюсты, скульптурные группы, статуэтки. Наиболее ценной скульптурой в коллекции является работа первого скульптора Кусинского завода Я.Г. Верича «Юный охотник». Редкие изделия советского периода представлены неизвестными авторами: подвесной барельеф «Сталин», бюст Л.Н. Толстого, бюст М.И. Калинина.

Другие скульптурные изделия выполнены по моделям скульпторов, сотрудничавших с Кусинским заводом: А.В. Марц – «Лань с олененком», «Олень»; Н.А. Роза – «Кормящая лань»; Н.В. Анютин – «Зубр»; В.С. Новиков – «Юный охотник»; Г.П. Панов – «Девочка с лейкой»; Н.А. Лавинский – «Дон Кихот». В коллекции Кусинского музея советского периода находятся три изделия утилитарного назначения: А.А. Марков – подчасник «Ромашка», подчасник с глухарем, подчасник ажурный неизвестного автора. Изделия коллекции художественного литья Куся представлены краткой информацией

по атрибуции: нет всех сведений по году модели и отливки изделия, авторства и года поступления.

Таким образом, коллекции кусинского художественного чугунного литья в составе музеев Урала (Златоустовский городской краеведческий музей, Государственный исторический музей Южного Урала, Челябинский государственный музей изобразительных искусств, Государственный исторический музей Южного Урала, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Свердловский областной краеведческий музей, Музейно-краеведческий центр) считаются самыми крупными и полными собраниями в период 1860-е – 2004 гг. В представленных коллекциях Урала хранятся уникальные редкие экспонаты, отражающие многообразие тем и типов художественного литья, пластического и художественно-образного решения, профессионализм скульпторов и мастерство кусинских мастеров.

### Список источников

1. Багапова Н.В. Кусинское художественное чугунное литье (1860–1917) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 78–86.
2. Черкашина Г.П. Каталог «Художественное литье из чугуна XIX – начала XX в. из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника». 1998. 190 с.
3. Губкин О.П., Шайдунова Г.П. Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств: каталог / Министерство культуры Свердловской обл. ; Упр. культуры администрации г. Екатеринбурга ; Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Екатеринбург : Автограф, 2005. 320 с.
4. Художественное литье Урала: каталог выставки / Департамент культуры города Москвы ; Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник Коломенское–Измайлово–Люблино. М. : МГОМЗ, 2016. 176 с.
5. *Прейскурант* на чугунные кабинетные вещи Кусинского казенного завода на 1911 г. Уфа : Товарищество О.Г. Соловьева и К, 1911. 50 с.
6. ЗФ ГАЧО. Р-208. Оп. 1. Д. 75. Л. 1.
7. ЗФ ГАЧО. Р-208. Оп. 1. Д. 34. Л. 13–14.
8. Байнов Л.П. Художественный чугун Кусы. Челябинск : Рифей, 1998. 240 с.
9. Багапова Н.В. Возобновление производства кусинского художественного чугунного литья в СССР в середине 1930–1950-х гг. // Вестник культуры и искусств. 2019. С. 148–153.

### References

- 1 Bagapova, N.V. (2017) The artistic cast-iron of Kusa (1860–1917). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 78–86. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/8
- 2 Cherkashin, G.P. (1998) *Katalog "Khudozhestvennoe lit'e iz chuguna XIX – nachala XX v. iz sobraniya Sergievo-Posadskogo muzeya-zapovednika"* [The Catalogue "Artistic casting from cast iron of the 19th – early 20th centuries from the collection of the Sergiev Posad Museum-Reserve"]. Moscow: Podkova.
- 3 Gubkin, O.P. & Shaydurova, G.P. (2005) *Khudozhestvennoe lit'e XIX–XX vekov v sobranii Ekaterinburgskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv: katalog* [Art casting of the 19th – 20th centuries in the collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts: A catalogue]. Ekaterinburg: Avtograf.
- 4 Moscow City Department of Culture; Moscow State United Artistic Historical-Architectural and Natural-Landscape Museum-Reserve Kolomenskoye-Izmailovo-Lyubliino. (2016) *Khudozhestvennoe lit'e Urala: katalog vystavki* [Artistic casting of the Urals: An exhibition catalogue]. Moscow: MГОMZ.
- 5 Anon. (1911) *Preyskurant na chugunnye kabinetnye veshchi Kusinskogo kazennogo zavoda na 1911 g.* [Price list for cast iron cabinet items of the Kusinsky state-owned plant for 1911]. Ufa: O.G. Soloviev i K.
6. The State Archive of the Chelyabinsk Region. Fund R-208. List 1. File 75.
7. The State Archive of the Chelyabinsk Region. Fund R-208. List 1. File 34. pp. 13–14.

8 Baynov, L.P. (1998) *Khudozhestvennyy chugun Kusy* [Artistic cast iron of Kusa]. Chelyabinsk: Rifev.

9 Bagapova, N.V. (2019) *Vozobnovlenie proizvodstva kusinskogo khudozhestvennogo chugunnogo lit'ya v SSSR v seredine 1930–1950-kh gg.* [Resumption of production of Kusinsky artistic cast iron casting in the USSR in the mid-1930s–1950s]. *Vestnik kul'tury i iskusstv.* 1(57). pp. 148–153.

***Сведения об авторе:***

**Багапова Н.В.** – старший преподаватель кафедры архитектуры и градостроительства Института архитектуры и дизайна Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: Nadja8555@mail.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Bagapova N.V.** – Senior Lecturer, Department of Architecture and Urban Planning, Institute of Architecture and Design, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education “Industrial University of Tyumen” (Tyumen, Russian Federation). E-mail: Nadja8555@mail.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 04.01.2023;  
одобрена после рецензирования 22.04.2023; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 04.01.2023;  
approved after reviewing 22.04.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 930.85:069.5(510)

doi: 10.17223/22220836/55/21

## ПАМЯТНИКИ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОЛЛЕКЦИЯХ Г.Н. ПОТАНИНА

Иван Александрович Голев<sup>1</sup>, Надежда Михайловна Дмитриенко<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Национальный исследовательский Томский государственный университет,  
Томск, Россия*

<sup>1</sup> *potaninoved@gmail.com*

<sup>2</sup> *vassa.mv@mail.ru*

**Аннотация.** В статье освещается недостаточно изученный вопрос о собирательской и исследовательской работе Г.Н. Потанина с памятниками истории и культуры Китая. Раскрыты жизненные обстоятельства – служба в Сибирском казачьем войске, участие в научных экспедициях, определившие интерес Г.Н. Потанина к китайской проблематике. Выявляются основные составляющие потанинских коллекций – гербарные образцы, разнообразные памятники буддийской культуры, предметы китайской повседневности, выясняется их научное и познавательное значение.

**Ключевые слова:** Г.Н. Потанин, памятники китайской истории и культуры, коллекционирование

**Благодарности:** исследование выполнено в рамках международного российско-китайского научного проекта № 3395-23 «Сотрудничество музеев в изучении музейного дела России и Китая».

**Для цитирования:** Голев И.А., Дмитриенко Н.М. Памятники китайской культуры в коллекциях Г.Н. Потанина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 260–270. doi: 10.17223/22220836/55/21

Original article

## MEMORIALS OF CHINESE CULTURE IN THE COLLECTIONS OF G.N. POTANIN

Ivan A. Golev<sup>1</sup>, Nadezhda M. Dmiptrienko<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

<sup>1</sup> *potaninoved@gmail.com*

<sup>2</sup> *vassa.mv@mail.ru*

**Abstract.** Grigory Nikolaevich Potanin's research and collecting activities in Central Asia were considered by such researchers as E.I. Chernyak, T.V. Rodionova, as well as the authors of this article N.M. Dmitrienko, I.A. Golev and others. For a more complete coverage and concretization of Potanin's scientific work, it is necessary to consider the insufficiently studied question about the memorials of Chinese culture in his collections. The solution of the problem involves turning to the experience of Potanin's military service in the Siberian Cossack Army, during which Potanin first appeared in the Chinese city of Ghulja and was fascinated by the views of the city. Transferred to Omsk, he got acquainted with some archival documents and acquired the first information on Chinese history of the 18th century. The authors of the article argue that the interest of G.N. Potanin in Chinese culture

and history, formed in his youth, found expression in the collection and study of natural science and historical and cultural memorials. Reliance on authentic historical sources allows us to talk about the collection of plants collected by Potanin in the Chinese-Russian border region of Tarbagatai. This collection was the first in the formation of the funds of the Botanical Museum of the Imperial Tomsk University. It has been preserved to this day in the Herbarium of Tomsk State University. Grigory Potanin collected the second large collection of objects of Buddhist culture during scientific expeditions to China in the 1880s and 1890s. He became the governor of the East Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society and at the same time – the head of the Irkutsk Museum and in 1889 organized the country's first museum exhibition of Buddhist memorials. It is known that the Buddhist memorials collected by Potanin – statuettes of deities and icons – are also kept in the Department of Manuscripts and Book memorials of the Scientific Library of Tomsk State University. The authors believe that the Potanin collection of memorials of Chinese culture in Tomsk has not lost its scientific significance and needs careful study and publication.

**Keywords:** G.N. Potanin, memorials of Chinese history and culture, collecting

**Acknowledgments:** The research was carried out within the framework of the international Russian-Chinese scientific project No. 3395-23 “Cooperation of museologists in the study of the museum business of Russia and China”.

**For citation:** Golev, I.A. & Dmiprienko, N.M. (2024) Memorials of chinese culture in the collections of G.N. Potanin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 260–270. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/21

Вклад Григория Николаевича Потанина в исследование Центральной Азии, выявление и верификация разнообразных памятников истории и культуры не подлежат сомнению, им были собраны разнообразные естественнонаучные и историко-культурные коллекции, которые по сей день составляют гордость российской науки. К изучению собирательской деятельности Г.Н. Потанина обращались П.Н. Крылов, Т.Л. Пушкина, Т.В. Родионова, Э.И. Черняк, а также авторы данной статьи [1–5]. Однако тема не исчерпывается несколькими статьями, и мы считаем необходимым более подробно охарактеризовать коллекции, собранные Г.Н. Потаниным в Китае.

Впервые с китайской культурой Г.Н. Потанин столкнулся в 1853 г., когда после окончания Омского кадетского корпуса служил в чине хорунжего Сибирского казачьего войска в Семиречье и был командирован в город Кульджу. Много позже он вспоминал, как впервые «увидел жизнь, кипевшую в большом китайском городе» и был заворожен увиденным. Его взгляды ловили одну картину за другой, поразило здание русского консульства в Кульдже «в китайском стиле, с завернутыми вверх краями крыши». Он увидел безлюдные узкие улицы, идущие зигзагами, и улицы, превращенные «в сплошную выставку товаров, которые интригуют человека незнакомого с китайской культурой, своей загадочностью». Потанин писал: «Все это было для меня необычайно и в высшей степени любопытно, и эти коромысла с чашами на уровне колена, в которых лежали новые башмаки или какие-нибудь овощи, и костюмы, в которые была одета эта толпа, оригинальные повозочки, кучера, сидящие боком к хвосту лошади, понукающие животное криком: „тр“ или „и-и“, картонные, подбитые мехом, чехлы на ушах богатых людей – все это было для меня очень ново и представлялось в таком изобилии, что если бы я вздумал обратиться за разъяснением к своим спутникам, то мог бы их до смерти замучить» [6. С. 63–67]. Полагаем, что именно тогда у Григория Потанина зародилась мысль о собирании памятников китайской культуры.

Интерес Г.Н. Потанина к китайской культуре и истории заметно окреп, когда три года спустя после посещения Кульджи он был переведен на службу в Омск и приступил к работе с архивными документами Областного управления сибирских киргизов. Он отбирал, копировал, а чуть позже и опубликовал документы XVIII в., запечатлевшие взаимоотношения русских, киргиз-кайсаков, бухарцев, китайцев и зенгорцев – обитателей Джунгарского ханства, занимавшего территории современного Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР. Публикация собранных документов в «Чтениях в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете» в 1866–1867 гг. и переиздание их в ТГУ в 2013 г. позволяют оценить внимание Г.Н. Потанина к русско-китайским отношениям. Он подготовил к публикации объемную выписку из документа, созданного по донесению сибирского губернатора Ф.И. Соймонова 1760 г., в котором сообщалось: «Правительствующему Сенату Коллегия иностранных дел представляет, что китайцы, по истреблении с их стороны бывшего зенгорского народа, по случаю происшедшего в оном междуусобия и по занятии их зенгорских мест, оные места навсегда за собою утвердить стараются, о том никакого сомнения нет, ибо известно, что они, хотя уже и за несколько лет перед сим рассеяние зенгорского народа воспоследовало, однако ж и донныне там свои войска содержат и по всем с границ получаемым ведомостям заводят и разные поселения. А из полученных в Коллегии иностранных дел при рапортах от сибирского губернатора, т.е. Соймонова, от 30 января и 28 февраля сего года, из их китайского трибунала листов видно, что уже они действительно завладели и бывшими наперед сего в подданстве у зенгорских владельцев областями, т.е. Малою Бухарию и Вадакшаном; а что до Малой Бухарии касается, то о занятии оной китайскими войсками подтверждается и сказкою высланных с китайской стороны в исходе прошлого года на здешнюю границу в Селенгинск двух россиян, а именно: города Тобольска купца Ивана Дмитриева, сына Евсевьева, и тарского разночинца Михаила Пельмского, которых они нашли в Малой Бухарии в неволе и, освободя, на здешнюю границу отправили; а они в Селенгинске показали, что не токмо в их еще бытность в Малой Бухарии при китайских войсках все тамошние города, которых числяется двенадцать, китайским войском были взяты, но они при том слышали, что присылаемыми главнокомандующему Жан-Жуну указами часто подтверждается было иметь поход и на Большую Бухарию и оную покорить. И для того ли или для другого предприятия, однако ж, в те занятые Малой Бухарии города, особливо в город Иркень, ставлено было весьма много провианта и пригонялось верблюдов, лошадей и прочего скота, что все они не только в Малой Бухарии, но и по дороге до самого Пекина видели. Они же, китайцы, и с киргиз-кайсакою Средней Ордою, кочующею около Сибирских и Оренбургских линий, которая в подданстве Ее Императорского Величества числяется, а особливо с находящимся в оной орде владельцем Аблай-салтаном, частые пересылки имеют и, переманивая оных киргиз-кайсаков от российских границ к кочеванию на зенгорских местах, ныне впусе оставшихся, заводимым с ним торгом, иногда делают им по разным случаям угрозы и притеснения, от чего те киргиз-кайсаки и действительно колеблются...» [7. С. 190].

Первый опыт непосредственного общения с китайской стороной пришелся на 1863–1864 гг., когда Г.Н. Потанин участвовал в экспедиции по

определению астрономических пунктов в пограничной с Китаем местности между Алтаем и Джунгарским Алатау. Под руководством К.В. Струве участники экспедиции проводили географические, метеорологические, магнитные и астрономические наблюдения, а Григорий Потанин записывал, кроме того, сведения о торговых отношениях россиян и китайцев, собирал гербарий [8. С. 338–339]. Собранную по всем правилам гербаризации коллекцию растений Тарбагатая и Призайсанского края Г.Н. Потанин планировал отправить в Академию наук в Петербурге, но по некоторым жизненным обстоятельствам был вынужден уехать в Томск. Зимой 1864/65 г. он преподавал в Томской губернской мужской гимназии, в которой временно размещались и его ботанические сборы.

Арест и тюремное заключение в Омске весной 1865 г. (а позже – шестилетняя каторга и ссылка по обвинению в намерении отделить Сибирь от России) надолго оторвали Г.Н. Потанина от его научных разысканий. Его гербарные сборы, находившиеся в Томской губернской гимназии, были сложены в сарае, что, вероятно, обеспечило их сохранность в последующие два десятилетия [9. С. 45–46]. Там-то их и обнаружил ученый садовник по должности и исследователь сибирской флоры по призванию П.Н. Крылов. Он инициировал передачу потанинского гербария в формировавшийся Ботанический музей Императорского Томского университета, а затем подробно описал первую в университете ботаническую коллекцию [1]. Благодаря трудам П.Н. Крылова потанинская коллекция, включающая многочисленные растительные образцы российско-китайского пограничья, хранится в Гербарии ТГУ как важное свидетельство признания гербарного фонда Томского университета национальным достоянием России [10. С. 123–124].

Надолго разлученный с Китаем, его историей и культурой, Г.Н. Потанин не терял интереса к китайской теме. В 1873 г., находясь в вологодской ссылке, он получил от Императорского Русского географического общества поручение подготовить описание северной окраины Китая и изучил всю доступную ему в то время литературу [11. С. 141]. Нам пока неизвестно, что случилось с этой работой, но в любом случае полученные книжные знания формировали основу для будущих исследований и будущих сборов.

Подготовка к первому научному путешествию по Китаю началась осенью 1882 г., когда Г.Н. Потанин уже совершил две экспедиции по Монголии и, заботясь о будущих сборах в Китае, обратился к иркутскому меценату В.П. Сукачеву с просьбой выделить денежные средства на «препараторохотника для собирания коллекций птиц». Известно, что В.П. Сукачев профинансировал экспедицию Г.Н. Потанина, выдав 15 тыс. рублей, и Императорское Русское географическое общество добавило еще 9 тыс. [12. С. 336–337]. В экспедиционный отряд Г.Н. Потанина входили его супруга А.В. Потанина, орнитолог М.М. Березовский и топограф А.И. Скасси. По сведениям самого Г.Н. Потанина, разделение труда в экспедиции было таким: А.В. Потанина вела этнографические наблюдения и выполняла научные зарисовки; А.И. Скасси производил топографическую съемку и занимался фотографированием; М.М. Березовский собирал орнитологическую и маммологическую коллекции. Сам Потанин, кроме общего руководства и планирования работ, собирал «растения, гадов, рыб и насекомых, а также вел метеорологический и исторический дневник» [13. С. 1].

Группа выдвинулась к месту экспедиции из Кронштадта на военном корабле 14 августа 1883 г., проследовала через шведский порт Карлскруна, английские Плимут и Гибралтар [14]. Характерно, что, добираясь до Китая, исследователи осматривали музейные коллекции Европы, что сыграло немаловажную роль в проведении китайских сборов. Так, они посетили Плимутский Атенеум, осмотрели естественнонаучные коллекции (образцы горных пород, окаменелости, чучела птиц) и памятники культуры, представленные в музее этого научного общества [15]. В Гибралтаре Г.Н. Потанин и его спутники встретились с местным естествоиспытателем Доте, который, узнав о цели их путешествия, подарил коллекцию наземных раковин и около 130 образцов гибралтарских растений [16. С. 233].

В начале мая 1884 г. Г.Н. Потанин и его спутники добрались до Пекина, где получили поддержку со стороны российского посланника С.И. Попова. При его содействии китайское правительство выдало Г.Н. Потанину охранный лист и сообщило о том, что местные власти, по территориям которых будет проходить экспедиция, предупреждены об оказании содействия. Г.Н. Потанин с благодарностью отмечал генерала Ли Хун-чжана, который позволил А.И. Скасси сделать фотографические снимки из подаренного генералу альбома маршрутных карт по Сычуани и Ганьсу, выполненных австрийским топографом и картографом Г.Р. фон Крейтнером [17. С. 766–767; 18. С. 10–11]. Потанинская экспедиция пользовалась поддержкой русских купцов в Китае. Так, иркутский купец А.А. Белоголовый, живший в китайском городе Тяньцзине, предоставил свой дом для остановки в нем путешественников, доставлял нужные им сведения, книги, музейные коллекции. По сведениям Е.В. Ивановской, А.А. Белоголовый занимался поисками статуэтки Конфуция, однако в полной мере просьбу Потанина выполнить не удалось: привлеченный к поискам китаец сумел отыскать лишь статуэтку из необожженной глины с двумя помощниками Будды. Позже А.А. Белоголовый переслал в Восточно-Сибирский отдел Императорского Русского географического общества 437 этнографических предметов, которые собрали его дочери. При этом одна из его дочерей, П.А. Белоголовая, сообщала в письме к А.В. Потаниной о том, что вместе с сестрами собрала коллекцию насекомых и бабочек, которую отправила в Иркутск на адрес В.П. Сукачева [19. С. 215–216]. Другой русский купец А.Д. Васенев, торговавший в Китае, также добывал для Г.Н. Потанина необходимые материалы. Из письма Васенева от 14 июня 1889 г. известно, что он отправил Потанину из Китая образец растения «гадзырын-усу», или по-китайски «тоу-фа-цай» [20. С. 49].

По сведениям газеты «Восточное обозрение», собранные в Китае многочисленные образцы природы и культуры, коллекции растений и птиц вывозились в Россию большим караваном, состоявшим из 19 верблюдов, 15 лошадей и 2 ослов, которых сопровождали 13 рабочих и 2 чиновника-китайца [21].

По возвращении из Китая Г.Н. Потанин, удостоенный Константиновской золотой медали Императорского Русского географического общества, был назначен правителем дел Восточно-Сибирского отдела общества и возглавил Иркутский музей, работавший в его составе. Незадолго до этого назначения в Иркутске случился большой пожар, уничтоживший здание музея и более 20 тыс. музейных предметов. Так на долю Г.Н. Потанина пришлось работа по восстановлению и пополнению музейных фондов и коллекций, чем он актив-

но занимался, привлекая коллекционеров и дарителей, и сам передал в музей часть собранных в Китае коллекций. Опираясь на знания и материалы, добытые в Китае, Г.Н. Потанин совместно с православным священником И.А. Подгорбунским организовал первую в Иркутске и всей России выставку предметов буддийской культуры. К выставке, проводившейся в конце декабря 1889 – начале января 1890 г., был издан каталог, включавший описание 560 предметов, которые предоставили коллекционеры буддийских памятников [22]. По этому первому в Иркутском музее каталогу, переизданному в 2019 г., видно, что часть памятников была передана или предоставлена для выставки самим Г.Н. Потаниным. Достоверно известно, что он доставил статуэтку Ногон-дара-экэ из тибетского монастыря Гумбум, а статуэтку Гуань-ин-пуса, выполненную из каолинита, именуемого во времена Потанина каменным мозгом, купил в Пекине. Кроме того, божество Гуань-ин-пуса было представлено на иконах, выполненных на шелковой ткани и холсте. Вариации изображения Гуань-ин-пусы различны, например, с ребенком в левой руке и цветком – в правой цветок, с 90 руками и 13 головами, со множеством орудий и предметов в руках. Кроме того, на выставке в Иркутском музее были представлены два богослужebных орудия лам, именуемые Вачир, вывезенные Потаниным из тибетской провинции Амдо. Оттуда же была доставлена ветряная мельница Лун-кор, а из тибетской провинции Цзан – курительные свечи Куджи [23. С. 40–56]. Надо отметить, что буддийская коллекция Иркутского музея, собранная Потаниным и его коллегами, привлекла внимание горожан, ее осмотрел цесаревич Николай Александрович (будущий император Николай II) [24].

Важно отметить, что китайские коллекции Г.Н. Потанина сохранились в Иркутском краеведческом музее до наших дней, свидетельство тому фотоизображения нескольких китайских предметов, предоставленных музеем по запросу профессора Э.И. Черняка в 2015 г. [4. С. 69]. Так, в иркутской коллекции выявлена сушеная каракатица, на этикетке сделана надпись «карака-тица, употребляемая китайцами в пищу», а также китайская гадательная палочка, по всей поверхности которой изображены иероглифы. Сохранились



две статуэтки любимого божества Потанина Гуань-ин-пусы, одна из них изображает божество в традиционной одежде, стоящее на постаменте, украшенном растительным орнаментом, с руками, сложенными на уровне груди (рис. 1). Другая статуэтка, напротив, изображает божество в положении сидя. Обе статуэтки имеют повреждения в виде небольших сколов красочного слоя. Иркутская коллекция не исчерпывается указанными предметами, но идентификация китайских предметов затрудняется тем, что некоторые записи не сохранились или же в них не указаны места сборов.

**Рис. 1.** Буддийское божество Гуань-ин-Пуса. Дерево, Китай (Иркутский областной краеведческий музей)

**Fig. 1.** Buddhist deity Guan-in-Pusa. Wood, China (Irkutsk Regional Museum)

Документально зафиксированы утраты музея. Так, Э.П. Стужина приводит запись из инвентарной книги Иркутского музея о том, что в 1886 г. Г.Н. Потанин передал на музейное хранение 14 китайских картин, а рядом с этой записью сделана приписка о том, что в 1924 г. картины переданы художественному музею (без его точного наименования) [25. С. 122].

Последняя научная экспедиция Г.Н. Потанина в Китай оборвалась раньше срока из-за смерти А.В. Потаниной в октябре 1893 г. Однако будучи тяжелобольной, она сопровождала своего мужа в осмотре в Пекине некоторых коллекций памятников китайской культуры, собранных европейцами. По свидетельству самого Потанина, удалось осмотреть три коллекции, одна из них принадлежала переводчику Н.И. Гомбоеву, другая – Гроту, а третья – секретарю германского посольства Штерну. Существовала еще и коллекция Карлсона, которую Потанину увидеть не довелось. По признанию Г.Н. Потанина, он ознакомился с названными коллекциями для того, чтобы выяснить, «чего не достает в буддийской коллекции Иркутского музея» [26. С. 43]. Там же, в Пекине, в конце 1892 г. Потанин купил буддийскую икону, а позднее в Тарсандо приобрел тибетский костюм для Иркутского музея. И заботясь о пополнении Иркутского музея, писал своему преемнику на должности правителя дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества Д.А. Клеменцу: «Не отпустит ли комитет небольшую сумму из думской субсидии на доведение коллекции буддийских храмовых принадлежностей в Ирк[утском] музее до большей полноты. Я знаю пробелы и во время пребывания в Китае мог бы приобрести, чего недостает» [18. С. 234]. Некоторые китайские материалы Г.Н. Потанин сохранял у себя и дарил их своим друзьям. Так, Д.Н. Анучин свидетельствовал о том, что Потанин подарил ему фотографию китайской статуэтки буддийского божества Арья-Бало [27. С. 108].

Наиболее полно потанинские материалы представлены в отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета, где хранится фонд Г.Н. Потанина. Он был передан в библиотеку из закрывшегося Института исследования Сибири, куда, в свою очередь, был продан самим Потаниным в декабре 1919 г. По свидетельству библиотекаря Института исследования Сибири П. Дмитриева, Институтом были приобретены книги, принадлежавшие Потанину, а также рукописи, переписка, портреты, рисунки из экспедиций [28. Л. 142–143]. В декабре 1920 г., уже после смерти Г.Н. Потанина, его книжное собрание и личные вещи перевезли в библиотеку Томского университета. Согласно акту, подписанному главным библиотекарем университетской библиотеки А. Милютиним и исполняющим обязанности библиотекаря Института исследования Сибири П. Дмитриевым, в университетскую библиотеку поступили книги, а также рукописи, письма, портреты, рисунки и вещи, принадлежавшие Г.Н. Потанину (восемь книжных шкафов, сундук, два станка открытых полок и четыре пустых ящика малого размера) [29. Л. 1].

В настоящее время в Научной библиотеке ТГУ хранятся полевые дневники Г.Н. и А.В. Потаниных и изобразительные памятники, в частности, икона «Цзао-ван и его супруга», представляющая собой популярное в Китае изображение покровителя домашнего очага. Икона, представленная в потанинском собрании, выполнена на бумаге, а изображение нанесено путем кси-

лографии и раскрашено гуашью и акварелью (рис. 2). Кроме того, в потанинском фонде насчитывается несколько рисунков с изображением Гуань-ин-пусы. На одном изображении этого божества сделана надпись «Кван инь пуса». Именно так Кван-инь-пусой Потанин называл это божество, статуэтку которого впервые увидел в экспедиции по Китаю в 1884 г. [30].



Рис. 2. Икона «Цзао-ван и его супруга». Бумага, ксилография, гуашь, акварель (Отдел рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ)

Fig. 2. Icon «Zao-wang and his wife». Paper, woodcut, gouache, watercolor (Department of Manuscripts and Book Monuments of the TSU Scientific Library)

В завершение этого обзора считаем нужным сказать, что хранящиеся в Научной библиотеке ТГУ, как и в других хранилищах Сибири, потанинские коллекции и отдельные предметы, отражающие историю и культуру Китая, требуют тщательной атрибуции, дальнейшего изучения и научной публикации.

#### Список источников

1. Крылов П. Ботанический материал, собранный Г.Н. Потаниным в восточной части Семипалатинской области в 1863 и 1864 годах, и свод предыдущих исследований. Томск, 1891. 106 с.
2. Пушкина Т.Л. Коллекции Г.Н. Потанина в собрании Иркутского областного краеведческого музея: общий обзор // Краеведческие записки. Иркутск, 2008. Вып. 15. С. 19–32.
3. Родионова Т.В. Потанинская коллекция в Музее истории книги Научной библиотеки ТГУ // Этюды культуры–2009 : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Ч. 1: Музеология и культурное наследие. Томск, 2009. С. 120–123.
4. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.

5. Дмитриенко Н.М., Голев И.А. О буддийской коллекции Григория Николаевича Потанина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 218–229.

6. Потанин Г.Н. Воспоминания: [переиздание] // Литературное наследство Сибири. Новосибирск, 1983. Т. 6. С. 22–336.

7. Пространство Северного Казахстана и Сибири в исторической ретроспективе XVIII в. (по документальным публикациям Г.Н. Потанина) / сост. Н.М. Дмитриенко, Т.В. Родионова; науч. ред. Э.И. Черняк. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. 314 с.

8. Голев И.А. Вклад Г.Н. Потанина в формирование фондов Ботанического музея Императорского Томского университета // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых: сборник материалов международной молодежной научной школы-конференции (12–14 октября 2020 г.). Новосибирск, 2020. С. 336–342.

9. Липский В.И. Потанин Григорий Николаевич // Императорский С.-Петербургский ботанический сад за 200 лет его существования (1713–1913). Ч. 3 / под ред. А.А. Фишера-фон-Вальдгейма. Пг., 1913–1915. С. 44–52.

10. Гуреева И.И. Фонды Гербария ТГУ: формирование и развитие // Музеи университетов Евразийской ассоциации и их роль в сохранении культурного наследия: материалы II Международной научно-методической конференции / отв. ред. Н.М. Дмитриенко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. С. 123–132.

11. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. 2-е изд., перераб. и доп. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. Т. 1. 280 с.

12. Голев И.А. Г.Н. Потанин: письмо В.П. Сукачеву // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 336–337.

13. Потанин Г.Н. Предварительный отчет об экспедиции в Ганьсу. [СПб.], б. г. 30 с. (Отдельный оттиск из «Известий Императорского Русского географического общества». Т. XXIII).

14. Вокруг света. Экспедиция Г.Н. Потанина // Восточное обозрение. СПб., 1883. № 36, 8 сент.

15. Вокруг света. Экспедиция Г.Н. Потанина // Восточное обозрение. СПб., 1883. № 40, 6 окт.

16. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1989. Т. 3. 296 с.

17. Потанин Г. Три народности в Восточной Азии. Китайцы–Монголы–Тангуты // Вестник Европы. СПб., 1888. Т. 1, № 2. С. 762–784.

18. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1990. Т. 4. 428 с.

19. Ивановская Е.В. Потанины и Белоголовые (по материалам ОРКП НБ ТГУ) // Сибирское купечество: истоки, деятельность, наследие: материалы Первой Всероссийской научной конференции. Томск, 2014. С. 213–216.

20. Сибирский купец А.Д. Васенев. Ч. 2: Документы и письма / сост. А.В. Старцев; отв. ред. Д.Я. Резун. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1994. 112 с.

21. Хроника научных исследований в Сибири и на Дальнем Востоке // Восточное обозрение. СПб., 1886. № 27, 3 июля.

22. Каталог выставки предметов внешней обстановки жизни лам / сост. И. Подгорбунский и Г. Потанин. Иркутск: тип. газеты «Восточное обозрение», 1888. 76 с.

23. Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 2: Труды музееведов последней трети XIX – первой трети XX века / Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, А.Д. Дементьев, И.А. Голев, С.Е. Григорьева. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2019. 252 с.

24. Посещение Иркутска Его Императорским Высочеством государем наследником цесаревичем // Восточное обозрение. Иркутск, 1891. № 27, 30 июня.

25. Стужина Э.П. Восточные коллекции Иркутского и Кяхтинского краеведческих музеев // Советская этнография. М., 1971. № 4. С. 121–126.

26. Потанин Г. Коллекция буддийских храмовых предметов в Пекине // Известия Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. Иркутск, 1893. Т. 24, № 1. С. 43–50.

27. Анушин Д. К юбилею Г.Н. Потанина // Землеведение. СПб., 1916. Т. 23, кн. 1–2. С. 104–111.

28. ГАТО. Ф. Р-26. Оп. 1. Д. 48.

29. Архив Научной библиотеки ТГУ. Т. 4.

30. Потанин Г. Два дня в буддийском монастыре Уньча-Сюме // Восточное обозрение. Иркутск; Санкт-Петербург, 1885. № 32, 8 авг.

## References

1. Krylov, P. (1891) *Botanicheskiy material, sobranny G.N. Potaninym v vostochnoy chasti Semipalatinskoy oblasti v 1863 i 1864 godakh i svod predydushchikh issledovaniy* [Botanical material collected by Grigory Potanin in the eastern part of the Semipalatinsk region in 1863 and 1864 and a summary of previous studies]. Tomsk: [s.n.].
2. Pushkina, T.L. (2008) Kolleksiya G.N. Potanina v sobranii Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya: obshchiy obzor [Collections of Grigory Potanin in the collection of the Irkutsk regional museum of local history: A general overview]. *Kraevedcheskie zapiski*. 15. pp. 19–32.
3. Rodionova, T.V. (2009) Potaninskaya kolleksiya v Muzee istorii knigi Nauchnoy biblioteki TGU [Potanin's collection in the Museum of Book History of the Research Library of Tomsk State University]. *Etyudy kul'tury-2009* [Etudes of Culture–2009]. Proc. of the Conference. Tomsk. pp. 120–123.
4. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) Vklad G.N. Potanina v muzeynoe delo Sibiri [Grigory Potanin's contribution to the museum affairs of Siberia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76.
5. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) About Grigory Potanin's buddhist collection. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 38. pp. 218–229. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/38/20
6. Potanin, G.N. (1983) Vospominaniya: [pereizdanie] [Memories: [reprint]]. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary Heritage of Siberia]. Vol. 6. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo. pp. 22–336.
7. Dmitrienko, N.M. & Rodionova, T.V. (2013) *Prostranstvo Severnogo Kazakhstana i Sibiri v istoricheskoy retrospektive XVIII v. (po dokumental'nym publikatsiyam G.N. Potanina)* [The Space of Northern Kazakhstan and Siberia in Historical Retrospective of the 18th Century (Based on Documentary Publications of Grigory Potanin)]. Tomsk: Tomsk State University.
8. Golev, I.A. (2020) Vklad G.N. Potanina v formirovanie fondov Botanicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Potanin's contribution to the formation of the funds of the Botanical Museum of the Imperial Tomsk University]. *Aktual'nye problemy istoricheskikh issledovaniy: vzglyad molodykh uchenykh* [Topical Problems of Historical Research: Young Scientists' Perspective]. Proc. of the International Conference. October 12–14, 2020. Novosibirsk. pp. 336–342.
9. Lipskiy, V.I. (1913–1915) Potanin Grigoriy Nikolaevich. In: Fischer von Waldheim, A.A. (ed.) *Imperatorskiy S.-Peterburgskiy botanicheskiy sad za 200 let ego sushchestvovaniya (1713–1913)* [Imperial St. Petersburg Botanical Garden for 200 years of its existence (1713–1913)]. Vol. 3. Petrograd: [s.n.]. pp. 44–52.
10. Gureeva, I.I. (2016) Fondy Gerbariya TGU: formirovanie i razvitiye [Herbarium Collections of TSU: Formation and Development]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Muzei universitetov Evraziyskoy assotsiatsii i ikh rol' v sokhraneni kul'turnogo naslediya* [Museums of the Universities of the Eurasian Association and Their Role in Preserving Cultural Heritage]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 123–132.
11. Potanin, G.N. (1987) *Pis'ma G.N. Potanina* [Grigory Potanin's Letters]. 2nd ed. Vol. 1. Irkutsk: Irkutsk State University.
12. Golev, I.A. (2021) G.N. Potanin: letter to V.P. Sukachev. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 336–337. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/44/27
13. Potanin, G.N. (n.d.) *Predvaritel'nyy otchet ob ekspeditsii v Gan'su* [Preliminary Report on the Expedition to Gansu]. St. Petersburg: [s.n.].
14. *Vostochnoe obozrenie*. (1883a) Vokrug sveta. Ekspeditsiya G.N. Potanina [Around the World. G. N. Potanin's Expedition]. 8th September.
15. *Vostochnoe obozrenie*. (1883b) Vokrug sveta. Ekspeditsiya G.N. Potanina [Around the World. G. N. Potanin's Expedition]. 6th October.
16. Potanin, G.N. (1989) *Pis'ma G.N. Potanina* [Grigory Potanin's Letters]. Vol. 3. Irkutsk: [s.n.].
17. Potanin, G. (1888) Tri narodnosti v Vostochnoy Azii. Kitaytsy–Mongoly–Tanguty [Three peoples in East Asia. Chinese–Mongols–Tanguts]. *Vestnik Evropy*. 1(2). pp. 762–784.
18. Potanin, G.N. (1990) *Pis'ma G.N. Potanina* [Grigory Potanin's Letters]. Vol. 4. Irkutsk: [s.n.].
19. Ivanovskaya, E.V. (2014) Potaniny i Belogolovye (po materialam ORKP NB TGU) [The Potanins and Belogolovys (based on materials from the Research Library of TSU)]. *Sibirskoe*

*kupechestvo: istoki, deyatel'nost', nasledie* [Siberian Merchants: Origins, Activities, Heritage]. Proc. of the First Conference. Tomsk. pp. 213–216.

20. Rezun, D.Ya. (ed.) (1994) *Sibirskiy kupets A.D. Vasenev* [Siberian merchant A.D. Vasenev]. Vol. 2. Barnaul: Altai State University.

21. *Vostochnoe obozrenie*. (1886) Khronika nauchnykh issledovaniy v Sibiri i na Dal'nem Vostoke [The chronicle of scientific research in Siberia and the Far East]. 3rd July.

22. Podgorbunskiy, I. & Potanin, G. (1888) *Katalog vystavki predmetov vneshey obstanovki zhizni lam* [The catalogue of the exhibition of objects of the external environment of the lives of lamas]. Irkutsk: Vostochnoe obozrenie.

23. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Dementiev, A.D., Golev, I.A. & Grigorieva, S.E. (2019) *Muzevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museological Heritage of Northern Asia]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University.

24. *Vostochnoe obozrenie*. (1891) Poseshchenie Irkutskaya Ego Imperatorskim Vysochestvom gosudarem naslednikom tsesarevichem [His Imperial Highness the Sovereign Heir Tsarevich's Visit to Irkutsk]. 30th June.

25. Stuzhina, E.P. (1971) Vostochnye kollektsii Irkutskogo i Kyakhtinskogo kraevedcheskikh muzeev [Eastern Collections of the Irkutsk and Kyakhta Local History Museums]. *Sovetskaya etnografiya*. 4. pp. 121–126.

26. Potanin, G. (1893) Kolleksiya buddiyskikh khramovykh predmetov v Pekine [Collection of Buddhist Temple Artifacts in Beijing]. *Izvestiya Vostochno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva*. 24(1). pp. 43–50.

27. Anuchin, D. (1916) K yubileyu G.N. Potanina [On the Anniversary of G.N. Potanin]. *Zemlevedenie*. 23(1–2). pp. 104–111.

28. The State Archive of the Tomsk Region. Fund R-26. List 1. File 48.

29. The Archive of the TSU Research Library. Vol. 4.

30. Potanin, G. (1885) Dva dnya v buddiyskom monastyre Un'chzha-Syume [Two Days in the Buddhist Monastery of Unzha-Syume]. *Vostochnoe obozrenie*. 8th August.

#### **Сведения об авторах:**

**Голев И.А.** – аспирант Института искусств и культуры, младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: potaninoved@gmail.com

**Дмитриенко Н.М.** – профессор, доктор исторических наук, главный научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vassa.mv@mail.ru

**Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the authors:**

**Golev I.A.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: potaninoved@gmail.com

**Dmitrienko N.M.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vassa.mv@mail.ru

**The authors declare no conflict of interests.**

*Статья поступила в редакцию 09.05.2024;*

*одобрена после рецензирования 11.05.2024; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 09.05.2024;*

*approved after reviewing 11.05.2024; accepted for publication 15.08.2024.*

Научная статья

УДК 069.5:56(571.16)''1880/1916''

doi: 10.17223/22220836/55/22

## ФОРМИРОВАНИЕ ПАЛЕОНТОЛОГИЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ ИМПЕРАТОРСКОГО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (1880–1916 гг.)

**Иван Сергеевич Караченцев**

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

**Аннотация.** В статье представлено формирование, обработка, состав палеонтологических коллекций Императорского Томского университета, их систематизация, хранение и экспонирование, использование в учебных и научно-исследовательских целях. Источниками исследования послужили Отчеты о состоянии университета, Журналы заседаний совета Императорского Томского университета, Циркуляры по Западно-Сибирскому учебному округу и архивные документы.

**Ключевые слова:** Императорский Томский университет, музейное дело, палеонтологические коллекции

**Благодарности:** исследование выполнено в рамках международного российско-китайского научного проекта № 3395-23 «Сотрудничество музеев в изучении музейного дела России и Китая».

**Для цитирования:** Караченцев И.С. Формирование палеонтологических коллекций Императорского Томского университета (1880–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 271–282. doi: 10.17223/22220836/55/22

Original article

## FORMATION OF PALEONTOLOGICAL COLLECTIONS OF THE IMPERIAL TOMSK UNIVERSITY (1880–1916)

**Ivan S. Karachencev**

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, ivan-  
karachencev@gmail.com*

**Abstract.** The purpose of this article is to reconstruct the process of the formation and use of paleontological collections at Imperial Tomsk University, from the moment when the first specimens were received until 1917. The problem is solved by analyzing laws on universities, archival documents, reports on the state of universities, and journals of university councils. It is known that Tomsk State University was founded in 1888, consisting only of a medical faculty, but along with medical departments, departments of physics, chemistry, mineralogy, botany and zoology were also opened, under which museums and research laboratories were created. A mineralogical museum was headed by Professor A. Zaitsev and the curator was appointed Candidate of Physics and Mathematics A. Derzhavin. Paleontological specimens for the Tomsk University museums were first received in 1890, most often as private donations. Before the opening of the university, a whole range of scientifically systematized collections were donated, equipped with lists and catalogues. Among these collections, one can mention the collections of P. Ivanov, the mining engineer, Duke Leuchtenberg and Professor G. Trautschold. After the university

opened, private donations continued, but another way of replenishing the paleontological collection was through scientific expeditions by university staff, from which they transported various fossils and mammoth bones. In addition to the mineralogical museum, some of the paleontology collections were also housed in the zoological museum. Fossils were presented in showcases whereas the bones of mammoths and prehistoric rhinoceros were exhibited on special stands and shelves. Work began from the very first day on the systematisation of collections in the museum's mineralogy office and the inventory books of the museum were compiled. The systematization and research of collections made it possible to include fossils studies in the university curriculum. In summary, it should be noted that Imperial Tomsk University has the richest paleontological collection, which was formed through donations from university staff and other people. Proper storage and organization of fossils allow them to be used for educational and research purposes and they will determine in the future the creation of an independent paleontological museum at Tomsk State University.

**Keywords:** Imperial Tomsk University, museum science, paleontological collections

**Acknowledgments:** The research was carried out within the framework of the international Russian-Chinese scientific project No. 3395-23 "Cooperation of museologists in the study of the museum business of Russia and China".

**For citation:** Karachencev, I.S. (2024) Formation of paleontological collections of the Imperial Tomsk University (1880–1916). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 271–282. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/22

К изучению музейных коллекций Императорского Томского университета обращались Э.И. Черняк, С.Ф. Фоминых, Н.М. Дмитриенко и другие исследователи [1–3]. Чаще всего они освещали музейные работы с памятниками археологии, ботаники, минералогии, зоологии, этнографии, рассказывали об их экспонировании и использовании в научных и учебных целях. И, как ни странно, проявляли гораздо меньше интереса к палеонтологическим коллекциям. Восполнить пробел, охарактеризовать процессы сбора и обработки информации об ископаемых остатках живых организмов древности, формирующих музейные собрания Императорского Томского университета, – такая задача ставится в данной статье.

Следует сказать, что внимание университетской науки и музееведения к ископаемым остаткам и окаменелостям обусловлено российским законодательством [4. С. 234–239]. Согласно Университетскому уставу 1863 г., программы преподавания в императорских университетах в России включали, наряду с прочими дисциплинами, курсы минералогии, геогнозии и палеонтологии. Университетский устав 1884 г. предписывал создание кафедры минералогии и геологии на физико-математическом факультете и обязательное открытие минералогического кабинета. При этом в Новороссийском университете в Одессе предполагались кабинеты геологический и палеонтологический, а в Санкт-Петербургском и Московском университетах – самостоятельные палеонтологические кабинеты [5. С. 258–265, 456–474; 6. С. 258–265].

Известно, что по решению, утвержденному российским императором 25 мая 1888 г., Императорский Томский университет открывался в составе одного медицинского факультета. Согласно Университетскому уставу 1884 г., в университете учреждались все кафедры медицинского факультета, а в дополнение к ним – кафедры православного богословия, физики, химии, ботаники, зоологии со сравнительной анатомией. И, что особенно важно подчеркнуть, кафедра минералогии с геологией и палеонтологией [7]. Согласно временному штату, наряду с кафедрами и клиниками вводились учебно-

вспомогательные установления, в их числе музеи: зоологический и сравнительной анатомии; минералогический с геологическим и палеонтологическим; описательной и патологической анатомии и гистологии, фармакогнозии и фармации, а также ботанический сад с оранжереями и теплицами. На содержание всех учебно-вспомогательных учреждений назначалось ежегодно по 13,4 тыс. руб. и на издание ученых трудов и научные экспедиции – по 3 тыс. руб. Наряду с преподавателями законодательством прописывалось жалование хранителям кабинетов. При этом заведующие учебно-вспомогательными установлениями были включены в перечень лиц, которые могли претендовать на выделение квартир в зданиях университета, если имелись свободные помещения [8].

Нужно отметить, что создание музеев в Томском университете началось с даты основания, т.е. с 1878 г. Член Строительного комитета, позже ставший попечителем Западно-Сибирского учебного округа профессор В.М. Флоринский, справедливо названный устройтелем университета, опираясь на Университетский устав 1863 г. и его новую редакцию 1884 г., приступил к формированию научно-учебной базы, к созданию в университете музеев и кабинетов [9]. Еще раз подчеркну, что ведущую роль в формировании музейных коллекций Томского университета сыграли частные пожертвования. При этом одним из первых жертвователей на музейные нужды Императорского Томского университета был сам Василий Маркович Флоринский. Среди его пожертвований, кроме археологических артефактов, можно перечислить ископаемые кости мамонта, носорога и первородного быка, переданные в будущий университет в 1880 г. В конце 1885 г. В.М. Флоринский передал в палеонтологическое собрание университета переднюю часть бивня мамонта длиной в 1 аршин 14 вершков, «с вполне сохранившимся острым концом», найденную на берегу реки Шегарки [10. С. 56–57; 11. С. 28].

Среди первых жертвователей в музей Сибирского / Томского университета следует назвать выпускника Петербургского университета, чиновника из г. Верный Н.Н. Пантусова, который подарил небольшую коллекцию окаменелых раковин из Семиреченской области. Полицмейстер из г. Кольвани М. Дворецкий передал две окаменелости «Полипа» и «Медузы», приобретенные им в Амурском крае; городской голова г. Кузнецка С.Е. Попов передал «обрубок окаменелого дерева»; учитель Батинского начального училища Серебряков и мещанин Руднов пожертвовали 5 кусочков винтообразной окаменелости, «найденные в горе, в 12 верстах от станции Бухтарминской» [12. С. 50, 81–82, 122; 11. С. 456]. Кроме того, в первые годы после основания университета в Томск доставлялись многочисленные кости мамонта, раковины, череп «допотопного носорога», пожертвованный А.В. Адриановым, и «каменное яйцо», отправленное смотрителем каинских училищ А. Кругловым.

Несомненно, первой крупной палеонтологической коллекцией, пожертвованной Томскому университету до его открытия, было собрание горного инженера, бывшего начальника Змеиногорского горного округа П.П. Иванова, подаренное университету в 1883 г. Основу коллекции составляли собранные на Алтае минералы, руды и различные горные породы; кроме того, она содержала 155 окаменелостей Южного Алтая. Важно отметить, что коллекция была снабжена каталогом «с подробным описанием места их нахождения

и с точным определением, по номеру и каталогу, каждого экземпляра». Другой не менее ценной коллекцией, поступившей в Томский университет до его открытия, было палеонтологическое собрание герцога Лейхтенбергского, составленное из находок на территории России. Коллекция включала редкие окаменелости, раковины и отпечатки, характеризующие горные формации и геологические эпохи, преимущественно палеозоя и мезозоя Европейской России, она была снабжена каталогом, в котором было описано 1 212 номеров научно определенных окаменелостей и 46 неопределенных геологических остатков и несколько ископаемых костей [13. С. 38].

В 1888 г., в год открытия Императорского Томского университета, от профессора Петровской земледельческой академии Г.А. Траутшольда в минералогический кабинет поступила коллекция окаменелостей различных геологических систем Западной Европы. Она состояла из 3 565 видов, была снабжена списками, в которых окаменелости распределялись на 13 групп. Попечитель Западно-Сибирского учебного округа В.М. Флоринский сердечно благодарил Траутшольда за столь ценное пожертвование. А 30 августа 1889 г. указом императора Г.А. Траутшольд был произведен в действительные статские советники (чин IV класса по Табели о рангах) за принесенную в дар Томскому университету палеонтологическую коллекцию, представляющую «в научном отношении весьма ценный вклад для университета» [14. С. 215; 15. Л. 34].

После открытия университета поступления окаменелостей по-прежнему обеспечивали пожертвования, а также и сборы студентов и преподавателей университета. Так, студент первого набора университета Александр Засс доставил окаменелости, найденные им под лагерями (совр. Лагерный сад) на правом берегу реки Томи. По сведениям профессора А.М. Зайцева, в минералогическом кабинете находились окаменелости, в том числе тазовые кости мамонта, найденные на берегу р. Томи и ее притока р. Киргизки [16. С. 29, 31]. Примерно в то же время, 1888–1889 гг., совет Общества попечения о начальном образовании передал в дар университету хорошо сохранившийся череп мамонта, и, по предложению профессора Зайцева, совет Императорского Томского университета выразил обществу благодарность [17. С. 15]. Палеонтологическое собрание Томского университета пополняли не только случайные находки, но и образцы, привезенные из научных экспедиций. Летом 1889 г. хранитель Минералогического музея А.Н. Державин был командирован для обследования геологического строения берегов реки Томи и Оби и составления петрографической и палеонтологической коллекций для пополнения музея. В ходе экспедиции Державиным были обнаружены *Productus semireticulatus* Mart, несколько видов *Spirifer*’ов, кораллы и мшанки [18. С. 54, 56]. Известняки у Томского железодобывающего завода в верховьях р. Томи, по сообщению А.Н. Державина, были также богаты остатками кораллов. Окаменелости, собранные в ходе летней экспедиции 1889 г., были направлены в Казанский университет на определение геологу и палеонтологу профессору А.А. Штукенбергу [19. С. 221].

В 1891 г. А.Н. Державин продолжил исследование берегов р. Томи, где им были отмечены многочисленные остатки растений и ракообразных, отпечатки папоротников и каламитов, а также крупные стволы окаменелых деревьев толщиной до одного аршина. Из прибрежного известняка у деревни

Ройской Державиным была собрана коллекция хороших экземпляров *Spirifer Mosquensis* Fisch., *Spirifer Cuspidatus* Sow., *Productus semireticulatus* Mart., *Terebratula* (2 sp.) и *Athyris*, из кораллов – *Syathophyllum* и *Syringopora*, из мшанок – *Fenestella*. В известняке выше устья р. Тайдон были найдены *Athyris*, *Spirifer* и *Syathophyllum* [20. С. 395, 401].

В том же 1891 г. профессор ботаники С.И. Коржинский, находясь в командировке в Амурской области, собрал небольшую коллекцию горных пород и некоторых окаменелостей, всего 26 экземпляров, которую передал в минералогический кабинет [21. С. 132]. В отчете о состоянии Томского университета за 1892 г. значилось поступление 95 экземпляров окаменелостей [22. С. 39].

Если следовать хронологии, то можно сказать, что в журнале заседаний совета Томского университета за 1893 г. содержится сообщение о пожертвовании университету коллекции Н.Н. Пантусова, собранной в Илийском крае. Профессор А.М. Зайцев описывает коллекцию следующим образом: по составу коллекция состоит из окаменелостей, относящихся главным образом к классу *Branchiopoda*, до 60 экземпляров, 2 экземпляра относятся к классу *Gasteropoda* и 1 экземпляр – к классу *Brzozoa*. Данная коллекция представляет научный интерес и внесена в инвентарную книгу минералогического кабинета под № 379. Постановлением совета университета Пантусову объявлена благодарность за доставленную коллекцию [23. С. 202]. В следующем 1894 г. от окружного инженера Бирюсинского горного округа И.С. Боголюбского в дар Томскому университету были доставлены два клыка мамонта, найденные в окрестностях р. Чукуши Енисейской губернии. Совет Томского университета постановил выразить благодарность горному инженеру Боголюбскому [24. С. 99]. В 1895 г. минералогический музей пополнился 317 экземплярами окаменелостей, в 1897 г. – 50 экземплярами. Всего к 1 января 1898 г. в минералогическом кабинете состояло 5 480 экземпляров палеонтологических образцов [25. С. 29; 26. С. 36].

Нужно сказать, что не все сведения о формировании палеонтологических коллекций сохранились. Так, в ноябре 1902 г. совет Томского университета постановил ходатайствовать перед попечителем Западно-Сибирского учебного округа о командировании профессора А.М. Зайцева в г. Ново-Николаевск для раскопок в его окрестностях костей и черепа мамонта. Но состоялась ли эта командировка, доставлены ли окаменелости в Томск, известия об этом пока не обнаружены [27. Л. 28]. Тем не менее палеонтологические коллекции минералогического кабинета регулярно пополнялись: в 1909 г. был доставлен 71 образец, предметом в 1910 г. – 1, был приобретен 1 предмет, в 1912 г. – 3 предмета, в 1913 г. – 6, в 1914 г. – 3 [28. С. 50; 29. С. 53; 30. С. 1; 31. С. 1]. Таким образом, к 1 января 1913 г. в минералогическом кабинете Томского университета числилось 5 568 экземпляров окаменелостей [32. С. 1]. В годы Первой мировой войны пополнения заметно сократились, но в отчете за 1916 г. среди главнейших приобретений указывался череп мамонта (без нижней челюсти), найденный в яру речки Парбиги, притока р. Чай, у заимки Ивана Лунтаева [33. С. 38].

Для полноты картины следует сообщить, что кроме минералогического музея некоторые образцы палеонтологии содержались в музее нормальной анатомии Томского университета, например, нижняя челюсть мамонта с хо-

рошо сохранившимися зубами из Туруханского края [34. С. 20]. В 1896 г. в Зоологический музей университета поступил скелет мамонта, добытый профессором Н.Ф. Кащенко в раскопках палеолитической стоянки древних людей в районе нынешнего Лагерного сада. В сообщении о нем указывается: «Скелет этот не может быть собран вследствие плохого состояния некоторых костей (главным образом, черепа). Тем не менее он представляет выдающееся научное значение, так как при нем найдены следы деятельности современного мамонту человека» [35. С. 37]. В том же 1896 г. профессор кафедры физики Ф.Я. Капустин доставил в зоологический кабинет зуб и половину нижней челюсти мамонта, найденные, по всей видимости, С.Ф. Ульрихом в г. Туруханске и пожертвованные Томскому университету. Профессор зоологии Н.Ф. Кащенко отмечал, что все переданные образцы имеют некоторый научный интерес, и постановлением совета университета профессору Капустину была выражена благодарность [36. С. 48; 37. С. 13–14]. В 1901 г. в Зоологический музей поступил дар профессора А.А. Веденского (часть черепа ископаемого быка *Bos primigenius* Voj) [38. С. 51]. Кроме того, в 1902 г. от епископа Томского Макария (Невского) поступила плечевая кость ископаемого носорога с Алтая, от студента Д.М. Мухортова – ископаемый позвонок с р. Ануй на Алтае. В 1906 г. врач Лебедев подарил в Зоологический музей часть рога и некоторые кости ископаемого оленя, собранные в с. Бачат Кузнецкого уезда, а в 1910 г. консерватор Зоологического музея Г.Э. Иоганзен передал части черепов носорога и первобытного быка [39. С. 116, 124, 126].

Как известно, собранные коллекции и отдельные образцы ископаемых нуждаются в обработке и должном хранении. Именно с этой целью в июле 1888 г. при кафедре минералогии и геологии Императорского Томского университета был создан минералогический кабинет в составе лаборатории и минералогического музея. Для минералогического кабинета были отведены три комнаты первого этажа южного крыла главного здания университета, музей размещался в угловой комнате размером 13,5 × 13 аршин (т.е. 9,6 × 9,2 м). В первые полгода после открытия в музее были установлены 5 шкафов с выдвигаемыми полками для хранения и демонстрации минералов и горных образцов. Имелось также 9 витрин, снабженных шкафчиками для хранения образцов, и горка в виде усеченного конуса, в которой размещались кости вымерших животных, а на 6 столах были представлены кристаллографические модели и минералы и прекрасно сохранившийся череп мамонта [3. С. 82]. Всего к 1913 г. для хранения коллекций использовалось 22 витрины, 25 шкафов и тумб, 3 горки, подоконники и специально устроенные подставки для экспозиции крупных костей мамонтов. Как видно, музейные площади расширялись, но все же их не доставало. Так, в 1907 г. в докладе комиссии по расширению университетских помещений было указано, что помещения минералогического кабинета «страшно переполнены» [40. Л. 49].

Минералогический музей имел два отделения – минералогическое и палеонтологическое. Обработка палеонтологических коллекций началась в 1888 г., их определением и систематизацией занимались хранитель музея А.Н. Державин и профессор кафедры геологии А.М. Зайцев. В результате ближайшего ознакомления с коллекциями ими были переоценены в денежном выражении собрания, пожертвованные герцогом Лейхтенбергским, профессором Г.А. Траутшольдом и горным инженером П.П. Ивановым, и стои-

мость палеонтологических коллекций минералогического кабинета была поднята с 2 514 руб. 50 коп. до 7 016 руб. 50 коп. [41. С. 30]. Работа по оформлению минералогического инвентаря (каталога), начатая в 1904 г., продолжалась все последующее десятилетие. В ноябре 1914 г. хранитель минералогического кабинета П.П. Пилипено сообщал совету медицинского факультета Императорского Томского университета, что его усилиями ежедневно определяется около 30 штук и им распределено уже около 15 тыс. штук [42. Л. 151]. И если к 1913 г. в инвентарь было внесено 4 902 названия, для которых был составлен карточный каталог, то в работе П.П. Пилипенко «Минералогия западного Алтая», вышедшей в 1915 г., есть ссылки на предметы минералогического музея Томского университета под номерами 5425 и 5456 [43. С. 383].

Формирование палеонтологической коллекции позволило включить в учебную программу в университете изучение окаменелостей. В отчете Императорского Томского университета за 1889 г. указано, что студенты второго курса знакомились с наиболее характерными окаменелостями из различных формаций, а в программу испытаний по минералогии и геологии были включены такие вопросы, как «Руководящие окаменелости. Разделение пластов на азойскую, палеозойскую, мезозойскую и кайнозойскую группы», их флора и фауна, палеонтологический характер месторождений полезных ископаемых [44. С. 28]. По мнению А.М. Зайцева, в минералогическом кабинете имелись «прекрасные палеонтологические коллекции, которые не только обеспечивают преподавание, но и в достаточной степени наполняют музей, особенно по отделу минералов, горных пород и окаменелостей» [46. С. 55]. Позже в минералогическом кабинете была оборудована комната для практических занятий с 15–20 студентами одновременно [47. С. 288].

Сбор и хранение палеонтологических коллекций позволяли проводить в Томском университете научные исследования по геологии и минералогии региона. В 1889 г. А.М. Зайцевым на основании анализа окаменелостей, хранившихся в университетском музее и собранных им во время научных экскурсий, было раскрыто геологическое строение окрестностей Томска. Среди находок он указывал на отпечатки листьев двудольных растений и неопределенные мелкие растительные остатки, сообщал, что «в нижних горизонтах железистых песков в виде прослоек скопляются местами стволы хвойных деревьев, иногда остатки слежавшихся, более или менее обугленных частей растений: листьев, стеблей, корней» [16]. В статье «К петрографии Алтая» А.М. Зайцев, обрабатывая материалы, переданные в минералогический кабинет С.А. Суховым, В.В. Сапожниковым и Г.К. Тюменцевым, отмечает наличие в исследуемых горных породах окаменелостей [48. С. 12–15]. В 1902 г. вышла заметка А.М. Зайцева об озере Шира, в которой с опорой на имеющиеся в минералогическом кабинете университета материалы и собственные сборы 1900 г. оценивал геологическое строение окрестных территорий [49. С. 6, 12]. Палеонтологические коллекции использовали в своих научных исследованиях А.Н. Державин, П.П. Пилипенко, Н.Ф. Кащенко.

Подводя итоги, следует сказать, что Императорский Томский университет располагал богатейшими палеонтологическими коллекциями, сформированными за счет пожертвований, дарений и сборов университетских сотрудников. Должное хранение и систематизация окаменелостей позволяли

использовать их в учебных и научных целях и определили в дальнейшем создание самостоятельного палеонтологического музея Томского государственного университета.

#### **Список источников**

1. Некрылов С.А., Фоминых С.Ф., Черняк Э.И. и др. Начало формирования музейных и ботанических коллекций первого в Азиатской России Сибирского (Томского) университета (конец 1870-х – 1888 г.) // Томские музеи : сб. документов и статей. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. С. 3–40.
2. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А., Бутенко М.А., Глухов В.С. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2015. № 399. С. 34–41.
3. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Музеи Императорского Томского университета: первые годы создания и деятельности // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 81–90.
4. Караченцев И.С. Университетские уставы как законодательная основа музейного дела в российских университетах (XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41.
5. Высочайшее утвержденный общий устав императорских российских университетов // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1887. Т. 4, № 2404.
6. Временный штат императорских российских университетов, управляемых по общему о них уставу // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1887. Т. 4, № 2404.
7. Высочайшее утвержденное мнение Государственного совета об открытии медицинского факультета Томского университета, 25 мая 1888 года // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1890. Т. 8, № 5231. С. 239–241.
8. Временный штат Императорского Томского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1890. Т. 8, № 5231. С. 70–71.
9. Караченцев И.С. К вопросу о воздействии российского законодательства на музейное дело Императорского Томского университета (конец XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 315–324.
10. Историческая записка о возникновении в Сибири университета // Открытие Императорского Томского университета 22 июля 1888 года. Томск, 1888. Паг. 2. С. 1–62.
11. Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу. Томск, 1886. 466 с.
12. Томские музеи: сборник документов и статей / под ред. С.Ф. Фоминых, Э.И. Черняка. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. 230 с.
13. Сведения о состоянии Императорского Томского университета за первое полугодие его существования // Известия Томского университета. 1889. Кн. 1. С. 1–71.
14. Караченцев И.С. Циркуляры Западно-Сибирского учебного округа как источник изучения законодательной деятельности в области музейного дела Императорского Томского университета (1886–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 212–219.
15. ГАТО. Ф. 126. Оп. 1. Д. 480.
16. Зайцев А.М. Заметка о геологическом строении окрестностей Томска // Известия Томского университета. 1889. Кн. 1. Паг. 3. С. 27–32.
17. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета за 1889 год. 28 января 1889 г. // Известия Императорского Томского университета. 1890. Кн. 2. Паг. 2.
18. Державин А. Геологический разрез берегов р. Томи от Кузнецка до Томска // Известия Императорского Томского университета. 1890. Кн. 2. Паг. 5. С. 47–60.
19. Державин А. Геологические наблюдения по линии Томско-Барнаульского и Барнауло-Кузнецкого трактов // Известия Императорского Томского университета. 1890. Кн. 2. Паг. 5. С. 217–226.
20. Державин А. Отчет о геологической экскурсии на р. Томь в 1891 г. // Известия Императорского Томского университета. 1893. Кн. 5. Паг. 2. С. 393–404.
21. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета за 1891 год с приложениями. 9 ноября 1891 г., № 15 // Известия Императорского Томского университета. 1892. Кн. 4.
22. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1892 г. // Известия Императорского Томского университета. 1894. Кн. 6. Паг. 1. С. 1–98.

23. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета за 1893 год. 9 января 1893 г., № 2 // Известия Императорского Томского университета. 1894. Кн. 6. Паг. 2.
24. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета. 28 мая 1894 г., № 7 // Известия Императорского Томского университета. 1896. Кн. 9. Паг. 11.
25. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1895 г. // Известия Императорского Томского университета. 1896. Кн. 10. Паг. 15. С. 1–124.
26. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1897 г. // Известия Императорского Томского университета. 1899. Кн. 15. Паг. 7. С. 1–161.
27. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2093.
28. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1909 г. // Известия Императорского Томского университета. 1910. Кн. 38. Паг. 5. С. 1–99.
29. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1910 г. // Известия Императорского Томского университета. 1911. Кн. 43. Паг. 1. С. 1–282.
30. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1912 г. // Известия Императорского Томского университета. 1913. Кн. 52. Отд. 2. С. 1–39.
31. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1913 г. // Известия Императорского Томского университета. 1914. Кн. 57. Отд. 2. С. 1–34.
32. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1914 г. // Известия Императорского Томского университета. 1915. Кн. 63. Отд. 2. С. 1–37.
33. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1916 г. // Известия Императорского Томского университета. 1917. Кн. 66. Паг. 1. С. 1–122.
34. Малиев Н.М. Каталог препаратов музея нормальной анатомии Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1896. Кн. 10. Паг. 11. С. 1–22.
35. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1896 г. // Известия Императорского Томского университета. 1897. Кн. 12. Паг. 16. С. 1–151.
36. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета. 30 ноября 1896 г., № 14 // Известия Императорского Томского университета. 1898. Кн. 13. Паг. 8.
37. Журналы заседаний совета Императорского Томского университета. 11 января 1897 г., № 1 // Известия Императорского Томского университета. 1898. Кн. 14. Паг. 12.
38. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1901 г. // Известия Императорского Томского университета. 1902. Кн. 22. Паг. 8. С. 1–200.
39. Томские музеи. Музеи университетов: материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области» / под ред. С.Ф. Фоминых, Э.И. Черняка. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 388 с.
40. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2229.
41. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1891 г. // Известия Императорского Томского университета. 1893. Кн. 5. Паг. 1. С. 1–106.
42. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 3016.
43. Пилыпенко П.П. Минералогия западного Алтая // Известия Императорского Томского университета. 1915. Кн. 63. С. 1–763.
44. Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1889 г. // Известия Императорского Томского университета. 1890. Кн. 2. Паг. 1. С. 3–71.
45. Программы преподавания в Императорском Томском университете за 1889–1890 гг. // Известия Императорского Томского университета. Томск, 1890. Кн. 2. Паг. 3. С. 1–38.
46. Журнал заседаний совета Императорского Томского университета. 23 сентября 1889 г., № 12 // Известия Императорского Томского университета. Томск, 1890. Кн. 2. Паг. 2. С. 55.
47. Краткий исторический очерк Томского университета за первые 25 лет его существования (1888–1913 гг.). Томск, 1917. 544 с.
48. Зайцев А.М. К петрографии Алтая // Известия Императорского Томского университета. 1900. Кн. 17. Паг. 2. С. 1–18.
49. Зайцев А.М. Озеро Шира и его окрестности // Известия Императорского Томского университета. 1902. Кн. 22. Паг. 2. С. 1–14.

### References

1. Nekrylov, S.A., Fominykh, S.F., Chernyak, E.I. et al. (2010) Nachalo formirovaniya muzeynykh i botanicheskikh kollektiy pervogo v Aziatskoy Rossii Sibirskogo (Tomskogo) universiteta (konets 1870-kh – 1888 g.) [The beginning of the formation of museum and botanical collections of the first in Asian Russia Siberian (Tomsk) University (late 1870s – 1888)]. In:

Fominykh, S.F. & Chernyak, E.I. (eds) *Tomskie muzei* [Tomsk Museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 3–40.

2. Dmitrienko, N.M., Lozovaya, L.A., Butenko, M.A. & Glukhov, V.S. (2015) Muzeevedenie kak kompleks znaniy o muzeynom dele: k istoriografii problem [Museology as a complex of knowledge about museum work: towards the historiography of the problem]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 399. pp. 34–41.

3. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2015) Muzei Imperatorskogo Tomskogo universiteta: pervye gody sozdaniya i deyatelnosti [Museums of the Imperial Tomsk University: The first years of creation and activity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 397. pp. 81–90.

4. Karachentsev, I.S. (2021) University Charters as a Legislative Basis for Museum Business in Russi an Universities (19th – early 20th century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. DOI: 10.17223/22220836/41/20

5. Russia. (1887a) Vysochayshe utverzhdennyy obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov [The supremely approved general charter of the imperial Russian universities]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii* [Complete Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 4. № 2404. St. Petersburg: [s.n.].

6. Russia. (1887b) Vremennyy shtat imperatorskikh rossiyskikh universitetov, upravlyaemykh po obshchemu o nikh ustavu [Temporary staff of the imperial Russian universities, governed by the general charter concerning them]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii* [Complete Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 4. № 2404. St. Petersburg: [s.n.].

7. Russia. (1890a) Vysochayshe utverzhdennoe mnenie Gosudarstvennogo soveta ob otkrytii meditsinskogo fakul'teta Tomskogo universiteta, 25 maya 1888 goda [The Supremely Approved Opinion of the State Council on the Opening of the Medical Faculty of Tomsk University, May 25, 1888]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii* [Complete Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 8. № 5231. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 239–241.

8. Russia. (1890b) Vremennyy shtat Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Temporary Staff of the Imperial Tomsk University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii* [Complete Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 8. № 5231. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 70–71.

9. Karachentsev, I.S. (2022) On the impact of the Russian legislation to the museum of the Imperial Tomsk university (late 19th – early 20th century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 315–324. (In Russian).

10. Anon. (1888) Istoricheskaya zapiska o vozniknovenii v Sibiri universiteta [A historical note on the emergence of the university in Siberia]. In: *Otkrytie Imperatorskogo Tomskogo universiteta 22 iyulya 1888 goda* [Opening of the Imperial Tomsk University on July 22, 1888]. Tomsk: Mikhaylov i Makushin. pp. 1–62.

11. Russia. (1886) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebnomu okrugu* [Circular letter on the West Siberian Educational District]. Tomsk: [s.n.].

12. Fominykh, S.F. & Chernyak, E.I. (eds) (2010) *Tomskie muzei* [Tomsk Museums]. Tomsk: Tomsk State University.

13. Imperial Tomsk University. (1889) Svedeniya o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za pervoe polugodie ego sushchestvovaniya [Information on the state of the Imperial Tomsk University for the first half of its existence]. *Izvestiya Tomskogo universiteta*. 1. pp. 1–71.

14. Karachentsev, I.S. (2020) Circulars of the West Siberian school district as a source of study of legislative activity in the field of Museum Affairs of the Imperial Tomsk University (1886–1916). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 212–219. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/22

15. The State Archive of the Tomsk Region. Fund 126. List 1. File 480.

16. Zaytsev, A.M. (1889) Zametka o geologicheskom stroenii okrestnostey Tomska [A note on the geological structure of the environs of Tomsk]. *Izvestiya Tomskogo universiteta*. 1(3). pp. 27–32.

17. The Council of the Imperial Tomsk University. (1890) Zhurnaly zasedaniy soveta Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1889 god. 28 yanvarya 1889 g. [Minutes of the meetings of the Council of the Imperial Tomsk University for 1889. January 28, 1889]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(2).

18. Derzhavin, A. (1890a) Geologicheskiy razrez beregov r. Tomi ot Kuznetska do Tomska [A geological section of the banks of the Tom River from Kuznetsk to Tomsk]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(5). pp. 47–60.

19. Derzhavin, A. (1890b) Geologicheskie nablyudeniya po linii Tomsko-Barnaul'skogo i Barnaulo-Kuznetskogo traktov [Geological observations along the Tomsk-Barnaul and Barnaul-Kuznetsk tracts]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(5). pp. 217–226.

20. Derzhavin, A. (1893) Otchet o geologicheskoy ekskursii na r. Tom' v 1891 g. [Report on a geological excursion to the Tom River in 1891]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 5(2). pp. 393–404.

21. The Council of the Imperial Tomsk University. (1891) Zhurnaly zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1891 god s prilozheniyami. 9 noyabrya 1891 g., № 15 [Minutes of the meetings of the Council of the Imperial Tomsk University for 1891 with appendices. November 9, 1891, No. 15]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 4.

22. Imperial Tomsk University. (1894) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1892 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1892]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 6(1). pp. 1–98.

23. The Council of the Imperial Tomsk University. (1894) Zhurnaly zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1893 god. 9 yanvarya 1893 g., № 2 [Minutes of the meetings of the Council of the Imperial Tomsk University for 1893. January 9, 1893, No. 2]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 6(2).

24. The Council of the Imperial Tomsk University. (1896) Zhurnaly zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta. 28 maya 1894 g., № 7 [Minutes of the meetings of the Council of the Imperial Tomsk University. May 28, 1894, No. 7]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 9(11).

25. Imperial Tomsk University. (1896) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1895 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1895]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 10(15). pp. 1–124.

26. Imperial Tomsk University. (1899) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1897 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1897]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 15(7). pp. 1–161.

27. The State Archive of the Tomsk Region. Fund. Fund 126. List 2. File 2093.

28. Imperial Tomsk University. (1910) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1909 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1909]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 38(5). pp. 1–99.

29. Imperial Tomsk University. (1911) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1910 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1910]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 43(1). pp. 1–282.

30. Imperial Tomsk University. (1913) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1912 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1912]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 52(2). pp. 1–39.

31. Imperial Tomsk University. (1914) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1913 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1913]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 57(2). pp. 1–34.

32. Imperial Tomsk University. (1915) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1914 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1914]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 63(2). pp. 1–37.

33. Imperial Tomsk University. (1917) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1916 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1916]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 66(1). pp. 1–122.

34. Maliev, N.M. (1896) Katalog preparatov muzeya normal'noy anatomii Imperatorskogo Tomskogo universiteta [The catalogue of specimens from the Museum of Normal Anatomy of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 10(11). pp. 1–22.

35. Imperial Tomsk University. (1897) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1896 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University in 1896]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 12(16). pp. 1–151.

36. The Council of the Imperial Tomsk University. (1898a) Zhurnaly zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta. 30 noyabrya 1896 g., № 14 [Minutes of the Meetings of the Council of the Imperial Tomsk University. November 30, 1896, No. 14]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 13(8).

37. The Council of the Imperial Tomsk University. (1898b) Zhurnaly zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta. 11 yanvarya 1897 g., № 1 [Minutes of the Meetings of the Council of the Imperial Tomsk University. January 11, 1897, No. 1]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 14(12).

38. Imperial Tomsk University. (1902) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1901 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University in 1901]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 22(8). pp. 1–200.

39. Fominykh, S.F. & Chernyak, E.I. (eds) (2012) *Tomskie muzei. Muzei universitetov: materialy k entsiklopedii "Muzei i muzeynoe delo Tomskoy oblasti"* [Tomsk Museums. University Museums: Materials for the Encyclopedia "Museums and Museum Affairs of Tomsk Oblast"]. Tomsk: Tomsk State University.

40. The State Archive of the Tomsk Region. Fund 126. List 2. File 2229.

41. Imperial Tomsk University. (1893) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1891 g. [Report on the Status of the Imperial Tomsk University in 1891]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 5(1). pp. 1–106.

42. The State Archive of the Tomsk Region. Fund 126. List 2. File 3016.

43. Pilipenko, P.P. (1915) Mineralogiya zapadnogo Altaya [Mineralogy of the Western Altai]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 63. pp. 1–763.

44. Imperial Tomsk University. (1890a) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1889 g. [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1889]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(1). pp. 3–71.

45. Imperial Tomsk University. (1890b) Programmy prepodavaniya v Imperatorskom Tomskom universitete za 1889–1890 g. [Teaching programs at the Imperial Tomsk University for 1889–1890]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(3). pp. 1–38.

46. The Council of the Imperial Tomsk University. (1890) Zhurnal zasedaniy soвета Imperatorskogo Tomskogo universiteta. 23 sentyabrya 1889 g. № 12 [Journal of the meetings of the Council of the Imperial Tomsk University. September 23, 1889, No. 12]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 2(2). p. 55.

47. Anon. (1917) *Kratkiy istoricheskiy ocherk Tomskogo universiteta za pervye 25 let ego sushchestvovaniya (1888–1913 gg.)* [A Brief Historical Essay on Tomsk University for the First 25 Years of its Existence (1888–1913)]. Tomsk: Sibirskoe tovarishchestvo pechatnogo dela.

48. Zaytsev, A.M. (1900) K petrografii Altaya [On the Altai petrography]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 17(2). pp. 1–18.

49. Zaytsev, A.M. (1902) Ozero Shira i ego okrestnosti [Lake Shira and its surroundings]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 22(2). pp. 1–14.

#### **Сведения об авторе:**

**Караченцев И.С.** – кандидат культурологии, научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие», ассистент кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ivankarachencev@gmail.com

#### **Information about the author:**

**Karachencev I.S.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ivankarachencev@gmail.com

*Статья поступила в редакцию 08.05.2024;*

*одобрена после рецензирования 16.05.2024; принята к публикации 15.08.2024.*

*The article was submitted 08.05.2024;*

*approved after reviewing 16.05.2024; accepted for publication 15.08.2024.*

## ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 7.06

doi: 10.17223/22220836/55/23

### РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Г.Г. ГУРЬЯНОВОЙ «ИСТОРИЯ ЯМАЛЬСКОГО ИСКУССТВА: XX ВЕК. ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, СКУЛЬПТУРА»

**Любовь Валентиновна Копосова**

*Гуманитарный университет, Екатеринбург, Россия, dobryvecher@mail.ru*

**Для цитирования:** Копосова Л.В. Рецензия на книгу Г.Г. Гурьяновой «История ямальского искусства: XX век. Живопись, графика, скульптура» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 283–285. doi: 10.17223/22220836/55/23

## PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

### REVIEW OF THE BOOK: GURYANOVA G.G. “HISTORY OF YAMAL ART: XX CENTURY. PAINTING, GRAPHICS, SCULPTURE”

**Liubov V. Koposova**

*University of the Humanities, Yekaterinburg, Russian Federation, dobryvecher@mail.ru*

**For citation:** Koposova, L.V. (2024) Review of the book: Guryanova G.G. “History of Yamal art: XX century. Painting, graphics, sculpture”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 55. pp. 283–285. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/55/23

Издательством Научного центра изучения Арктики в Новосибирске выпущена книга, затрагивающая очень актуальную и значимую сегодня тему, связанную с искусством регионов России, в которых сильна этническая составляющая в социуме и культуре [1]. Проблема изучения национального искусства в современном российском искусствознании стоит достаточно остро, причем она почти никак не проговаривается открыто. Корни этой ситуации уходят в историю советского прошлого – социально-политическую, культурную и профессионально-искусствоведческую. На данный момент у нас есть огромные лакуны в изучении искусства национальных регионов, и самое главное, в том, как же эти формы искусства трансформировались, встраивались в современный быт, в структуру нашего общества, как они вза-

имодествовали с классическими формами искусства, как менялись образность, характер восприятия искусства различными народами, проживающими на территории РФ.

Значимость темы, за которую взялась Г.Г. Гурьянова, давно изучающая искусство арктических и близких к ним областей, неоспорима. Исследовательское внимание Г.Г. Гурьяновой направлено на ямальское искусство XX в. с небольшой предысторией вплоть до XVIII в. В первой главе автор совершенно оправданно подробно разбирает разницу определений и понятий «искусство о Ямале», «искусство на Ямале», «искусство Ямала», «ямальское искусство». Однако выбранная для исследования рамка мастеров как выросших или работавших на Ямале и чьи работы находятся в музейных коллекциях региона, оказывается достаточно узкой, и автор время от времени выходит за ее границы или же упускает из виду некоторых художников. Например, нет даже упоминания о Константине Панкове, которого определяли в свое время как первого мансийского и ненецкого художника. Завершающий этап его обучения совпал с началом Великой Отечественной войны, и он погиб в тридцать один год. Таким образом, его картин нет на Ямале по вполне объективным причинам, но странно не найти в книге упоминания о художнике, чьи работы представляли искусство Крайнего Севера на всемирной Парижской выставке 1937 г.

Совершенно очевидно, что выбранная тема – это только одна из сторон художественной жизни Ямала, и пока она никак не определяет связь, характер взаимодействия и особенности развития искусства региона с учетом сохраняющейся традиционной структуры быта, а соответственно, его художественной составляющей. К тому же у автора время от времени проскальзывает, несмотря на очевидное понимание сложностей существования традиционной культуры в нашей стране в XX в., некоторая снисходительность к традиционному искусству региона. Нам думается, что это стало следствием некоторых шаблонов и клише, сформированных системой искусствоведения в советский период.

Автором монографии проделана, без сомнения, гигантская работа по сбору и систематизации архивного материала и анализу музейных коллекций. По сути, работа представляет собой уникальный материал по истории формирования и развития *музейной* системы северного региона, новой структуры культурной, художественной среды, вызванной к жизни стремительными изменениями экономики и социума Ямала. И в данном контексте, на наш взгляд, название книги создает диссонанс с содержанием и позволяет высказать претензии к автору работы, которых при более корректном определении темы не могло бы возникнуть: Г.Г. Гурьянова действительно поднимает очень интересный и важный пласт культурной истории региона. Работа, несомненно, требует продолжения с расширением поля рассматриваемых явлений, связанных с особенностями развития национальных регионов, в данном случае Ямала, Ямало-Ненецкого автономного округа, сформировавшихся как результат взаимодействия традиционных и классических форм искусства.

#### **Список источников**

1. Гурьянова Г.Г. История ямальского искусства: XX век. Живопись, графика, скульптура. Новосибирск: ООО «Дедал», 2021. 356 с.: ил.

**References**

1. Guryanova, G.G. (2021) *Istoriya yamal'skogo iskusstva: XX vek. Zhivopis', grafika, skul'ptura* [History of Yamal Art: The 20th Century. Painting, Graphics, Sculpture]. Novosibirsk: Dedal.

**Сведения об авторе:**

**Копосова Л.В.** – преподаватель факультета современного танца Гуманитарного университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: [dobryvecher@mail.ru](mailto:dobryvecher@mail.ru)

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**Koposova L.V.** – University of the Humanities (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: [dobryvecher@mail.ru](mailto:dobryvecher@mail.ru)

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 16.03.2023;  
одобрена после рецензирования 06.10.2023; принята к публикации 15.08.2024.  
The article was submitted 16.03.2023;  
approved after reviewing 06.10.2023; accepted for publication 15.08.2024.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**  
**2024. № 55**

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,  
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное  
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский  
Томский государственный университет»

---

Подписано в печать 20.09.2024 г. Дата выхода в свет 26.09.2023 г.  
Формат 70x100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 17,88; усл. печ. л. 23,24; уч.-изд. л. 24,52.  
Тираж 50 экз. Заказ № 6008. Цена свободная.

---

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36  
Томский государственный университет

Издание отпечатано на оборудовании Издательства  
Томского государственного университета  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49  
<http://publish.tsu.ru>; e-mail: [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)