

ISSN 1997-1370 (Print)
ISSN 2313-6014 (Online)

**Журнал Сибирского
федерального университета
Гуманитарные науки**

**Journal of Siberian
Federal University**

Humanities & Social Sciences

2024 17 (7)

ISSN 1997-1370 (Print)
ISSN 2313-6014 (Online)

2024 17(7)

Издание индексируется Scopus (Elsevier), Российским индексом научного цитирования (НЭБ), представлено в международных и российских информационных базах: Ulrich's periodicals directory, EBSCO (США), Google Scholar, Index Copernicus, Erihplus, КиберЛенинке.

Включено в список Высшей аттестационной комиссии «Рецензируемые научные издания, входящие в международные реферативные базы данных и системы цитирования».

Все статьи находятся в открытом доступе (open access).

ЖУРНАЛ СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА Гуманитарные науки

JOURNAL OF SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY Humanities & Social Sciences

Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки.
Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.

Учредитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский федеральный университет» (СФУ)

Главный редактор Н.П. Копцева. Редактор О.Ф. Александрова
Корректор Т.Е. Бастрыгина. Компьютерная верстка И.В. Гревцовой

*Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-28723 от 29.06.2007 г.,
выданное Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций,
связи и охраны культурного наследия*

№ 7. 30.07.2024. Тираж: 1000 экз.

Свободная цена

Адрес редакции и издателя: 660041 г. Красноярск, пр. Свободный, 79, оф. 32-03

*Отпечатано в типографии Издательства БИК СФУ
660041 г. Красноярск, пр. Свободный, 82а.*

<http://journal.sfu-kras.ru>

Подписано в печать 13.07.2024. Формат 60х90/8. Усл. печ. л. 15,9.
Уч.-изд. л. 15,4. Бумага тип. Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 20998.

Возрастная маркировка в соответствии с Федеральным законом № 436-ФЗ: 16+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Н. П. Копцева – доктор философских наук, зав. кафедрой культурологии (Сибирский федеральный университет).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Е. Е. Анисимова**, д-р филол. наук, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- О. Ю. Астахов**, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры.
- А. Ю. Близовский**, д-р пед. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Е. Б. Бухарова**, канд. экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- З. А. Васильева**, д-р экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Д. Н. Гергилев**, д-р истор. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- К. В. Григоричев**, д-р социол. наук, профессор, Иркутский государственный университет.
- Д. Григорова**, профессор Софийского университета им. Климента Охридского (Болгария).
- С. В. Девяткин**, канд. филос. наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, г. Великий Новгород.
- С. А. Дробышевский**, д-р юрид. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. А. Егорова**, д-р юрид. наук, профессор, Московский государственный юридический университет им. О. Е. Кутафина.
- Е. В. Зандер**, д-р экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Т. Х. Керимов**, д-р филос. наук, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург.
- А. С. Ковалев**, д-р истор. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. А. Колеров**, канд. истор. наук, действительный государственный советник РФ 1 класса, Информационное агентство Regnum, г. Москва.
- В. И. Колмаков**, д-р биол. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- А. А. Кроник**, профессор, Университет Ховарда, США.
- Л. В. Куликова**, д-р филол. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- В. Ю. Леденева**, д-р социол. наук, Институт демографических исследований ФНИСЦ РАН.
- О. В. Магировская**, д-р филол. наук, доцент, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- П. В. Мандрыка**, д-р истор. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. В. Москалюк**, д-р искусствоведения, Сибирский государственный институт искусств им. Д. А. Хворостовского, г. Красноярск.
- В. Г. Немировский**, д-р социол. наук, профессор, Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН, г. Москва.
- Н. П. Парфентьев**, д-р истор. наук, д-р искусствоведения, профессор истории, заслуженный деятель науки РФ, Национальный исследовательский Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск.
- Н. В. Парфентьева**, д-р искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств РФ, Национальный исследовательский Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск.
- Н. Н. Петро**, PhD, профессор общественных наук, Университет Род-Айленда, США.
- Р. В. Светлов**, д-р филос. наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет.
- А. В. Смирнов**, д-р филос. наук, член-корреспондент РАН, Институт философии РАН, г. Москва.
- О. Г. Смолянинова**, д-р пед. наук, профессор, академик РАО, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- А. Н. Тарбагаев**, д-р юрид. наук, профессор, заслуженный юрист России, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Е. Г. Тарева**, д-р пед. наук, профессор, Московский городской педагогический университет.
- К. Б. Уразасева**, д-р филол. наук, профессор, Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева (Казахстан).
- И. В. Шишко**, д-р юрид. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.

CONTENTS

Svetlana G. Voitkevich, Liudmila V. Gavrilova and Andrey Yu. Seibert Intertextual Aspects of Libretto Analysis of Modern Operas Based on F. M. Dostoevsky's Plots	1216
Svetlana M. Gracheva Actual Issues of the Russian Academic Art History Methodology	1225
Vladimir N. Davydov and Vasilisa V. Bobrova Food Autonomy in Taimyr: Infrastructure, Supply, Mobility	1235
Kseniya A. Degtyarenko, Natalia P. Koptseva and Yulia N. Menzhurenko Scientific and Artistic Innovations in Soviet Fine Arts 1919–1930	1247
Natalia P. Koptseva, Anna A. Shpak and Maria S. Koptseva Current Trends in the Influence of Artificial Intelligence on Modern Visual Culture	1257
Olga A. Karlova “The Seminarian”: Notes on the Life and Customs of Krasnoyarsk in the 1890s in the Early Samples of Attempts at Writing by Teacher-Philosopher P. P. Ustyugov (Part 1)	1269
Marina V. Moskalyuk Formal-Stylistic Method as the Basis for Interpreting Works of Painting (Based on the Artistic Legacy of the People's Artist of Russia A. M. Znak)	1277
Nikolai P. Parfentiev and Natalia V. Parfentieva Formation of the Monastery Choir in Russia in the 16 th -17 th Centuries (Using the Example of the Joseph-Volokolamsk Monastery)	1286
Natalya N. Pimenova The Category of the Sublime and the Art of Architecture in the I. Kant's Aesthetics	1296
Natalya S. Popova The Specifics of the Methodological Designer and the Methodology of Abstract Painting Analysis	1311
Ekaterina A. Sertakova Representation of Cultural Memory in the Projects of the XV Krasnoyarsk Museum Biennale “Aveniseesineva”	1320
Natalya N. Seredkina Modern Cultural Approaches to the Concept of «Practice»	1332
Aleksandra A. Sitnikova Features of the Dynamics of Urban Artistic Culture Study	1346
Sergey S. Stupin Existential, Real and Metaphysical Aspects in the Painting and Graphics by Konstantin Petrov	1357
Kuralay B. Urazayeva, Veronica A. Razumovskaya, Gulnur Yerik and Zhanara M. Kultanova <i>The Other</i> and Duality in O. Wilde's Novel “The Picture of Dorian Gray”	1363
Irina V. Chernyaeva and Galina D. Bulgaeva Optical and Physical Methods of Studying the Paintings of Siberian Artists of 20 th Century: Results and Prospects	1376
Olga M. Shulgina From Crafts to Art: on the Organization of the First Full-Year Ivory Carving Workshops in Chukotka	1386
Ivan Yu. Makarchuk “The Red Wheel” by A. I. Solzhenitsyn Genre: A Cultural and Philosophical Approach	1397

EDN: HXZFXA
УДК 82–293.1

Intertextual Aspects of Libretto Analysis of Modern Operas Based on F.M. Dostoevsky's Plots

Svetlana G. Voitkevich*, Liudmila V. Gavrilova
and Andrey Yu. Seibert

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 07.02.2024, received in revised form 14.02.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The paper addresses libretti for operas based on Dostoevsky created by Russian authors at the turn of the 21st century. Due to the interdisciplinary nature of the genre, the libretto is of equal interest to literary critics, philologists and musicologists. To date, librettology is a relatively young scientific branch and its methodology is being set up. Researchers are increasingly using methods of intertextual analysis, which enables one to get closer to understanding opera authors' logic and discovering the deep meanings of the literary source. The article deals with five libretti authored by: Aleksandr Medvedev (the opera "The Idiot" by M. Weinberg); Alexey Parin (the opera "N.F.B." by V. Kobekin based on the novel "The Idiot"); Yuri Ryashentsev (the opera "Crime and Punishment" by E. Artemyev); Yuri Dimitrin (the opera "The Brothers Karamazov" by A. Smelkov); Valery Semenovskiy (the opera "Ladies' Man" by A. Tchaikovsky based on the novel "Poor Folk"). These abovementioned chronological works cover the period from 1986 to 2016 that permits to trace the adaptation of Dostoevsky's multidimensional novels to music theatre conditions identify the sources of extra-novel texts and their connection with the original, and consider the logic of including "a foreign word". Research has shown that the field of intertextual interaction includes quotations from Dostoevsky's letters, the writings of his contemporaries and predecessors, biblical themes, allusions to various works by both Dostoevsky and other authors. In most cases, the libretto is written in prose. The exception is the libretto by Yuri Ryashentsev, who presented the plot of "Crime and Punishment" in poetic form. The libretto by V. Semenovskiy has been existing as a postmodern drama for several years that has led to the emergence of both literary and musical allusions in its text.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, intertextuality, libretto, the literary source, modern opera, interdisciplinary discourse, quotation, allusion, text.

Research area: Musical Art

Citation: Voitkevich S. G., Gavrilova L. V., Seibert A. Yu. Intertextual aspects of libretto analysis of modern operas based on F. M. Dostoevsky's plots. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1216–1224. EDN: HXZFXA



Интертекстуальные аспекты анализа либретто современных опер на сюжеты Ф.М. Достоевского

С.Г. Войткевич, Л.В. Гаврилова, А.Ю. Сейберт

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. В статье представлены наблюдения над либретто опер, созданных отечественными авторами на рубеже XX–XXI веков на сюжеты Ф. М. Достоевского. В силу междисциплинарного характера жанра либретто в равной степени представляет интерес для литературоведов, филологов и музыковедов. На сегодняшний день либреттология является сравнительно молодой научной отраслью, методология которой находится в стадии становления. Исследователи все чаще применяют метод интертекстуального анализа, позволяющего приблизиться к пониманию логики авторов оперного сочинения, а также способствующего открытию глубинных смыслов литературного первоисточника. Материалом исследования становятся пять либретто: А. Медведева к опере М. Вайнберга «Идиот», А. Парина к опере В. Кобекина «Н.Ф.Б» (по роману «Идиот»), Ю. Ряшенцева к опере Э. Артемьева «Преступление и наказание», Ю. Димитрина к опере А. Смелкова «Братья Карамазовы», В. Семеновского к опере А. Чайковского «Ловелас» (по мотивам романа «Бедные люди»). Хронологически указанные сочинения охватывают период с 1986 по 2016 год, что позволяет выявить особенности адаптации многомерных романов Достоевского к условиям музыкально-театральной сцены, обозначить источники внероманных текстов и их связь с текстом-источником, рассмотреть логику включения «чужого слова» сквозь призму интертекстуального анализа. Результаты исследования показали, что в поле межтекстового взаимодействия включаются цитаты из эпистолярного Достоевского, сочинений его современников и предшественников, библейские мотивы, евангельские тексты, аллюзии на различные произведения – как Достоевского, так и других авторов. В большинстве случаев либретто написано прозой. Исключением является либретто Юрия Ряшенцева, представившего сюжет «Преступления и наказания» в поэтической форме. Либретто В. Семеновского несколько лет существовало как драматический спектакль в постмодернистском стиле, что обусловило включение в текст либретто не только литературных, но и музыкальных аллюзий.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, интертекстуальность, либретто, литературный первоисточник, современная опера, междисциплинарный дискурс, цитата, аллюзия, текст.

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)

Цитирование: Войткевич С. Г., Гаврилова Л. В., Сейберт А. Ю. Интертекстуальные аспекты анализа либретто современных опер на сюжеты Ф. М. Достоевского. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1216–1224. EDN: HXZFXA

Введение

Длительное время оперное либретто оставалось за пределами пристального внимания исследователей, что было обусловлено отношением к нему как к прикладному компоненту, несмотря на то, что история оперы насчитывает более 400 лет. В связи с этим отсутствовала и методологическая база. Ситуация стала меняться лишь с 70-х годов XX века, когда была осознана необходимость исследования «структуры либреттных текстов, принципов взаимодействия литературного и музыкального компонентов в рамках целостного произведения на всех уровнях» (Ganzburg, 1990). В российской науке определилось целое направление – либреттология, которое сформировалось на «пересечении» литературоведения, филологии и музыкознания. Вместе с тем методология анализа оперных либретто находится в стадии разработки. Поэтому апробация различных методов изучения литературных текстов оперы является актуальной исследовательской задачей. Одним из перспективных видится метод интертекстуального анализа, который стал активно применяться сначала в литературоведческих и филологических, а затем и искусствоведческих исследованиях. Об этом свидетельствуют диссертации, в которых не только оперное произведение становится объектом интертекстуального анализа (Gavrilova, 2001, Verba, 2006), но и оперное либретто рассматривается как интертекстуальный феномен (Gulaia, 2006).

Напомним тезис одного из основоположников этого метода – Ролана Барта: «Основу текста составляют не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» (Bart, 1989).

Сегодня очевидно, что интертекстуальность заложена в самой природе опер-

ного текста, который способен формировать собственный смысл посредством множественности межтекстовых ассоциаций и аллюзий, тем самым интегрируясь в богатый контекст культуры и искусства. Если принять во внимание обстоятельство, что большая часть либретто в практике музыкального театра создана на основе литературного первоисточника, то изучение и анализ возникающих между ними связей приобретает важное значение в решении проблемы интерпретации литературного первоисточника в опере.

Постановка проблемы

В настоящее время вопросы исследования либретто все чаще привлекают ученых. Помимо публикаций «мэтров» либреттологии Г. Газбурга (Gansburg, 1990) и Ю. Димитрина (Dimitrin, 1997; Dimitrin, 2009; Dimitrin, 2011) можно назвать работы ученых из различных областей наук (About features' interpretation literary..., 2015; The opera librettistics and Russian literature, 2007; The opera libretto and Russian literature, 2019). Это свидетельствует об особом положении жанра либретто, находящегося на «пересечении» литературы, драматургии и музыки.

По мнению Т. П. Дудиной, «являясь своеобразным “посредником” между литературным или фольклорным произведением и оперой, либретто выступает как продукт и объект семантической, стилистической и образной интерпретации» (Dudina, 2012). Тем самым создается широкое исследовательское поле, на котором метод интертекстуального анализа может «дать ключ к пониманию отношений между “своей” и “чужой” смысловыми сферами» (Denisov, 2017). Это тем более важно, когда основой либретто становится произведение выдающегося литератора. В музыкознании они получили название интерпретационные или литературные либретто.

В качестве материала в данной статье привлекаются оперные тексты, созданные

на основе романов одного из величайших классиков мировой литературы Ф.М. Достоевского. Вопрос о причинах обращения музыкантов к прозе автора «Бесов» неоднократно поднимался в специальных трудах (Gozenpud, 1971, Komarnitskaya, 2011, Voitkevich, 2014, 2016, 2020). Уже более 100 лет проблемы, описанные на страницах сочинений русского писателя, остаются актуальными. Исследователи открывают новые аспекты и смыслы художественных текстов Достоевского, в том числе интертекстуального порядка. Это связано с активным использованием в его романах цитат из современной публицистики, сочинений других авторов, прямых или косвенных отсылок, аллюзий на библейские тексты и сюжеты, житийные тексты, сочинения предшественников и современников (в том числе пародирующего характера), своеобразной «заочной полемики», которые обуславливают художественную многомерность романов.

Оперное либретто создается для музыкальной сцены. В силу специфики вокально исполненное слово занимает больше времени, чем произнесенное. К тому же существуют определенные каноны жанра, которые диктуют свои условия. Это предьявляет определенные требования к драматургу. Создавая либретто на основе сложных философских произведений классика, необходимо, с одной стороны, сохранить основную проблематику первоисточника и выбрать наиболее значимые с точки зрения воплощения основной идеи фрагменты, что ведет к сокращению текста, передаче реплик от одних персонажей другим, перекomпоновке эпизодов с целью создания необходимых для музыкальной драмы ситуаций и т.п. С другой, имплицитно заложенные в литературном произведении идеи в ряде случаев раскрываются с помощью привлечения иных, не содержащихся в романе текстов. Справедливо наблюдение исследователя: «Если для опер XIX и первой половины XX веков характерно включение дополнительных литературных образцов под знаком единства стиля, то в современной опере такие текстовые “инкруста-

ции” активно задействованы как явление полистилистики» (Pivovarova, 2007). Как следствие, «в процессе создания либретто трансформация литературного первоисточника на уровне интертекстуального переосмысления воплощается в литературной и музыкальной драматургии, которая реализуется в сценической интерпретации» (Dudina, 2021). Именно такие случаи будут рассмотрены в данной статье на примере либретто опер М. Вайнберга «Идиот» (1986), «Н.Ф.Б» В. Кобекина (1995), Э. Артемьева «Преступление и наказание» (2007), А. Смелкова «Братья Карамазовы» (2008), А. Чайковского «Ловелас» (по мотивам романа «Бедные люди», 2016). Они позволяют обозначить некоторые интертекстуальные аспекты либретто современных опер, созданных на рубеже XX–XXI веков.

Обсуждение

Наиболее распространенным приемом расширения семантического поля сочинений Достоевского является включение в либретто современных опер внероманных текстов. Среди них можно выделить несколько групп: литературные, духовные и фольклорные тексты, публицистика, отдельные названия произведений. Остановимся на каждом либретто отдельно, чтобы обозначить причины привлечения «чужого» слова в текст первоисточника.

Либреттистом большой музыкальной драмы М. Вайнберга «Идиот» выступил Александр Викторович Медведев (1927–2010) – автор литературной основы четырех опер композитора, выпускник Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне – Российская академия музыки имени Гнесиных), имевший огромный литературный и музыкальный опыт благодаря работе в журнале «Советская музыка»¹, Государственном академическом Большом театре, а также фольклорным экспедициям. Именно Алек-

¹ Журнал «Советская музыка» выходит с 1933 года и является старейшим и авторитетнейшим профессиональным изданием в области музыкального искусства. С 1992 года выпускается под названием «Музыкальная академия».

сандру Медведеву Д.Д. Шостакович заказал либретто двух опер: «Портрет» и «Черный монах», которые, к сожалению, так и не были написаны классиком². По воспоминаниям либреттиста, в процессе работы над гоголевским сюжетом возникла параллель с романом Достоевского. Поэтому после завершения работы над «Портретом» А. Медведев создал текст либретто «Идиота». В тексте либретто на основе гоголевской повести встречаются фразы из иных источников. Апробированный ранее прием получил в «Идиоте» активное развитие (Medvedev, 2004).

Так, для первой сольной характеристики князя Мышкина (ариозо, 3 картина) в несколько измененном виде используется широко известная эпистолярная цитата молодого Достоевского: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время...» (Dostoevskij, 1985). Тем самым закладывается суть образа главного героя, его человеколюбие, желание всем помочь, всех примирить.

Два других привлеченных текста встречаются в начале картины 4 «День ангела» и поручены Лебедеву. Действие происходит в доме Настасьи Филипповны. Желая развлечь именинницу и ее гостей, Лукьян Тимофеевич поет фразы, как можно предполагать, популярных романсов, «наигрывая на рояле» (ремарка авторов). Эта сцена полностью придумана либреттистом и вызвана, скорее, оперной традицией, а также словами романного Фердыщенко: «А князь у меня с того и начнет, что модный романс споет» (Dostoevskij, 1973). В качестве текстовых фрагментов используются строки стихотворений «Весенняя ночь» Николая Михайловича Языкова (1803–1847) и «Последний вздох» Якова Петровича Полонского (1819–1898). Привлечение цитаты из поэзии последнего напоминает о дружбе, связывавшей Достоевского и Полонского долгие годы. Включение строк из стихотворения Н. Языкова мотивировано прежде всего большой по-

пулярностью его творчества в XIX веке. Как указывает исследователь, Николай Михайлович был чрезвычайно талантливым потомок богатого рода, «только на пирушках в полном вакхическом разгуле соглашался декламировать стихи свои» (Rezegov, 2011). Однако в свете интертекстуальных связей гораздо важнее смысловые параллели между поэтическими строками и сюжетом романа. В сочинении Полонского речь идет о пылкой любви, прощальном часе и смерти героини, а в последних строчках словно бы «повисает» вопрос:

*И не знаю я,
Чем развяжется
Эта жизнь моя!
Где доскажется
Мне любовь твоя.*

Стихотворение «Весенняя ночь» Языкова носит автобиографический характер. В нем нашло выражение страстное чувство к «цыганке Тане», Татьяне Дмитриевне Демьяновой, пением и танцами которой поэт был покорен. Героиня характеризуется как «разгульная и чудо красоты», в связи с чем возникает параллель между ней и Настасьей Филипповной.

В либретто «Идиота» встречается также фольклорная цитата, привлеченная для характеристики Парфена Рогожина (9 картина). Это русская песня «Ах, талан ли мой, талан», заимствованная из сборника Н.А. Львова и И.Г. Прача. Знаток русского аутентичного творчества, Александр Медведев очень бережно использует первоисточник, дополняя его собственными строками и расширяя семантическое поле цитаты, вследствие чего возникает ассоциация с тюремными кандалами, горькой судьбой героя, которая «пала», «в пепел обратилась», «черным прахом разлетелась». В этом видится пророчество трагической судьбы героев: убийство Настасьи Филипповны и каторга Рогожина.

Символичным представляется введение в оперу нового персонажа – Точильщика. Он появляется дважды: в картине 5

² Опера «Портрет» на либретто А. Медведева завершена М. Вайнбергом в 1980 году.

«У Рогожина» и картине 10 «Примирение» со словами «*Точить ножи! Ножи – ножницы. Чиню, правлю, налаживаю*». Таким образом, важное в романе слово-лейтмотив обретает в пространстве музыкальной драмы сценическую персонификацию.

Опера В. Кобекина «Н.Ф.Б.» является еще одним музыкальным прочтением романа Достоевского «Идиот». В отличие от Александра Медведева автор либретто – известный театровед, переводчик, критик, автор монографий об оперном искусстве, лауреат премии «Легенда-2022» Алексей Парин (род. 1944) – ограничился выбором трех действующих лиц: Князя Мышкина, Парфена Рогожина и Настасьи Филипповны Барашковой. Инициалы главной героини послужили названием оперы, определяя центральную роль женского образа. Вместе с тем замена заглавия акцентирует связь с балладой «Рыцарь бедный», где, согласно литературному первоисточнику, происходит замена букв «А.М.Д.» на «Н.Ф.Б.». В контексте романного повествования цитата из пушкинской пьесы «Сцены из рыцарских времен» обретает важный смысл, ибо в ней прочитывается прямая аналогия между судьбами средневекового рыцаря и князя Мышкина.

Глубоко духовный замысел романа и стремление автора изобразить «вполне прекрасного человека», «князя Христа» вкупе с отсылкой к католической молитве *Ave Mater Dei* (Радуйся, Матерь Божья), стали стимулом к введению в текст либретто шести молитв, написанных Алексеем Париным. Четыре из них принадлежат Настасье Филипповне, тем самым подчеркивается главенствующая роль женского образа. Отметим, что героиня во время покаяний называет себя блудницей, чем выделяется сходство судьбы Настасьи Филипповны и жизненного пути Марии Магdalены.

Молитвы мужских персонажей служат дополнительной характеристикой их образов. Мышкин обращается с благодарением к Иисусу Христу – Агнцу и Сыну Божьему. Подчеркивая «божественную» сущность Князя, либреттист вводит в текст его моления фразу из Великого Славословия.

Прощение Рогожина, основанное на каноническом тексте «Отче наш», пронизано страстной мольбой избавить его «от лукаваго», который «с ним неотступно».

Либретто оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание»³ представляет собой единственный на сегодня образец перевода прозы Достоевского в поэтическую форму. В этой связи роль драматурга, известного сценариста, переводчика, поэта-песенника Юрия Ряшенцева (род. 1931) представляется чрезвычайно важной. Не отступая от логики развертывания романного сюжета, автор оперного текста «пересказал» основные идеи литературного первоисточника, используя многожанровый сплав. Фразы православных молитв и духовных стихов свободно соединяются с ритмами быличек и частушек; мотивы «хлебов» и христианского всепрощения переплетаются с балаганскими шутками и фольклорной традицией; стилистика зонгов и рок-баллад соседствует с классической поэзией.

Приведем ряд примеров:

Эпизод 2 «Сенная площадь»

*Пресвятая Богородица, / кто
о нищем позаботится?
Конь поел – и под возжжу,
/ а я иконку заложу.*

Эпизод 3 «Студенческая вечеринка

*Если нет значка /– подвинься –
/и закон не задевай.
Если есть значок – резвись! – /
кого хочешь убивай!*

Эпизод 7 «Сон мертвецов»

*(Студенты) На Марию Магдалину
прокутил студент полтину!
(Проститутки) Нынче и выпить – что
помолиться, тащ в заклад исподнее,
(вместе) Изо всех святых
блудница – Господу угоднее.*

*Кто убивец? / Вот-те раз! /
Подумавши ответьте-ка:
Одну убил, / а сотню спас –
да тут, брат, арифметика!*

³ Об истории создания оперы подробно написано (Voitkevich, 2016).

Эпизод 10 «После убийства»

*Герои, полководцы, короли –
они ли весь свой век не убивали?
Любимцы черни, баловни земли –
их нарекут убивцами едва ли!
Ведь помнит каждый раб:
в ком совесть есть — тот слаб!*

Отдельно следует отметить персонажей, которые вводятся в оперу либреттистом. Это Шарманщик и Шарманщики. Они находятся и вне действия, и внутри него. Шарманщик ассоциируется с былинным певцом-сказителем Баяном, который ведет неспешное повествование. Именно Балладой Шарманщика начинается опера. В ней заложен глубокий смысл о человеческой природе, о языческом и православном понимании дозволенного, о ветхозаветных и новозаветных временах. Именно Шарманщик в финале 1 действия произнесет Раскольникову: «Ты убийца и есть» и развенчает ложную уверенность героя в том, что тот «право имеет». Во 2 действии (эпизод 12 «У Сони») он предвосхитит сцену чтения главы Евангелия о Лазаре следующими словами:

*Гляди, Творец, в миру Твоем /
чему пришлось случиться:
над Вечной Книгою вдвоем /
Блудница и убийца.
Скажи хоть слово им, Господь!.. /
А слово то известно:
И было так: из тлена плоть
воистину / воскресла.*

И уже в следующем эпизоде герой заявит:
*Ведь если Лазарь встал во тьме /
воскреснет личность и во мне!*

Шарманщики, напротив, выступают по задумке либреттиста представителями «низкого» сословия и незамысловато комментируют происходящее. Их появление в большинстве случаев начинается словами «тут в переулке по соседству...», а далее текст строится в зависимости от сценической ситуации. Отличительной чертой является отсутствие рифмы и неверное

произнесение некоторых слов, создающих впечатление простонародного выговора. Приведем один пример:

*Тут в переулке, по соседству,
/убился важный господин.
Убился он из левольверу /
у городского на виду.*

Религиозная тема определяет особенности оперы Александра Смелкова «Братья Карамазовы». Автор либретто – Юрий Димитрин (1934–2020) – один из основоположников отечественной либреттологии. Действие разворачивается в двух временных пространствах, запрограммированных центральной и важнейшей главой романа «Легенда о Великом инквизиторе». Конкретизируя место и время действия некоторых сцен, обозначенных в клавире ремаркой «средневековый город», драматург привлекает текст богородичного григорианского антифона Ave Regina coelorum. Он встречается в католических рукописях начиная с XII века и представляет просьбу, обращенную к Пречистой Деве молиться за человечество перед Христом.

Для сольного номера Грушеньки Димитрин пишет авторские стихи в стиле XIX века. Использование некоторых слов и оборотов («возвернулась», «сердечко встrepенулось», «то ль во счастье, то ль во зло» и т.п.) создает образ героини «из народа», не лишенной сентиментальности. Ария Катерины Ивановны, напротив, представляет героиню благородной и образованной. Для ее характеристики выбрано стихотворение Зинаиды Гиппиус «Песня», созданное в период развития отношений поэтессы с поэтом-символистом Николаем Минским и драматургом и прозаиком Федором Червинским. В подобной ситуации находится и Катерина Ивановна: любя Ивана, она считает себя обязанной Дмитрию, и на протяжении произведения находится в состоянии выбора.

Самый сложный «сплав» прозы Достоевского и «сторонних» текстов представляет либретто оперы А. Чайковского «Ловелас». Причиной тому является ис-

пользование в качестве драматической основы одноименной пьесы Валерия Семеновского, написанной, как указывает автор, «на основе романа “Бедные люди”» и существующей в качестве драматической постановки. Театральные критики определили стиль пьесы как «постмодернистская», что обусловлено использованием многочисленных цитат аллюзий и параллелей, расширяющих смысловое пространство либретто. В большинстве случаев они сосредоточены в партии Некто – персонажа, введенного в пьесу как третье действующее лицо⁴. В его речи встречается название более позднего романа Достоевского «Униженные и оскорбленные», фраза героя «Преступления и наказания» «тварь ли я дрожащая или право имею?», а также цитата В.Г. Белинского «Любите ли вы театр?» как напоминание о том, что именно «неистовый Виссарион» произнес пророческие слова после прочтения «Бедных людей»: «Новый Гоголь явился». Не менее важно, что именно Белинский стал автором критического отзыва на постановку комедии «Женитьба», фрагмент которой вводится в текст либретто. Девушкин по замыслу драматурга «оборачивается» актером, разыгрывающим в театре перед Варенькой и Петей Покровским сцену с участием Подколесина – главного героя

гоголевской комедии. Однако зрителю ясно, что это и есть Девушкин – нерешительный мечтатель, опасющийся реальной подлинной жизни и удирающий в последний момент через окно. Только для настоящего Девушкина «выход в окно» станет самоубийством и единственным способом избавиться от удушающей тоски по Вареньке, вышедшей замуж за Быкова.

Выводы

Рассмотренные примеры дают достаточно оснований утверждать, что либретто современных опер, созданных на основе произведений Достоевского, рождаются в парадигме интертекстуального дискурса. Для этого драматурги привлекают вне-романные тексты как предшественников и современников писателя, так и представителей серебряного века. Нередки случаи введения поэтических фрагментов. Философские и религиозные истоки прозы Достоевского, обсуждение на страницах его романов сложных онтологических вопросов, вовлечение в контекст библейских цитат обуславливает появление в либретто молитв, аллюзий на православные и католические богослужебные песнопения. Все это свидетельствует о художественно-смысловой многомерности текстов либретто, что открывает богатые возможности для последующей реализации межтекстовых ассоциаций и аллюзий в музыкальной драматургии опер.

⁴ Напомним, что в первом романе Достоевского «Бедные люди» два персонажа: Макар Алексеевич Девушкин и Варенька (Варвара Алексеевна) Доброселова.

Список литературы / References

- Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, 1989. 616.
- Denisov A. V. *Metamorfozy muzykal'nogo teksta* [Metamorphoses of musical text]. Moscow, Yurayt, 2017. 193.
- Dimitrin Yu. G. *Nam ne dano predugadat'* [We cannot predict]. Saint-Petersburg, Severnii olen', 1997. 110.
- Dimitrin Yu. G. *Pohozhdeniya librettista* [The Librettist's Adventures]. Saint-Petersburg, Informacionnie resursi, 2009. 168.
- Dimitrin Yu. G. *Libretto: istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya. Uchebnoe posobie v zhanre esse* [Libretto: history, creative, technology. Essay study guide]. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2011. 171.
- Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomakh. Tom 8*. [Complete set of works in 30 volumes. Volume 8]. Leningrad, Nauka, 1973. 511.

Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomakh. Tom 28, Kniga 1 [Complete set of works in 30 volumes. Volume 28, Book 1]. Leningrad, Nauka, 1985. 554.

Dudina T. P. Dramaturgiya russkogo opernogo libretto: teoretiko-terminologicheskaya situatsiya [Dramatic art of opera libretto: theoretic-terminological situation]. In: *Filologos*, 2012, 12, 27–36.

Gavrilova L. V. Muzykal'no-dramaticheskaya poetika S. M. Slonimskogo (paradigmy metateksta). avtoref. dis... dokt. iskusstvovedeniia [Musical and dramatic poetics S. M. Slonimsky (metatext paradigms): Doct. Art Crit. diss. Abstr.]. Saint Petersburg, 2001. 41.

Gavrilova L. V., Voitkevich S. G. Opera A. Chaykovskogo «Lovelace» v kontekste vedushchikh tendentsiy sovremennogo muzykal'nogo teatra [Opera “Lovelace” in the context of the leading trends in modern musical theater]. In: *Problemy muzykal'noy nauki*, 2021, 2(43), 7–17.

Ganzburg G. I. O librettologii [About librettology]. In: *Sovetskaya muzyka*, Moscow, 1990, 2(615), 78–79.

Gozenpud A. A. Dostoevskij i muzyka [Dostoevsky and music]. Leningrad, Muzyka, 1971. 173.

Gulaia N. G. Opernoye libretto kak fenomen intertekstual'nosti (na materiale opery G. G. Vdovina «Pasynok sud'by»): avtoref. dis... kand. kul'turologii [Opera libretto as a phenomenon of intertextuality: based on the material of G. G. Vdovin's opera “The Stepson of Fate.”: Cand. Art Cult. diss. Abstr.]. Saransk, 2006. 19.

Komarnitskaya O. V. Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya. Analiticheskiye ocherki [Russian opera of the second half of the 20th – early 21st centuries: genre, drama, composition. Analytical essays]. Moscow, Al'teks, 2011. 154.

Kovaleva M. N. Ob osobennostyah interpretatsii literaturnogo pervoistochnika v opere R. Shchedrina «Ocharovannyj strannik» [About features' interpretation literary source in the opera “Enchanted wanderer” by R. Shchedrin]. In: *Problemy muzykal'noy nauki*, 2015, 1, 126–130.

Medvedev A. V. «V opere vse dolzhno byt' v dvizhenii» [“Everything in opera should be in motion”]. In: *Tribuna molodogo muzykoveda*, 2004, 7, 1.

Pivovarov I. L. Opernaya librettistika i russkaya literatura [The opera librettistics and Russian literature]. In: *Vestnik magnitogorskoy konservatorii*, 2007, 2, 57–72.

Polyakov I. A. Roman A. S. Pushkina Evgenii Onegin v libretto odnoimennoi opery P. I. Tchaikovskogo: spetsifika transformatsii [Some peculiarities of impersonation of the main characters from A. Pushkin's novel in verse “Eugene Onegin” in P. Tchaikovsky's opera libretto]. In: *Culture and text*, 2019 2(37), 157–167.

Rezepov E. K. Yazykovu [To Yazykov]. In: Russian world.ru, 2011, April. URL.: <http://www.russianworld.ru/media/magazines/article/100130/> (date of the application 15.07.2017).

Verba N. I. Opera Dmitriya Shostakovicha «Katerina Izmaylova»: opyt intertekstual'nogo analiza: avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniia [Dmitry Shostakovich's opera “Katerina Izmailova”: an experience of intertextual analysis: Cand. Art Crit. diss. Abstr.]. Saint Petersburg, 2006. 24.

Voitkevich S. G. Works by F. M. Dostoyevsky on Drama and Music Stage. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2014, 7, 43–49. (In English).

Voitkevich S. G. Osobennosti traktovki romana F. M. Dostoyevskogo «Prestupleniye i nakazaniye» v opere E. Artem'yeva [Features of the interpretation of the novel by F. M. Dostoevsky's “Crime and Punishment” in the opera by E. Artemyev]. In: *Kul'tura i tsivilizatsiya*, 2016, 4, 35–48.

Voitkevich S. G. On Some Features of A. Smelkov and Yu. Dimitrin's Libretto “The Brothers Karamazov”. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2016, 9, 194–202. (In English).

Voitkevich S. G. Peculiarities of adaptation of the novel by F. M. Dostoyevsky “The Idiot” in the opera by M. Weinberg of the same name. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2020, 13(6), 989–996. DOI: 10.17516/1997–1370–0622. 989–996. (In English).

EDN: FRFSOO
УДК 7.011.4

Actual Issues of the Russian Academic Art History Methodology

Svetlana M. Gracheva*

*St. Petersburg Academy of Arts
Research Institute of the Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts
St. Petersburg, Russian Federation*

Received 22.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. One of the largest academic schools of art history in Russia is the St. Petersburg Academic School of Art History, one of the oldest in Russia. Its creation and formation dates back to the 1930s-40s. During its existence, it was associated with the activities of major art historians, art theorists and art critics. It can be regarded as one of the authoritative schools representing the science of art and associated with the traditions of domestic and foreign essayism and connoisseurship. At the same time, it should be noted its influence on domestic art history in general and on the activities of many art institutions. In recent decades, it has experienced serious transformations in connection with the general trends in the humanitarian fields of science. On the example of the development of this school it is possible to consider how the methodology of academic art history, which is seriously influenced by cultural studies, philosophy, sociology, linguistics and intercultural communication, is changing. Art history is influenced by the art market with its democratisation and is enriched with modern research methods and technologies. The article considers the necessity of using the whole variety of modern methodology of the humanities, but on the basis of the established traditional approaches to art history research.

Keywords: Modern Russian academic art history, St. Petersburg art school, traditions, methodological aspects of scientific research, theory of fine art, hermeneutics, phenomenology, connoisseurship, iconology.

Research area: Theory and History of Culture and Art (Philosophical Studies)

Citation: Gracheva S. M. Actual issues of the Russian academic art history methodology.
In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1225–1234. EDN: FRFSOO



Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания

С.М. Грачёва

*Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
Российская Федерация, Санкт-Петербург*

Аннотация. Одной из крупнейших академических искусствоведческих школ в России является петербургская академическая искусствоведческая школа – одна из старейших в России. Её создание и формирование относится к 1930–1940-м годам. За время своего существования она была связана с деятельностью крупнейших историков и теоретиков искусства и художественных критиков. Её можно считать одной из авторитетных школ, представляющих искусствоведческую науку и связанных с традициями отечественной и зарубежной эссеистики и знаточества. При этом следует отметить её влияние на отечественное искусствознание в целом и на деятельность многих художественных институций. В последние десятилетия она переживает серьезные трансформации в связи с общими тенденциями в гуманитарных областях науки. На примере развития этой школы можно рассмотреть, как изменяется методология академического искусствознания, которое испытывает серьезное влияние культурологии, философии, социологии, лингвистики и межкультурной коммуникации. Искусствознание испытывает влияние художественного рынка с его демократизацией и обогащается современными методами исследования и технологиями. В статье рассматривается необходимость использования всего разнообразия современной методологии гуманитарных наук, но на основе сложившихся традиционных подходов к искусствоведческим исследованиям.

Ключевые слова: современное российское академическое искусствознание, петербургская художественная школа, традиции, методологические аспекты научного исследования, теория изобразительного искусства, герменевтика, феноменология, знаточество, иконология.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)

Цитирование: Грачёва С.М. Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1225–1234. EDN: FRFSOO

Введение

Российское академическое искусствоведческое образование – это феномен, возникший в XX в., когда на базах крупнейших художественных вузов нашей страны открылись факультеты и кафедры теории и истории искусств. Обратимся к опыту известнейшей в России искусствоведческой

школы, сложившейся на факультете теории и истории искусств Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, основанной в 1937 году на базе Всероссийской академии художеств в Ленинграде (ныне – Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). В настоящее время одной из принципиальных позиций Санкт-

Петербургской академии остается сохранение основных традиций в искусствоведческой науке, с учетом изменений времени. Важно не распылить те устоявшиеся во времени знания и сформировавшуюся научную систему изучения искусства, которой славилась петербургская школа в XX веке, благодаря чему её авторитет на всех уровнях научной подготовки кадров в какой-то степени становится точкой отсчета, стержнем, вокруг которого формируются иные, порой чрезвычайно актуальные направления искусствоведческой деятельности.

Постановка проблемы

Обратимся к анализу современной методологии искусствознания в российской академической школе. Во-первых, подчеркнем, что на искусствоведческом отделении Санкт-Петербургской академии художеств на бакалавриате сохраняются базовые дисциплины, которые ведутся на всех курсах, от первого до последнего – «Анализ произведения искусства» и «Научные методы изучения искусства», в рамках которых студенты пишут курсовые работы и которые являются аналогами самостоятельных заданий, под индивидуальным руководством на творческих факультетах. Академия очень гордится тем, что в сложные времена переходов на многоуровневую систему обучения и, как следствие, тотального сокращения аудиторных часов удалось сохранить эти важные для искусствоведов дисциплины, благодаря чему студенты получают возможность освоить навыки самостоятельного научного искусствоведческого исследования под руководством опытных профессионалов. Преподавание этих дисциплин на всех курсах обеспечивает постепенное овладение различными исследовательскими методами, применяемыми в гуманитарных науках.

Одним из главных принципов обучения становится освоение традиционных методов образно-стилистического, формального, сравнительного анализа как основ искусствоведческой профессии, без которых трудно себе представить настоящего, скажем, эксперта или музейного специалиста. Этим

выпускники ФТИИ выгодно отличаются от выпускников других вузов, что особенно заметно на следующих этапах обучения (в магистратуре и аспирантуре, куда, как известно, могут поступать выпускники разных вузов, сдав вступительные испытания).

Однако только этими методами не ограничивается искусствознание конца XX – начала XXI вв., переживающее процессы изменения научной и художественной парадигмы, что ведет к существенным изменениям методологии. Характер искусствоведческих научных исследований усложняется под влиянием других гуманитарных наук, таких как философия, социология, культурология, теории социальных и информационных коммуникаций. Расширился и сам объект изучения, применительно к которому теперь чаще используется термин «визуальная культура», а в сфере изобразительного искусства всё чаще возникает резкое разделение традиционной изобразительности и принципов contemporary art (Грачева, 2019, 2022).

Важным методом петербургской академической школы искусствознания и несколько десятилетий назад, и сейчас остается знаточество. Кроме знаточества в последнее время получили распространение и другие методы исследования: формальный, семиотический, феноменологический, герменевтический, иконологический, структуралистский и социологический подходы, психоанализ, контент-анализ, системный анализ, историко-типологический анализ и другие. Если в конце XX века искусствознание осваивало труды Г. Вельфлина, М. Фридендера, Э. Панофского, К. Леви-Стросса, Ю. Лотмана, преимущественно методы семиотического и структуралистского анализа, то сейчас в научном обиходе все больше трудов представителей самых разных модных философских течений и постмодернистской эстетики, таких как Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар, М. Фуко и других. Хотя и постмодернизм с его деконструкциями и деструктуризацией уже порой кажется отошедшим на дальний план, сдавая свои позиции все новым и новым философ-

ским теориям и взглядам, ультрасовременным мировоззренческим установкам.

Современный искусствовед должен быть креативным, мобильным и способным постоянно усваивать новое знание. Он одновременно является интерпретатором произведения искусства, и от этого нередко зависит восприятие того или иного художественного явления, произведения или события, и часто выступает, собственно, как создатель художественной концепции или конкретной арт-акции. Прежде в традиционном представлении искусствовед – выпускник учебного заведения системы Академии художеств – это в первую очередь музейный работник (занимающийся экспертизой, атрибуцией, хранением, созданием коллекций и пр.) и художественный критик или преподаватель (то есть интерпретатор, популяризатор искусства), и вместе с тем человек, формирующий искусствоведческую науку в разных её аспектах.

В настоящее время искусствовед обладает множеством профессиональных умений, благодаря изменению содержания и положения арт-критики, появлению институтов кураторства, арт-дилерства, галерейного бизнеса, арт-маркетинга, креативных технологий и т.д. И если в научных искусствоведческих работах прежде доминировал образно-стилистический и сравнительный анализ произведений, анализ творчества художников в контексте разных эпох, то в настоящее время арсенал методов исследований невероятно расширился и усложнился. Это не значит, что современные исследования намного насыщеннее и глубже, чем труды классиков искусствоведения – Н.Н. Пунина, М.В. Доброклонского, А.П. Чубовой, Н.Н. Никулина, В.И. Раздольской и других, но мы отмечаем, что они приобретают новые качества, отходя от привычных исследовательских принципов, применяемых прежде. Не случайно авторитетные авторы пишут, что «такие сверхсложные системы, как искусство в целом, требуют для своего описания не одной, а множества моделей» (Яковлева, 2018: 29).

Из области сугубо научной рефлексии и публицистики профессия искусствоведа

превратилась, с одной стороны, в самостоятельное творчество, имеющее свою созидательную роль, с другой – в более строгую научную дисциплину, имеющую свои задачи, методы и научную методологию. Несомненно, что перед нынешним историком искусства и критиком стоят серьёзные задачи, и чтобы решать их, необходимо усвоить массу компетенций и оснаститься разнообразными знаниями из многих сфер науки и технологий.

В наши дни искусствовед выполняет многие функции, становясь создателем художественных концепций визуальных и вербальных образов, автором многочисленных текстов, способным владеть компьютерными и маркетинговыми технологиями, глубоко знать правовые аспекты искусства, быть экспертом и знатоком-куратором выставочных проектов, медиатором, ретранслятором идей и смыслов и т.д. и т.п. Кроме того, в последнее время возникла необходимость обладать проектным мышлением и умением создавать различные концепции, творческие и обучающие программы. Разумеется, что далеко не каждому специалисту, получившему диплом, по силам стать такого рода универсалом.

Во многих вузах открываются все новые направления творческих специальностей и искусствоведческой подготовки, связанные с новейшими открытиями в области информационных технологий, дизайна, урбанистики, медиакоммуникаций, креативных индустрий. Эти грани искусствоведческой профессии позволяют расширить её практическое применение и соответствуют вызовам стремительно меняющегося времени. И как справедливо отмечают ученые и практики, новые специализации опираются на широкий спектр разных дисциплин. Так, например, подготовка специалиста в области креативной индустрии должна быть ориентирована «на специфику таких областей креативной экономики, как: промышленный дизайн, индустрия моды, индустрия кино, телевидение, производство компьютерных игр. Зачастую такие подходы не могут быть приложимы на сферу академического искусства» (Москалюк и др., 2023: 1445).

Однако академическая школа в лице её петербургских авторов (таких как В. А. Ляношин, С. М. Даниэль, Ю. Г. Бобров, Н. А. Яковлева, Н. М. Ляношина, А. В. Степанов, И. А. Доронченков, С. Н. Левандовский, Н. С. Кутейникова, Л. И. Давыдова, Е. А. Боровская, Е. В. Нестерова, Е. Ю. Турчинская, А. А. Курпатова, Ю. И. Арутюнян, О. И. Томсон, М. С. Фомина и другие) позволяет сохранить некое ядро чистой искусствоведческой науки, не связанной напрямую с прагматизмом времени, основанной в первую очередь на выявлении художественной ценности произведений искусства, на базовых для неё преимуществах, образно-стилистическом и компаративном анализе, на умении отличить подлинные вещи от подделок и суррогатов, на способности максимально объективно формировать экспертные оценки, не подчиняясь воле тех или иных заказчиков.

Можно сказать, что академическое искусствоведение, как и академическое искусство, которое всегда претендовало на роль элитарного, ориентированного на высокие идеалы, сохраняет некую чистоту искусствоведческой науки, чтобы она не расплылась в потоке современных увлечений множеством новейших экспериментов. Как и академическое искусство, оно основано на профессиональном мастерстве, внимательном изучении природы и человека, высокой художественной культуре, содержательности, принципах гуманизма и эстетики (Грачева, 2020: 536). По-прежнему подобные качества специалистов-искусствоведов востребованы, высоко ценятся и по-прежнему ими обладают далеко не все специалисты, причисляемые к данной профессии.

Обсуждение

М. Фридендер заметил, что «художники-живописцы старательно расшатывали границы чисто визуального искусства, чтобы свободно, безнаказанно отдаться мифу, поэзии, сатире, анекдоту и получить возможность передавать духовные и душевные ценности исключительно через посредство формы и цвета» (Фри-

дендер, 2013: 25). И он же написал, что «в истории явно прослеживается развитие в сторону абсолютного визуального искусства» (Фридендер, 2013: 25), имея в виду движение в сторону от теории «чистого искусства» в сторону абстракционизма и явного отхода художников от природы, от чувственного восприятия окружающей жизни. В настоящее время нас уже не удивляет абсолютная свобода в искусстве, иногда доходящая до самых крайних форм. Теперь в изобразительном искусстве и художественном творчестве возможны абсолютно непредсказуемые визуальные трансформации.

Безгранично расширяются понятия «что такое искусство», не случайно теперь применительно к изобразительным искусствам чаще в обиходе термин «визуальные искусства», особенно в области, где изобразительность смыкается с видео-, аудио-, фото- и информационными технологиями. Как пишут исследователи, «старые границы между искусством и ремеслом или авангардом и китчем размылись, и поэтому появилась идея, что полезнее рассматривать искусство как часть более широкой визуальной культуры. <...> Элемент большой культуры визуальных продуктов – наряду с дизайном, одеждой, видеоиграми и тому подобным» (Осборн, Стёрджис). Ученые считают, что визуальная культура означает прекращение различий между художественными и нехудожественными образами, растворение истории искусства в истории образов (Мирзоев, 2002: 92). Кроме того, постмодернистская ирония, бриколажи, инаковость, бесчисленные апроприации, деконструкции вносят новые элементы в произведения искусства и рожают иные смыслы. Творцы должны реагировать на вызовы времени, искусствоведы интерпретировать их высказывания: «художник XX века ведет внимательный экзистенциальный анализ в ситуации антропологических катастроф – мировых войн, массового истребления людей в условиях тоталитарных режимов, эпидемий» (Ступин, 2023: 1418). Современное искусство все время держит в напряжении зрителя и крити-

ку, обязанную соответствовать сложному, а иногда нарочито запутанному языку искусства, которое диффузным, или ризоматическим способом проникает во все сферы культуры и человеческого существования, разрушая традиционные устойчивые системы и иерархии.

Такое отношение к месту искусства в иерархии культуры требует и нового искусствоведческого подхода. Это прекрасно осознают исследователи, например, А.Г. Бойко утверждает: «Трансформация искусства повлекла за собой и скепсис в отношении его интерпретации, и попытки найти для неё новые основания» (См.: Яковлева, 2018: 687). Одной из острых проблем современного искусствознания остается отношение к искусству XX–XXI вв. Как говорит известный искусствовед А.А. Якимович: «история искусств в России, начиная примерно с 1900 года, полна переломов и пересмотров «всех основ и начал», и эти революции были не менее радикальны, чем художественные революции Запада. <...> Русское искусство XX века предстает перед взором исследователя каким-то странным, разнородным, изломанным объектом, и с ним довольно трудно иметь дело» (Якимович, 1996: 181). До сих пор не написана история искусства XX века, существуют трудности в осмыслении многих явлений художественной культуры этого непростого во всех отношениях периода. Специалисты видят проблему в том, что «академическая история искусств основывается на стратегиях, близких стратегиям политической власти», опирается на принцип исторической континуитетности, не способна проследить некие разломы, скрытые смыслы непростого материала искусства XX, добавим, и XXI вв. (Якимович, 1996: 183). Ученым сложно договориться относительно даже самых привычных явлений и понятий искусства XX–XXI вв., изданы сотни книг, десятки тысяч страниц, однако целостной картины развития искусства так и не сложилось. Возникающие все новые и новые смыслы требуют все более сложной интерпретации и подготовки в различных об-

ластях знания, а далее – знания о знании. И этот процесс кажется неостановимым.

Следовательно, можно считать, что традиционное искусствоведение, основанное на хронологическом изучении истории искусства, на доминировании истории над теорией, на выявлении художественных свойств и качеств произведений искусства, на чувственно-эмоциональном восприятии, стремительно устаревает, сдавая свои позиции современным трансформациям визуальной культуры. Более того, как утверждают современные специалисты, и с ними невозможно не согласиться, «визуальная культура ворвалась в академическую сферу, смешав феминизм и политическую критику, присущие высокому искусству, с исследованиями популярной культуры и новых цифровых изображений» (Мирзоев, 2019: 4). И приходится констатировать, что «Мир аутентичной культуры оказался внутренне не готов к неизбежному и незаметно происходящему тотальному распространению оцифрованных экранных репродукций» (Балаш, 2017: 264).

Кроме того, интернет-пространство за последние годы сформировало новую среду обитания искусства в Сети генеративного искусства, digital art, Crypto Art, NFT и блокчейны, и, соответственно, выдвинуло новые проблемы подлинности, уникальности, авторства. Развитие информационных технологий, безусловно, повлияло и на само искусство, и на искусствознание. Противоречие между подлинным и неподлинным в виртуальном пространстве приводит к удалению «антиномии подлинного и неподлинного, признание всего нового виртуального пространства аутентичным становится очевидной реальностью современной культуры. В этой новой реальности «нематериальное» фрагментирует и воссоздает как «форму Другого» базовые категории новоевропейской традиции, порождая трансформации эстетического поля, художественных практик и каналов восприятия» (Балаш, 2017: 265–266).

Однако преждевременно говорить об устаревании традиций академического искусствознания, ориентированного пре-

жде всего на подлинность произведения искусства. На первый план в нем выходит значение создаваемого художественного образа и уровень художественного качества произведения, его аксиологические характеристики, хотя, безусловно, все стороны визуальной культуры так или иначе подвергаются современному научному анализу.

В современном культурном пространстве все больше внимания уделяется креативным индустриям, урбанистическим формам искусства, стрит-арту, различным новациям contemporary art. Например, граффити стали восприниматься как обязательная часть городской культуры. К традиционным формам искусства стали уже относить хеппенинги, перформансы, акционизм и т.д. Как приходилось уже писать автору данной статьи: «то, на чем строится профессионализм (мастерство, знание, умение, владение ремеслом), становилось как бы не нужным современному художнику, которому часто достаточно продуцировать концепции, идеи и транслировать некие смыслы, нередко основанные на деструктивности и деконструкции» (Грачева, 2023: 1299).

Перемены в самом искусстве неизбежно сказываются и на современном искусствознании, в котором сформировались и развиваются различные теории, связанные с гендерными, феминистскими, расовыми, антропологическими, социологическими, психологическими, интермедийными и другими аспектами исследования искусства. Применительно к изучению искусства исследователи используют социокультурные, семиотико-герменевтические методы. В арсенале у исследователей много новейших технико-технологических методов, ставших важной составляющей научной экспертизы и атрибуции. Методологической основой для современных научных трудов становятся различные философские и культурологические теории, а иногда даже медицинские трактаты.

Очень часто привлекается терминология и научная методология точных наук и естественно-научного знания, что в целом меняет терминологию и расширяет

исследовательский диапазон гуманитариев. Многие искусствоведческие исследования построены на преобладании правовой или экономической базы. И все же не хотелось бы говорить о бесконечном размывании критериев и методологическом несовершенстве искусствоведческой науки, которая сумела за длительный период своего существования разработать свою собственную методологию и привлечь продуктивные методы различных наук для своих исследований. Об этом размышляют крупнейшие ученые в сфере гуманитарного знания: «Искусствознание уже несколько десятилетий демонстрирует ассимиляцию самых разных подходов и методов, расширяя понимание своего предмета за счет эстетики, социологии, семиотики, психологии, философии, филологии, этнологии, исторической науки, культурологии и т.д.» (Хренов, 2022: 60). Речь идет также о расширении понятия «искусство» и замене его на термин «художественная культура», который изменяет предмет искусствознания (Хренов, 2022: 60).

Но, смеем надеяться, что в искусствоведческом исследовании главным предметом все же остается искусство, пусть в его самых невероятных и непредсказуемых формах и смыслах, но имеющее исключительность авторских высказываний и некую подлинность артефактов. Что такое искусство в современном контексте – самый сложный вопрос, вопрос вечный и не имеющий однозначного ответа, также сложны и критерии его оценки. Нередко в современных искусствоведческих работах из-за непонимания различий между оригиналом и воспроизведением мы наблюдаем измельчение предмета исследования или даже неверное его истолкование, когда серьезные усилия авторов, оснащенных мощной методологией, нацелены на изучение малохудожественных или совсем нехудожественных предметов и объектов, когда китч и апроприации рассматриваются как явления искусства, что ведет к подменам и инверсиям. Если прежде к феномену искусства относили нечто особо выдающееся, исключительное, обладающее феноменаль-

ными качествами, то сейчас «повседневность», обыденность выходит на первый план. Происходит уравнивание искусства и «не-искусства». Художником может считать себя каждый. Критерии профессионализма размыты.

В настоящее время обнаруживается стремление исследователей обновить искусствоведение, сделать его более динамичным и сблизить с другими гуманитарными науками (Кривцун, Хренов). Существует множество исследовательских подходов. Seriously меняется сам облик искусствоведческой науки, которая приблизилась в большей степени к культурологии. То, что называлось искусствоведением полвека назад, очень сильно трансформировалось сейчас, стало более теоретичным, философичным, и, можно сказать, оторванным от самого искусства. Иногда, читая тот или иной текст, написанный по поводу искусства, трудно догадаться, какому предмету исследования он посвящен. Предметом искусствоведческого анализа становятся самые невообразимые вещи и явления, прежде не рассматриваемые с точки зрения художественного качества, но в настоящее время приобретающие эстетическую значимость (так называемый массовый ширпотреб, буквы на заборах, экстравагантные выходки медийных персонажей и т.д.). Самовыражение авторов и тех, кто о них пишет, не знает пределов.

Одним из существенных критериев подлинного произведения искусства и искусствоведческого или критического текста можно считать ценностный аспект. Искусствоведение всегда выполняло аксиологическую роль по отношению к художественному процессу и творческому наследию. Об аксиологической критике пишут современные авторы (Арутюнян, 2023). Эта роль должна сохраняться за нашей наукой, независимо от всех мыслимых и немыслимых трансформаций. Современные авторы предлагают различные научные теории, в том числе «аксиологической коммуникологии», в соответствии с которой «в культуре каждый её феномен приобретает ценностную составляющую не сам

по себе, а во взаимосвязи или коммуникации с другими явлениями, в рамках определенной картины мира, поэтому ценности представляют собой необходимую коммуникативно-аксиогенную основу, условие и в то же время результат формирования картины мира культуры» (Грачев, 2023). Одним из главных критериев произведения искусства становится его художественная ценность/анти-ценность. Следовательно, в искусствоведческом исследовании аксиологический метод, выявляющий эту самую ценность в контексте своего времени и истории искусства в целом, становится стержневым, основополагающим.

Заключение

Все же одним из главных критериев при знакомстве с искусствоведческим текстом служит оригинальность идеи и талантливость её воплощения. Это самый сложно уловимый критерий, трудно поддающийся определению, но без него невозможно ни существование произведения искусства, ни искусствоведческого текста. Стандартизация и унификация последних лет приводят к тому, что создается обманчивое впечатление, что в искусстве можно обойтись и без таланта и творческого озарения. Разумеется, это касается и членов профессионального искусствоведческого сообщества.

Нередко в современной искусствоведческой науке происходит подмена этого важного качества исследования бессмысленными наукообразными конструкциями и нагромождениями, предлагающими лишь новую эффектную обертку прежним открытиям или исследованиям. Если идти по такому пути, то вскоре можно оказаться перед проблемой, когда вместо искусствоведения, по аналогии с генеративным искусством, мы будем иметь науку, основанную на шаблонах, матрицах и доминировании компьютерных технологий в ущерб гуманизму как основе гуманитарного знания. Следует учитывать, что искусствовед – это не интеллектуальная машина, а живой участник творческого процесса искусствоведческого исследования.

Думается, что в академическом искусствоведении выявление художественной ценности, значимости произведения или явления остается одной из главных задач. Для этого используются разнообразные научные методы. Но одним из основополагающих и не утративших свою значимость остается метод образно-стилистического анализа, без которого трудно представить искусствоведческое исследование. Этот анализ может быть обогащен и дополнен многими современными приемами ис-

следования, в зависимости от сложности поставленных задач. Важно осознавать, что стремительные перемены в гуманитарной науке, произошедшие в последние десятилетия, оказывают сильное влияние на академическую школу и требуют от неё большей гибкости и мобильности в методологическом плане. Слияние устоявшихся традиций и новаторских подходов может дать яркие и интересные результаты в формировании современной методологии искусствоведческих научных исследований.

Список литературы

Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: Учебное пособие: под ред. Н. А. Яковлевой, 4-е изд., испр. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. 720.

Арутюнян Ю. И. Теория и методология художественной критики в XXI веке. Месмахеровские чтения – 2023. Сборник научных статей международной научно-практической конференции. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. 209–219.

Балаш А. Н. «Нематериальные»: подлинность культуры и искусства в постструктуралистском и постмодернистском дискурсе. Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2017. 4. 257–266.

Грачев В. И. Коммуникативно-аксиогенная парадигма современной культуры России // <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativno-aksiogennaya-paradigma-kultury-v-sovremennom-kulturologicheskom-znanii/viewer> (дата обращения 17.12.2023)

Грачёва С. М. Петербургское академическое изобразительное искусство в пространстве современных креативных индустрий. Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2023, 16(8), 1297–1306. EDN: WEGYFV

Грачёва С. М. Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи. Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10. Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт, 2020. 535–545. ISSN2312–2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa200–3–47>

Грачева С. М. Традиционное и актуальное в современном академическом искусствоведческом образовании. Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12. Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. 802–813. ISSN2312–2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2212–09–64>

Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М. 1992.

Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М.: Ад Маргинем, 2019. <https://avidreaders.ru/read-book/kak-smotret-na-mir.html?p=4>

Москалюк М. В., Чихачёва М. М., Грищенко А. П., Царинный И. В. Подготовка художественных кадров для сферы креативных индустрий в Красноярском крае (на примере искусства скульптуры). Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2023, 16(8), 1443–1453. EDN: ARVRXX

Ступин С. С. Ars total regurit hominem. Экзистенциальные ориентиры современного отечественного искусства. Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2023, 16(8), 1416–1431. EDN: WYUTTQ

Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. Пер. с нем. М. Ю. Кореневой, под ред. А. Г. Наследникова. 2-е изд., испр. СПб., Андрей Наследников, 2013. 248. (Классика искусствоведения)

Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве. Художественная культура. 2022. 2. 56–77. <https://doi.org/10.51678/2226–0072–2022–2–56–77>

Якимович А. К. Утопии XX века. К интерпретации искусства эпохи. Вопросы искусствознания. 1996. Вып. 1. 181–191.

References

- Arutyunyan Yu. I. *Theory and Methodology of Art Criticism in The 21 st Century*, In: Mesmaherovskie chteniya – 2023. Collection of scientific articles of the international scientific-practical conference. St. Petersburg: A. L. Stieglitz Academy. 2023, 209–219.
- Balash A. N. “Intangible”: the authenticity of culture and art in the poststructuralist and postmodernist discourse. In: Vestnik of the Russian Christian Humanitarian Academy. 2017, 4. 257–266. (in Rus.).
- Friedländer M. *About art and connoisseurship*. Saint Petersburg: Publishers Andrej Naslednikov. 2013, 248 (in Rus.).
- Grachev V. I. Communicative-axiogenic paradigm of modern culture of Russia. In: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativno-aksiogennaya-paradigma-kultury-v-sovremennom-kulturologicheskom-znanii/viewer> (accessed 17 December 2023). (in Rus.).
- Gracheva S. M. *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development*. Moscow: BuksMArt. 2019 (In Russ.).
- Gracheva S. M. *Boundaries and Horizons of Realism in the Contemporary Painting of St. Petersburg*. Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu.; Zakharova A. V. (eds.). Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 10. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ. 2020, 535–545. ISSN2312–2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa200–3–47>. (in Rus.).
- Gracheva S. M. *Saint-Petersburg academic fine art in the space of contemporary creative industries*. In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 2023, 16(8), 1297–1306. EDN: WEGYFV (in Rus.).
- Khrenov N. A. *Between Aesthetics and Culture Studies: To the Methodological Problems of the Modern Science of Art*. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2022, 2, 56–77. <https://doi.org/10.51678/2226–0072–2022–2–56–77>. (In Rus.).
- Krivcun O. A. *The evolution of art forms. Cultural analysis*. Moscow: Aspekt-Press. 1992, 434. (in Rus.).
- Mirzoeff N. *Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge. 2002, 101.
- Mirzoeff N. *How to See at the world*. Moscow: Ad Marginem. 2019, 344. (in Rus.).
- Moskalyuk M. V., Chikhachyova M. M., Grishchenko A. P., Tsarinnyy I. V. *Training of artistic personnel for the sphere of creative industries in Krasnoyarsk territory (on the example of the art of sculpture)*. In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 2023, 16(8), 1443–1453. EDN: ARVRXK (in Rus.).
- Stupin S. S. *Ars total requirit hominem. Existential landmarks of contemporary Russian art*. In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 2023, 16(8), 1416–1431. EDN: WYUTTQ (in Rus.).
- Yakimovich A. K. *Utopias of the Twentieth Century. Toward the interpretation of the art of the epoch*. In: Voprosy iskusstvoznaniya. 1996, 1. 181–191. (in Rus.).
- Yakovleva N. A. et al. *Analyzing and interpreting a work of art. Artistic co-creation. Textbook*. 4th edition, revised. Saint-Petersburg: Publishers “Lan”: Publishing House “Planet of Music”. 2018, 720. (in Rus.).

EDN: KWPTY
УДК 338.439.6(571.511)

Food Autonomy in Taimyr: Infrastructure, Supply, Mobility

Vladimir N. Davydov^{*a, b} and Vasilisa V. Bobrova^a

^a*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography
St. Petersburg, Russian Federation*

^b*Chukotka Branch of the Northern Federal University
Anadyr, Russian Federation*

Received 20.03.2024, received in revised form 26.03.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The article is based on field materials collected by the authors in the Taimyr Dolgano-Nenets municipal district of the Krasnoyarskii krai in 2021. The authors examine everyday strategies and practices for supplying food to remote villages in central part of the Taimyr Peninsula. Cooperation and pendulum mobility play an important role in the life of local people. Food resources are not concentrated in one place, but are scattered unevenly across the landscape. Together, people fill supply gaps and maintain food autonomy in the remote settlements. The active actions of local people play the most important role in supply practices what allow them to create their own infrastructure in the locations where the multiple shortages take place.

Keywords: Taimyr, Arctic, nutrition practices, food autonomy, deficit, mobility, resources, supply, infrastructure, Dolgans, Nganasans.

Research area: Social Structure, Social Institutions and Processes

The article written by V. N. Davydov and V. V. Bobrova and supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 19–78–10002) “Food in the Russian Arctic: resources, technologies and innovations” (PI – D. S. Ermolin). Source of funding: MAE RAS.

Citation: Davydov V. N., Bobrova V. V. Food autonomy in Taimyr: infrastructure, supply, mobility. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1235–1246. EDN: KWPTY



Продовольственная автономность на Таймыре: инфраструктура, снабжение, мобильность

В.Н. Давыдов^{а,б}, В.В. Боброва^а

^аМузей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Российская Федерация, Санкт-Петербург

^бЧукотский филиал СВФУ
Российская Федерация, Анадырь

Аннотация. Статья базируется на полевых материалах, собранных авторами в Таймырском Долгано-Ненецком муниципальном районе Красноярского края в 2021 г. В тексте рассматриваются повседневные стратегии и практики снабжения пищевыми продуктами удаленных сел центрального Таймыра. Важную роль в поддержании продовольственной безопасности местных жителей играет кооперация и маятниковые перемещения. Пищевые ресурсы не концентрируются в одном месте, а неравномерно распределяются по ландшафту. Объединенными усилиями люди восполняют недостатки снабжения и поддерживают пищевую автономность в удаленных от центра населенных пунктах. Важнейшую роль в практиках снабжения играют именно активные действия местных жителей, позволяющие создать собственную инфраструктуру в тех местах, где наблюдаются множественные дефициты.

Ключевые слова: Таймыр, Арктика, практики питания, пищевая автономность, дефицит, мобильность, ресурсы, снабжение, инфраструктура, долганы, нганасаны.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы (социологические науки).

Статья написана В. Н. Давыдовым и В. В. Бобровой за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19–78–10002) «Питание в Российской Арктике: ресурсы, технологии и инновации» (рук. Д. С. Ермолин). Источник финансирования МАЭ РАН.

Цитирование: Давыдов В. Н., Боброва В. В. Продовольственная автономность на Таймыре: инфраструктура, снабжение, мобильность. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1235–1246. EDN: KWPYTY

Введение

Полевое исследование на центральном Таймыре было проведено авторами весной и летом 2021 г. Работы велись в следующих населенных пунктах на севере Красноярского края: с. Левинские Пески, п. Усть-Авам, п. Волочанка, г. Дудинка и г. Норильск. Авторы также осуществили серию выездов в тундру, посетили промысловую точку Летовье. Основной задачей исследования был сбор данных о практиках снабжения пищевыми продуктами удаленных сел, а также спо-

собах восполнения различных дефицитов местными жителями. Исследование проводилось в разные сезоны, что позволило увидеть различные стратегии снабжения и проследить его динамику в течение годового цикла. Основной фокус исследования – изучение материальной базы, меняющейся инфраструктуры, способов снабжения и мобильности, изменение стратегий природопользования. Авторами были собраны материалы по практикам использования инфраструктуры и средств передвижения

местными жителями, было уделено внимание стратегиям адаптации материальных объектов для решения повседневных задач и для поддержания пищевой автономности в отдаленных поселках.

В последние несколько десятилетий на Таймыре произошла масса событий, связанных и влияющих напрямую или косвенно на традиционный образ жизни, социально-экономическую базу, экологическую обстановку. Данные изменения жители таймырских поселков могут наблюдать каждый день, в первую очередь в рационе питания, диете, технологиях приготовления, транспортировки и хранения пищевых продуктов. В рамках исследования было важно выявить роль кооперации и обмена для восполнения постоянно возникающих в условиях удаленности от центра дефицитов. Задача исследования заключалась в том, чтобы проследить множественные и направленные на поддержание пищевой автономности связи: от роли и места снегохода в доставке муки и транспортировке хлеба, до соблюдения традиционных норм и обычаев для спасения жизни человека в экстренной ситуации.

Населенные пункты Таймыра характеризуются множественными дефицитами. Это и дефицит снабжения, и дефицит инфраструктуры (Давыдов, 2022). В таймырских поселках Волочанка и Усть-Авам актуальной проблемой является вопрос реновации жилищного фонда. Люди продолжают жить в аварийных домах. Немногие семьи могут себе позволить даже с учетом субсидий и льгот строительство нового жилья, качество которого часто не соответствует местным климатическим условиям и требует значительных инвестиций для утепления и поддержания. Фактически отсутствуют дороги, соединяющие поселки с районным центром, перемещения осуществляются по воде и по зимникам. В подобных местах люди в основном за счет собственных инициатив, ежедневных усилий создают, поддерживают и достраивают необходимую для выполнения повседневных задач инфраструктуру.

Изменение путей миграции дикого северного оленя

Важной практикой для поддержания пищевой безопасности для коренных жителей полуострова является охота на дикого северного оленя. Таймырская популяция – одна из крупнейших в мире, её ареал охватывает северо-запад Республики Саха (Якутия), Ямало-Ненецкий автономный округ и север Красноярского края. По некоторым данным, в XIX веке её численность была около полумиллиона особей. Еще А.Ф. Миддендорф отмечал, что местные жители «все жаловались на уменьшение количества “зверя” в их крае, за исключением северного оленя» (Миддендорф, 1878: 93). Исследователи отмечают, что популяция дикого оленя сократилась в результате развития домашнего оленеводства, однако позже численность снова стала расти (Клоков и др. 1999: 51). За последнее столетие в сфере традиционного природопользования произошли существенные изменения, которые полностью изменили практики представителей коренных сообществ. На Таймыре выделяют четыре этнокультурных ареала ведения оленеводческого хозяйства: долганский, ненецкий, нганасанский и эвенкийский. Особое внимание стоит уделить центральному Таймыру и распространённым там долганскому и исчезнувшему в сфере домашнего оленеводства нганасанскому компонентам (Klokov, 1997). На данной территории за относительно небольшой период времени трансформировалось домашнее оленеводство, охота, рыболовство. В первую очередь на этот процесс повлияли развитие добывающей и тяжелой промышленности в регионе, модернизация транспортной инфраструктуры, глобализационные процессы и экологические факторы.

В настоящее время важнейшим занятием, позволяющим местным жителям обеспечить себе продовольственную автономию от завоза продуктов, является охота на дикого северного оленя. Ориентация на охоту, а также увод домашних оленей дикими оказали влияние на то, что нганасаны прекратили заниматься домашним олене-

водством, а нганасанский ареал постепенно утрачивал главный хозяйственный механизм в сфере природопользования и экономики. Кочевье и оленеводство в поселках Усть-Авам и Волочанка помнит только пожилое население. Стратегии управления в ранний советский период были глухи к потребностям не только оленеводов, но и всех, кто жил посредством ведения традиционного природопользования. Голод, оскудение местных природных ресурсов, которое постоянно усиливалось, приводили к тому, что модель коллективизации, применяемую в европейской части России, стали использовать в отношении коренных народов других регионов (Vitebsky etc: 2015).

В 2007 году комитетом по делам Севера и малочисленных народов Совета Федерации РФ были опубликованы данные Федерального агентства кадастра объектов недвижимости: «Сложившаяся с начала 30-х гг. структура природопользования и концепция освоения Севера отдавали приоритет развитию промышленности в ущерб традиционным отраслям хозяйства, в результате чего возникли обширные очаги сильного загрязнения, деградации природной среды, которые привели к нарушению и выбытию из оборота наиболее ценных в сельскохозяйственном отношении земель. ... В первую очередь нанесен значительный ущерб оленьим пастбищам... Фактором, в значительной мере дестабилизирующим экологическую обстановку на территориях традиционного природопользования, является стрессовое воздействие промышленных объектов на оленьи пастбища и охотничьи угодья, охватывающее до 40 % площади традиционного природопользования» (Материалы к... 2007).

Помимо проводимой политики оседлости в отношении кочевых народов для нганасан произошло изменение выпаса домашнего оленя, что сыграло определенную роль в нынешней ситуации. Основной маршрут кочевков авамских нганасан: территория от озера Пясино до озера Таймыр, при корректировке маршрута в зависимости от времени года: летом на север – в глубь тундры; зимой – к реке Боганида на юг (Симченко,

1970: 165). Эти традиционные места кочевков были разделены, то есть закреплены советскими органами власти за колхозами, а потом за совхозами. Например, многим семьям приходилось зимовать на территории другого кочевого – Затундринско-Якутского – совета из-за ландшафтных особенностей территории, которую освоил местный Вадеевско-Нганасанский совет. Особенность заключалась в том, что на их территории отсутствовал лес, из-за чего во время сильных пург олени убегали, часто погибая или прибываясь к диким стадам, и хозяева тратили много времени и сил на их поимку, из-за чего они несли убытки. В связи с этим тракт Волочанка-Хатанга был для них не только хорошей территорией для кочевки, но и экономическим полем, так как нганасаны могли проводить сбыт на факториях, расположенных по этому пути (Дьяченко, 2005: 118).

Одним из основных маршрутов миграции дикого северного оленя долгие годы являлась Авамская тундра, расположенная в бассейне реки Пясины. Здесь находятся два населенных пункта: поселки Волочанка и Усть-Авам. Административно они включены в состав городского поселения Дудинка, от самого же центра они расположены на расстоянии 400 км. Оба поселка были образованы на месте старых станков. К примеру, первые упоминания о станке Волосянка относятся к 1640-м гг. Населенный пункт возник как промежуточный на волоке, который соединял реки Хету и Пясину. Старая Волочанка находилась в нескольких километрах от нового населенного пункта.

Как говорят местные жители, «олень уведит дальше. Экономическая основа: погоня за оленем – средствами для жизни и благополучия». Согласно интервью с охотниками, пути миграции дикого северного оленя, уходящие с каждым годом все дальше от поселков и точек, в последние годы стали изменяться все стремительнее. Основные корректировки маршрута происходят в две фазы: в начале августа – это первая волна миграции, когда начинается резкое похолодание в арктической тундре, тогда основной костяк популяции распа-

дается на несколько стад, одни движутся в южном направлении, обходя все доступные территории, вторая группа остается в центральной части; и вторая волна миграции проходит в октябре-ноябре. Центральнотаймырская популяция оленя считается самой крупной из трех основных группировок дикого северного оленя, остальные две – восточнотаймырская и тарейская (Бондарь и др., 2019). Е.Е. Сыроечковский отмечает, что в 1980-е гг. основной поток таймырской популяции проходил по территории между озером Пясино и поселком Волочанка, по подсчетам, около 300 тысяч особей (Сыроечковский, 1986: 44). В это же время произошло мощное смещение путей миграции: промысловые бригады перекрыли пути кочевья стад по всей реке Пясине.

В контексте промысла дикого северного оленя немаловажным является численность популяции. Для того чтобы лучше понимать динамику прироста и убыли, необходимо проследить динамику численности дикого северного оленя на Таймыре. Согласно данным первого авиаучета, который провели в 1959 г., насчитывалось около 110–120 тысяч голов; в 1966 г. – 252 тысячи; 1975 г. – около 449 тысяч; 1988 г. – 680 тысяч оленей (Клоков и др., 1999: 51). К началу XXI века, в 2000 г., учеными озвучивалась цифра в 1 миллион голов. Однако к концу 2010-х годов динамика стала резко отрицательной: в 2009 г. – 485 тысяч; 2014 г. – 417 тысяч; 2017 г. – 384 тысячи особей. Согласно новейшим данным авиаучета, проведенного осенью 2021 г., на территории полуострова насчитывается 241,6 тысячи северных оленей. Здесь стоит отметить, что данные ФГБУ «Заповедники Таймыра» и Федерального центра развития охотничьего хозяйства немного разнятся, так, по данным ведомства, численность составляет 256 тысяч голов (Авиаучет подтвердил..., 2021). Однако эти различия в подсчетах не столь принципиальны, ведь «в настоящее время общая численность диких северных оленей упала ниже своего минимального значения за всю обозримую историю наблюдений за таймырской популяцией» (Бондарь и др., 2019: 9). Многие информанты винят в таком

положении вещей антропогенные факторы: увеличивающееся с каждым годом вмешательство компаний в экосистему, увеличение добычи, загрязнения, разливы, экологические катастрофы: *«Миграция очень изменилась. Раньше много было. Сейчас очень мало. Как геологи появились, так все»* (ПМА Боброва, 2021).

Тем не менее бесконтрольная охота, наряду с перечисленными факторами, является одной из причин сокращения численности поголовья дикого северного оленя. В 2019 г. Министерство экологии Красноярского края называло два способа восстановления прежней численности дикого оленя: авиаучет Таймыро-эвенкийского поголовья и увеличение надзора в сфере охоты. В настоящее время эти два пункта постепенно претворяются в жизнь. Так, в феврале 2022 г. на Таймыре была проведена антибраконьерская операция «Заслон», в рамках которой выявили массу нарушений в добыче дикого северного оленя и использовании квот некоторыми общинами (Куда исчезли..., 2022).

Способ добычи дикого северного оленя в последние годы несколько изменился, охотники стали использовать улучшенное огнестрельное оружие и различные технические средства, ускоряющие процесс охоты, перемещения и навигации. Обычно отстрел животных происходит на переправах через крупные реки. Тем не менее охотникам становится все труднее напасть на след, так как из-за постоянного отстрела существенно изменились миграционные пути и сроки. Важным также является тот факт, что из-за уменьшения популяции «единый фронт сезонных миграций» стал представлять собой хаотичные узкие коридоры (Бондарь и др., 2019: 9).

Использование советской инфраструктуры

Производство и хранение пищевых продуктов требует наличия особой инфраструктуры – сараев, складских помещений, пространства для хранения, предприятий общественного питания, оборудованных площадей для приготовления пищевых

продуктов. В таймырских поселках активно используется советская инфраструктура – различные жилые и хозяйственные постройки на промысловых точках. Промысловые точки не концентрируются в определенном месте, а рассеяны по ландшафту, позволяя местным жителям использовать их в качестве баз для ведения промысловой деятельности, добычи, обработки и хранения рыбы, мяса диких животных и птиц.

В советское время основой для традиционного природопользования и его функционирования служила совхозная инфраструктура и техника, которая была ориентирована на развитие оленеводческого хозяйства, охоты и рыболовства. Дополнительными занятиями, позволявшими локально производить пищевые продукты, в советский период выступали животноводство и овощеводство в теплицах (Головнёв и др., 2021: 110). Ключевым занятием в поселках Усть-Авам и Волочанка было оленеводство. Кроме того, во многих поселках разводили коров, производили собственные молочные продукты. Первые объединения появились в 1930-е гг., а именно в 1936 г. был образован колхоз имени О.Ю. Шмидта с центром в Усть-Богданихе. Впоследствии коллективные объединения менялись, расширялись, изменяли место дислокации. Так, в Волочанке помимо колхоза им. О.Ю. Шмидта действовали: с 1961 г. центр объединенного колхоза им. Ю.А. Гагарина (Симченко, 1970: 166); колхозы им. Сталина (коневодство и огородничество), им. М.И. Калинина и «Искра», объединенные в 1966 г. в совхоз «Волочанский», который занимался охотой на пушного зверя, рыболовством, оленеводством, также были скотоводческая и зверофермы. Для жителей Авамской тундры объединяющей «факторией» было образованное в 1971 г. отделение Госпромхоза «Таймырский», который базировался в Усть-Аваме. Отличительной чертой нового объединения являлся упор на массовый забой дикого северного оленя, в основном в период осенней миграции. Полученные в результате промысла рыба и туши дикого

северного оленя сдавали для переработки в Госпромхоз, где была установлена высокая закупочная цена, за центнер давали 260 рублей (Клоков, 1999).

В советский период как местные промысловые точки, так и населенные пункты были оборудованы ледниками, которые использовались для хранения рыбы, дичи и оленины, сдаваемой промысловиками в местный совхоз. После развала Советского Союза ледники не использовались в том объеме, который был ранее, часть камер для хранения не использовались, были заброшены, пришли в аварийное состояние. Например, в п. Усть-Авам произошло обрушение ледника, в то время как в соседней Волочанке такой проблемы нет, поскольку, как отмечали местные жители, они «не забрасывали поселковый ледник и по мере сил старались его поддерживать» (ПМА Боброва, 2021). Несмотря на отсутствие соответствующего надзора за данными объектами со стороны официальных организаций и администрации, местные жители продолжали активно их использовать в постсоветский период. В 90-е и начале 2000-х гг. это было особенно важно, поскольку не хватало топлива для местных дизельных электростанций, существовала проблема дефицита морозильного оборудования. Кроме того, важно было обеспечить необходимый объем запасов продовольствия, в основном мяса и рыбы. В настоящее время местные жители продолжают использовать созданные в советский период ледники, постоянно ремонтируют их, расчищают, укрепляют поддерживающие конструкции камер для хранения своими собственными силами.

Ледники – это одно из звеньев хозяйственной инфраструктуры, которая традиционно была рассредоточена по тундре, иногда располагаясь на расстоянии до нескольких сотен километров от населенного пункта. Своеобразным наследием из прошлого являются места традиционных стоянок, приобретшие стационарное оформление в годы советской власти. Речь идет о «точках» – это бывшие станки, места, где останавливались во время кочевков и где

проходили основные пути миграции дикого северного оленя, на них располагаются основные промысловые угодья. На практике их эксплуатации также повлияло то, что в советское время на некоторых точках были построены дома. Основное жилище на таких точках: балок или типовой советский сельский дом из бруса на 2–4 семьи. В окрестностях Усть-Авама есть несколько точек, на которых живут круглый год, – Летовье, Угарная. Точка Летовье расположена в 35 км от поселка Усть-Авам. На ней расположен один типовой дом на 4 семьи. Сейчас люди в зимний период живут только в двух квартирах, а оставшиеся две используются летом. На точке также имеется здание забойного пункта, склад, баня, хозяйственные постройки и ледник. В настоящее время местные жители используют точки для временного пребывания, оставаясь на месте лишь несколько дней. Подобная практика имеет сходство с дачным хозяйством. Точку с населенным пунктом связывают постоянные маятниковые перемещения, позволяющие пополнять запасы топлива, угля, пищевых продуктов. Стоит также отметить, что существенно изменился гендерный состав проживающих на точках промысловиков: если раньше жили семьями, то сейчас, в тех немногих точках, ранее обитаемых круглогодично, живут только мужчины, и живут они там периодически. Как отмечал один информант на точке Летовье: *«У нас как хутор. Отдельно живем, здесь лучше жить, спокойно, Тем более, осколки цивилизации: телевизор, электричество от генератора»* (ПМА Боброва, 2021).

Некоторые промысловики, использующие расположенные близко к поселкам, а также к водной и снегоходной дороге в Дудинку точки, отмечали участвовавшие акты вандализма. Путники, останавливающиеся на точках, не соблюдают традиционной этики: мусорят в помещениях, не убирают/не увозят его с собой, уничтожают запасы, не оставив топлива и продуктов после себя для следующих постояльцев. Один из владельцев подобной приближенной к Усть-Аваму точки планирует построить новую, но уже на значительном расстоянии от по-

селка: *«На новое место аргументов надо. Проходной двор стал. Чувствуют себя хозяевами там»* (ПМА Давыдов, 2021).

Точки превратились в преимущественно мужские пространства, они воспринимаются как место отдыха, но их основная роль – база для занятия рыболовством и, главное, мониторинга и отслеживания дичи, миграций оленя. Зверя легче настигать от точек и после охоты привозить его туда как на перевалочный пункт. К примеру, упомянутая выше точка Летовье имеет важное хозяйственное значение для жителей поселка. Во-первых, на данной точке до 2012 г. действовал забойный пункт дикого северного оленя. Старожилы утверждают, что за один сезон в лучшие годы обрабатывали до 4 тысяч туш. С 2012 г. забойный пункт не действует в связи с изменениями путей миграции дикого северного оленя, если раньше по этой территории пролегал основной маршрут, то сейчас, по словам местных жителей, максимум забредают отбившиеся от стада особи: *«Есть бывший забойный пункт. Сейчас не используется: нет такого оленя, массово не проходит. Бывают порой осколки проходят, мало проходит. Раньше по 2 тысячи голов стреляли. При Советах до 4-х тысяч доходило»* (ПМА Боброва, 2021).

Модернизация средств передвижения: локальная креативность

Хорошая, надежная техника – основа мобильности и жизнедеятельности в суровых условиях Севера. Поэтому местные жители выбирают те средства передвижения, которые хорошо зарекомендовали себя на практике. Промысловики активно модернизируют свою технику и снаряжение, часто прибегая к подручным средствам, проявляя творческий потенциал. К примеру, изменения ландшафта и «погоня за добычей», повлияли на активный переход местных жителей к использованию нового типа грузовых саней (ПМА Давыдов, 2021; ПМА Боброва, 2021). Традиционные деревянные нарты не так долговечны и прочны в использовании, как их аналог, сделанный из пластика, дерева, листов фанеры и ме-

таллических болтов (Головнёв и др., 2021: 91). В Интернете есть множество форумов, где люди делятся своим опытом по способам сборки и улучшению новой модели грузовых саней:

«Эти сани, по идее, должны ничего не весить и скользить как коньки по льду – удачная идея и конструкция. Но вот вопрос с грузоподъемностью: если в них нагрузить много всего, то стойки из пластика не начнут деформироваться – округляться и распрямлять полоз? Может стяжку какую на стойку придумать?»

А из усовершенствований я бы предложил платформу сделать в виде снизу обтекаемого корыта – волокуш, и дышло завести так, чтобы оно своими крыльями прикрывало передние концы полозьев, а то с узким дышлом в кустарнике и мелколесье горя хапнуть можно» (Форум..., 2010).

Общая сумма затрат на самостоятельное изготовление саней составляет примерно 20–25 тысяч рублей. Схема приобретения такова: материалы закупаются в Дудинке. Кто-то предпочитает забирать готовые сани из города, заказав предварительно мастеру, некоторые приобретают детали и самостоятельно собирают в поселке. Помимо пластиковых полозьев, которые делают из полипропиленовых труб, в комплектацию входят: прочная фанера и спаянные треугольником железные трубы с крюком, чтобы подсоединять сани к снегоходу, амортизаторы чаще всего из того, «что под руку попалось», могут использоваться детали от старых мотоциклов. Многие информанты отмечали, что модернизированные сани удобнее и долговечнее традиционной нарты, однако при сильных минусовых температурах при неосторожной езде пластиковые полозья лопаются, что в подобной ситуации делает практически невозможным дальнейшее использование транспортного средства. Однако, несмотря на это, благодаря использованию новых саней у промыс-

ловиков появилась возможность доставлять больше продовольствия, топлива и строительных материалов.

Практики мобильности на Таймыре сильно изменились благодаря широкому использованию снегоходов и навигационного оборудования. С появлением новых механических средств передвижения в советский период многие виды охоты, которые раньше предполагали пешие перемещения, стали осуществляться с помощью техники, что значительно ускорило и в известной степени упростило процесс охоты: *«С этими снегоходами все обленилось. Раньше на куропаток охотились пешком. А сейчас и пушкой не загнать. Раньше на лыжах ходили»* (ПМА Давыдов, 2021).

Переход с «Буранов» на более мощные «Yamaha», «Arctic cat» и «Polaris» позволил увеличить грузооборот. Однако применение той или иной техники ситуативно. «Буран» легче в «экстренной» починке: если снегоход ломается в дороге, его легче разобрать на морозе, так как есть свободный доступ ко всем важным деталям, в то время как в «Yamaha» нужно «покопаться», прежде чем доберешься до неисправности. «Yamaha» все же пользуется особой популярностью среди местных жителей, поскольку считается надежным и более быстрым средством передвижения. Тем не менее для поддержания возможности перемещений и для уменьшения износа техники местные жители могут использовать несколько снегоходов разных производителей и разной мощности в зависимости от погодных условий и длины маршрута.

Кооперация и маятниковые перемещения

Пищевая автономность поддерживается местными жителями собственными силами за счет обмена и кооперации. Между поселками Усть-Авам и Волочанка существуют устойчивые связи. Если в одном из них возникает дефицит продуктов, их довозят из соседнего поселка. В данном контексте меняется сам смысл понятия «периферия», так как в контексте маятниковых перемещений между соседними поселками меняется центр притяжения. Нехватка консоли-

дирует людей, заставляет больше общаться и взаимодействовать. Местные жители ездят к соседям по необходимости, нет «пустых» перемещений. Постоянно осуществляются перемещения не только людей, но и продовольствия, товаров. Подобная кооперация несет в себе в том числе функции пищевой безопасности. Она поддерживается местными жителями не только за счет традиционной охоты, рыболовства, собирательства, но также с помощью обменных практик между поселками, позволяющих перераспределить продукты. При относительной скудности ассортимента набор продуктов все же отличается в Усть-Аваме и Волочанке, несмотря на примерно одинаковую сложность завоза продовольствия.

Авторы статьи сами стали участниками подобной кооперации. В период работы экспедиции в Усть-Аваме не было своей поселковой пекарни и был дефицит муки, поэтому, когда мы собирались выехать из Волочанки в Усть-Авам на снегоходах, наши проводники взяли с собой хлебобулочные изделия и мешки с мукой, чтобы отвезти в соседний поселок. Стоит отметить, что если бы ни эта необходимость отвезти продукты, то авторам пришлось бы долго ждать okazji, чтобы проехать маршрут, соединяющий поселки. Крепкие связи, образующиеся необходимостью постоянно перемещаться, создают свою специфику взаимоотношений и изначально частично автономные пространства и люди в нем «обрастают» связями (Bereznitsky, 2022). От одного передвижения может зависеть много факторов: от простого обмена продовольствием до жизненно важных вопросов. Один из нарративов, встречавшихся во время полевой работы в Волочанке и Усть-Аваме, говорил об отношениях между соседними поселками следующим образом: «Одни друг у друга на всю тундру в радиусе 400 км». Оба поселка и их жители зависят друг от друга, нуждаются в помощи соседей. Помимо стандартных передвижений между населенными пунктами и промысловыми точками охотники и предприниматели совершают «аргис в город». С этой целью они обычно собираются большой

группой и везут в ближайший крупный город – Дудинку – основные местные продукты: мясо и рыбу, а также хищных зверей. Назад такие караваны привозят продовольствие, стройматериалы, лекарства, запчасти и другие необходимые вещи. Путешествие большой группой позволяет избежать опасных ситуаций, когда у кого-то ломается техника и нужно оперативно произвести ремонт или забрать людей с собой в случае серьезной поломки. Подобные коллективные маятниковые поездки в районный центр и обратно стали нередким явлением для жителей Волочанки и Усть-Авама.

Маятниковые перемещения позволяют поддерживать пищевую автономность, снабжать пищевыми продуктами населенные пункты, находящиеся недалеко от районного центра, но в которых отсутствует регулярное сообщение. Например, местные жители из поселка Левинские Пески, расположенного на берегу Енисея, самостоятельно поддерживают мобильную инфраструктуру – между поселком и районным центром постоянно циркулируют машины/лодки с продовольствием и другими товарами. В данной модели мобильности задействованы как местные предприниматели, снабжающие поселок по принципу автолавки, так и местные жители, самостоятельно путешествующие в Дудинку и снабжающие не только себя, но и других нуждающихся. Как правило, если кто-то едет в город, он по просьбе других жителей привозит им необходимые товары.

Заключение

В статье были рассмотрены используемые таймырцами стратегии поддержания пищевой автономности, являющиеся необходимым условием выживания в условиях удаленности и сурового климата. Особенность Таймыра – освоение локальных ресурсов за счет использования обширных пространств. Население постоянно мигрирует между множественными точками ландшафта: поселками, точками, местами промысла и городами. Люди преодолевают дефицит и нестабильность именно за счет своих активных действий. Пространство

Таймыра становится связанным (Гончаров, 2023) посредством своеобразной и сотканной самими местными жителями «паутины», раскинувшейся на огромной территории между различными локациями, где поддерживаются маятниковые перемещения. Подобная форма мобильности, поддерживающая циркуляцию людей и вещей между множественными локациями, позволяет осваивать ландшафт и устанавливать крепкие связи между различными его точками, что дает возможность объединить относительно удаленные друг от друга инфраструктурные объекты. Сама инфраструктура при этом не является застывшей данностью. Она постоянно меняется, модифицируется местными жителями, подстраивающимися ее под свои повседневные нужды. Инфраструктурный голод, несмотря на усилия местных жителей, остро ощущается в удаленных поселках. Модификация и модернизация материальных объектов часто происходит за счет вторичных материалов, которым находят новое применение. Люди вынуждены быть ответственными за своё благополучие и самостоятельно создают условия для производства, перемещения и хранения пищевых продуктов.

У местных жителей существует настроенное отношение к внедрению любых новых технологий в их быт и экосистему, которую они хорошо знают и прекрасно ориентируются в ней, умеют поддерживать баланс вмешательства и восстановления. Их рефлексии подвергаются малейшие изменения локальных ресурсов. В данном контексте добывающие и промышленные компании должны более ответственно подходить к мониторингу собственной деятельности и последствий разработок на территории проживания представителей коренных малочисленных народов. Необходимо оценивать степень воздействия внедряемых инноваций на пищевую безопасность местного населения. Основными факторами, создающими необходимость поддержания пищевой автономности, являются наличие множественных дефицитов, удаленность населенных пунктов, отсутствие/ветхость/аварийность инфраструктуры, скудное, не-

постоянное и неразнообразное снабжение, а также ряд экологических факторов – изменение путей миграции дикого северного оленя, современные экологические вызовы, антропогенное воздействие на ландшафт, перемещение промышленной инфраструктуры «в глубь тундры», создание новых промышленных объектов, различные техногенные аварии, загрязнения и климатические изменения.

Продовольственная безопасность жителей центрального Таймыра зависит от многих факторов. Основной вид самообеспечения – охота на дикого северного оленя – с каждым годом становится менее рентабельным. Хотя и сохраняются традиционные элементы промысла, современные технические средства, оружие и другие новшества дали один из толчков, повлиявших на миграцию и, соответственно, на возможность добычи. Происходит своеобразная гонка, только теперь за убегающим оленем бегут технологии: снегоходы, новые виды нарт, оружие с улучшенной оптикой и дальностью, современная одежда и навигационное оборудование. И учёные, и местные жители сейчас наблюдают колоссальное уменьшение поголовья дикого северного оленя, которое произошло из-за множества факторов, столкнувшихся в одной точке. Экологические потрясения, произошедшие на Таймыре в последние годы, сильно ударили по представителям коренных народов, ведущим традиционный образ жизни, однако ещё более сильное воздействие было оказано на флору и фауну региона. Наблюдаемое местными жителями хаотичное перемещение оленей во время гона в осенний период похоже на паническое бегство в попытке спастись: найти новые пастбища вместо тех, которые пришли в негодность, «устали» или испорчены в результате деятельности человека; отыскать другие переправы через крупные реки вместо старых, ведущих по истощенным в плане кормовой базы маршрутам прямо к охотникам. Это единая система, где олень и человек напрямую влияют друг на друга. Жителям центрального Таймыра с их историческим бэкграундом, в первую очередь потерей домашнего олене-

водства, нет особых альтернатив для замены главного вида продовольственного автономного вида самообеспечения в объемах, позволяющих производить для себя и своих домохозяев достаточное количество продовольствия.

В регионе предпринимаются попытки возродить домашнее оленеводство, однако для этого нужны учителя, навыки, опыт и желание самих местных жителей. Тем не менее возрождение оленеводства невозможно в короткий срок, а местным жителям нужно обеспечивать себя и свои семьи питанием сейчас. При условии общей заинтересованности, работы с местным населением, поддержки проектов развития инфра-

структуры со стороны государства, диалога с добывающими компаниями, выстраивания логистики, улучшения экологического фона, восполнения истощенных пастбищ и других факторов возможно поддерживать достаточный уровень пищевой безопасности в регионе.

Приложения / Applications



Список литературы / References

Aviauchet podtverdil rezkoe snizhenie chislennosti dikikh severnykh olenei v Krasnoyarskom krae. [Aerial Survey Confirmed a Sharp Decline in the Number of Wild Reindeer in the Krasnoyarskii krai]. In: *Itar-TASS*. 2021. URL: <https://tass.ru/obschestvo/13245323>

Bereznitsky S. V. Fine-Tuning own World. *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.* 2022, 15(2). 220–233.

Bobrova V. V. *PMA (Polevye materialy avtora. Etnograficheskie issledovaniia V. V. Bobrovoi na Taimyre v 2021 g.)* [Author's Field Materials. Ethnographic Research of V. V. Bobrova in Taimyr in 2021].

Bondar M. G., Kolpashchikov L. A. Taymyrskaia populiatsiia dikogo severnogo olenia v izmeniaiu-shchikhsia usloviakh sredy obitaniia [Taimyr Population of Wild Reindeer in Changing Environmental Conditions]. In: *Nauchnyi vestnik Arktiki*. 2019, 6. 8–15.

Golovnev A. V., Davydov V. N., Perevalova E. V., Kisser T. S. Etnoekspertiza na Taimy-re: korennye narody i tekhnogennyye vyzovy [Ethnoexpertise in Taimyr: Indigenous Peoples and Man-made Challenges]. St. Petersburg: MAE RAN. 2021, 284.

Davydov V. N. "U kazhdogo svoi sekrety": strategii podderzhaniia pishchevoi avtonomnosti na Taimyre ["Everyone Has His Own Secrets": Strategies for Maintaining Food Autonomy in Taimyr]. *Etnografia*. 2022, 1(15). 6–27.

Davydov V. N. *PMA (Polevye materialy avtora. Etnograficheskie issledovaniia V. N. Davydova na Taimyre v 2014; 2015; 2017; 2021 g.)* [Author's Field Materials. Ethnographic research of V. N. Davydov in Taimyr in 2014; 2015; 2017; 2021].

D'iachenko V. *Okhotniki vysokikh shirot: dolgany i severnye iakuty* [Hunters of High Latitudes: Dolgans and Northern Yakuts]. St. Petersburg: Evropeiskii dom. 2005, 271.

Goncharov N. S. Sviaznost' komponentov okruzhaiushchego prostranstva zhitelei sela Russkoe Ust'e kak adaptivnyi resurs [Connectivity of the Components of the Surrounding Space of the Residents of the Village of Russkoe Ust'e as an Adaptive Resource]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniia*. 2023, 4. 221–249.

Klovov K. B. Northern Reindeer of Taymyr Okrug as the Focus of Economic of Economic Activity: Contemporary Problems of Reindeer Husbandry and the Wild Reindeer Hunt. *Polar Geography*. 1997, 21(4). 233–271.

Klovov K. B., Shustrov D. N. *Traditsionnoe olenevodchesko-promyslovoe khozyaystvo Taimyra* [Traditional Reindeer Herding and Fishing Economy of Taimyr]. Ed. by Ye. Ye. Syroechkovskii. Moscow: Sovet po problemam Severa. 1999, 124.

Kuda ischezli dikie severnye oleni? [Where have the wild reindeer gone?]. In: *Zapad24*. 2022. URL: <https://zapad24.ru/news/territory/89036-kuda-ischezli-dikie-severnye-oleni.htm>

Materialy k Parlamentским slushaniyam v Sovete Federatsii po voprosu «Pravovoe obespechenie etnologicheskoi ekspertizy kak obyazatel'noe uslovie pri osvoenii severnykh territorii». (2007). [Materials for Parliamentary Session in the Federation Council on the Issue “Legal Support for Ethnological Expertise as a Prerequisite for the Development of Northern Territories”]. Sovet Federatsii Federal'nogo Sobraniia Rossiiskoi Federatsii. Moscow.

Middendorf A. F. *Puteshestvie na Sever i Vostok Sibiri. Chast' II Otdel. VI Sever i Vostok Sibiri v iestestvenno-istoricheskoi otnoshenii. Korennye zhiteli Sibiri (okonchanie vsego sochineniia).* [Travel to the North and East of Siberia. Part II Section VI North and East of Siberia in Natural-Historical Terms Indigenous People of Siberia (End of the Entire Essay)]. St. Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii Nauk. 1878, 244.

Simchenko Yu. B. Osnovnye cherty sovremennykh etnicheskikh protsessov u korennoho naseleniia Avamskoi tundry Taimyrskogo natsional'nogo okruga. [The Main Features of Modern Ethnic Processes among the Indigenous Population of the Avam Tundra of the Taimyr National Okrug]. In: *Preobrazovaniia v khoziaistve i kul'ture i etnicheskie protsessy u narodov Severa* [Transformations in the Economy and Culture and Ethnic Processes among the Peoples of the North]. Moscow: Nauka, 1978, 164–178.

Forum «Sani dlia snegokhodov». [Forum “Sleds for Snowmobiles”]. In: *SnowMobile.ru*. 2021. URL: <https://www.snowmobile.ru/forum/index.php?threads/4686/page-10>

Vitebsky P., Alekseyev A. Siberia. *Annual Review of Anthropology*. 2015. 44. 439–455.

EDN: LPQAXY
УДК 7.067.3

Scientific and Artistic Innovations in Soviet Fine Arts 1919–1930

Kseniya A. Degtyarenko, Natalia P. Koptseva*
and Yulia N. Menzhurenko

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 22.04.2024, received in revised form 26.04.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The article presents the results of a cultural and theoretical-art study of new cultural and artistic practices that were carried out in 1919–1930 and predetermined the transformation processes in Russian culture, which led to the emergence of its fundamentally new quality, entrenched in the concept of “Soviet culture”. Three scientific and artistic innovative projects are analyzed: “City of the Future” by Georgy Tikhonovich Krutikov, “Psychotechnical Laboratory” of VKHUTEIN and “political carnival” in honor of the opening of M. Gorky Park (1929), which represent new cultural practices of this period in the history of Soviet culture and Soviet art. The main stages of the formation and development of N. A. Ladovsky’s concept are considered, associated with the theory of architecture and architectural pedagogy, and also recorded scientific and practical achievements in identifying the characteristics of perception, the means of influencing geometric forms as the creation and activity of the psychotechnical laboratory of VHUTEIN. The scientific and innovative aspects of the representative phenomenon “carnival” are considered, revealing the features of the construction of Soviet culture in the late 1920s.

Keywords: Soviet art, innovations in culture, cultural transformations, first half of the 20th century, G. T. Krutikov, N. A. Ladovsky.

Research area: Theory and History of Culture and Art

The study was supported by the Russian Science Foundation Grant No. 23–28–00255, <https://rscf.ru/en/project/23–28–00255/>

Citation: Degtyarenko K. A., Koptseva N. P., Menzhurenko Yu. N. Scientific and artistic innovations in soviet fine arts 1919–1930. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1247–1256. EDN: LPQAXY



Научно-художественные инновации в советском изобразительном искусстве 1919–1930 годов

К.А. Дегтяренко, Н.П. Копцева, Ю.Н. Менжуренко

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. В статье представлены результаты культурологического и теоретико-искусствоведческого исследования новых культурных и художественных практик, которые осуществлялись в 1919–1930 гг. и предопределили трансформационные процессы в российской культуре, которые привели к появлению ее принципиально нового качества, закрепившегося в понятии «советская культура». Проанализированы три научно-художественных инновационных проекта: «Город будущего» Георгия Тихоновича Крутикова, «Психотехническая лаборатория» ВХУТЕИНа и «политический карнавал» в честь открытия парка М. Горького (1929 год), которые выступают репрезентантами новых культурных практик данного периода истории советской культуры и советского искусства. Рассмотрены основные этапы формирования и развития концепции Н. А. Ладовского, связанной с теорией архитектуры и архитектурной педагогикой, а также зафиксированы научно-практические достижения в выявлении особенностей восприятия, средств воздействия геометрических форм в качестве создания и деятельности психотехнической лаборатории ВХУТЕИНа. Рассмотрены научно-инновационные аспекты репрезентативного феномена «карнавал», раскрывающего особенности конструирования советской культуры в конце 1920-х гг.

Ключевые слова: советское искусство, инновации в культуре, культурные трансформации, первая половина XX века, Г. Т. Крутиков, Н. А. Ладовский.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00255, <https://rscf.ru/project/23–28–00255/>.

Цитирование: Дегтяренко К. А., Копцева Н. П., Менжуренко Ю. Н. Научно-художественные инновации в советском изобразительном искусстве 1919–1930 годов. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1247–1256. EDN: LPQAXY

Введение

Современные культурные трансформации, связанные с появлением новых культурных форм и культурных практик, имеют определенные аналоги в истории нашей страны советского периода. В первой половине XX века были приведены в движение огромные трансформационные процессы, которые привели к культурной революции и ее победе, к формированию принци-

ально нового, уникального типа советской культуры, лучшие артефакты которой принадлежат к шедеврам не только отечественной, но и мировой современной культуры (Kolesnik et al., 2019; Leshchinskaya et al., 2022; Pimenova, 2018; Pimenova, Zamaraeva, 2023; Sertakova, 2014; Sitnikova et al., 2023; Sitnikova, 2024).

Для понимания механизмов и инструментов современных культурных измене-

ний необходимо изучить и проанализировать опыт предшествующего периода нашей культурной истории, когда формировались инновационные проекты, частично воплощенные, частично оставшиеся в планах, но тем не менее сыгравшие фундаментальную роль в формировании новой культуры как системы новых культурных практик и новых культурных субъектов (Kistova, 2022; Kistova, Tamarovskaya, 2014; Koptseva et al., 2023; Seredkina, 2022).

В данном исследовании будут проанализированы некоторые художественные и культурные проекты, выполненные людьми, имеющими отношение к учебным заведениям инновационного типа, возникшим в первые десятилетия советской власти в крупных российских городах, а именно — к Высшим художественно-техническим мастерским (ВХУТЕМАСу) и Высшему художественно-техническому институту (ВХУТЕИНу), которые выступали центрами научно-художественных инноваций молодого советского государства с 1922 по 1930-е гг.

Научно-художественные инновации — это понятие для обозначения ряда проектов, которые были ориентированы на интеграцию научных и художественных методов, приемов, инструментов, базовых практик с целью создать принципиально новый проект, объединяющий достоинства научных открытий и художественных достижений, для качественного улучшения жизни людей и сообществ (Kholodkova, 2023; Monaykina, 2023; Sitnikova, 2024; Yufereva, 2023; Shpak, Kirko, 2024; Khvorostov, 2023). Необходимо обратить внимание именно на прикладной характер этих инноваций, а также на энциклопедичность и универсальность его субъектов, которые, как правило, являются как серьезными учеными, так и выдающимися мастерами-художниками, архитекторами, скульпторами, композиторами (Andryushina, 2024; Zhigaeva, 2024; Degtyarenko, Pikov, 2023; Sergeeva, 2023; Omelik, 2023).

Период 1919–1930 гг. был особенным в истории советской культуры, советского искусства. Именно в этот период были созданы научно-художественные инноваци-

онные проекты, три из которых будут рассмотрены в данной статье. Поскольку все проекты советских мастеров в рамках одной научной статьи рассмотреть невозможно, были выбраны три ярких проекта — «Город будущего» Георгия Тихоновича Крутикова, «Психотехническая лаборатория» ВХУТЕИНа и «политический карнавал» в честь открытия парка М. Горького (1929 год), которые выступают репрезентантами новых культурных практик данного периода истории советской культуры и советского искусства.

«Город будущего»

Георгий Тихонович Крутикова

В настоящее время существует достаточно обширная исследовательская литература архитектурного творчества Георгия Тихоновича Крутикова (рис. 1), которого исследователи называют художником-утопистом и первым революционером советской авангардной архитектуры. Среди множества исследований необходимо отметить работы Селима Омаровича Хан-Магомедова, выдающегося исследователя советской архитектуры (Khan-Magomedov, 1973; Khan-Magomedov, 2008), а также статью Ларисы Ивановны Ивановой-Везн в томе 1 «Энциклопедии русского авангарда» (Ivanova-Veen, 2013). Анализ особенностей художественного творчества Г.Т. Крутикова в контексте деятельности ВХУТЕМАСа и в контексте динамики русского авангарда изучали Андреас Дюран (Duran, 1998), В.Д. Добромиров (Dobromirov, 2009), В.Н. Ряполов (Ryapolov, 2021), Г.В. Малайсова (Malyasova, 2015), К.Н. Гаврилин и И.А. Теньков (Gavrilin, Ten'kov, 2020), ряд других отечественных и зарубежных ученых. В 2024 г. исполняется 125 лет со дня рождения Георгия Тихоновича, и ряд аспектов его творчества до настоящего времени остается вне поля зрения культурологов и представителей других наук, в том числе такой аспект, как реализация проекта синтеза науки, философии, искусства в произведениях, которые тем самым способны изменить весь космос и весь человеческий мир. Представляется, что архитектурные

и другие художественные идеи Г.Т. Крутикова необходимо рассматривать именно в этом ключе, определяющем своеобразие русской философии первой трети XX века.

Проект «Город будущего (эволюция архитектурных принципов в планировке городов и организации жилища)» является дипломной работой Г.Т. Крутикова, которую он выполнил в 1928 г. под руководством Николая Александровича Ладовского (1881–1941) (рис. 2), создателя концепции нового архитектурного образования и концепции радио-архитектуры. Так, известна так называемая парабола Ладовского, представляющая собой геометрический принцип нового генерального плана по перестройке Москвы (Khan-Magomedov, 2007). Именно радио-архитектура Н.О. Ладовского является одним из ключей к пониманию особенностей проекта «Города будущего» Георгия Крутикова, поскольку в ее основе лежало выделение рациональных принципов проектирования городов, прежде всего поиск универсальных архитектурных форм, которые не зависят от исторических архитектурных стилей и направлений, но выступают как логические принципы для создания абсолютно новых архитектурных произведений, не имеющих никаких аналогов в прошлом.

Именно принцип новизны и уникальности в сочетании с рациональностью и прагматикой является фундаментом проекта «Города будущего» (рис. 3, 4).

Вслед за своим учителем Г.Т. Крутиков выбирает математику как науку, которая позволяет найти рациональные формы для проектирования «Города будущего», репрезентанта кинетической архитектуры, ярким представителем которой среди русских авангардистов были, например, Владимир Евграфович Татлин и Яков Георгиевич Чернихов (автор книги «Архитектурные фантазии. 101 композиция») (Chernikhov et al., 1933). Основной идеей кинетической архитектуры является наличие подвижных архитектурных элементов, которые, двигаясь, не изменяют общую композицию произведения архитектуры.

Георгий Крутиков предлагает индустриальные и другие производственные

предприятия размещать на земле (рис. 5), тогда как жилые помещения разместить в воздухе на различных ярусах. Коммуникации между жилыми помещениями планировались с помощью индивидуальных летающих кабин (рис. 6). Эти кабины являются мобильным и одновременно автономным элементом жилища, а не отдельным транспортом. Тем самым в «Городе будущего» практически нет наземного транспорта, перемещение только воздушное за счет конструкций мобильной архитектуры. Мобильная камера может принадлежать каждому горожанину по мере необходимости, поэтому она должна быть обустроена соответствующим образом.

Улицы полностью устраняются в «Городе будущего». Основой проектирования является предельная стандартизация как промышленных элементов, так и других зон — жилищной и рекреации.

Рациональность проекта «Города будущего» обладает самой высокой степенью. Жители города должны быть активными и производительными. Город делится на различные сегменты: производительный, жилой, развлекательный. Свет, свежий воздух, озеленение доступны всем жителям города в одинаковой степени благодаря специальным гигиеническим отверстиям, которые есть в конструкциях каждого городского сегмента. Промышленный сегмент располагается на земле на краях спиралевидной плоскости, к центру этой плоскости прикреплены жилищная зона в форме параболоида (рис. 7).

Жилищная зона состояла из трех элементов, в том числе рабочей коммуны первого типа, рабочей коммуны второго типа и гостиничного элемента. Каждый из них имеет специфическую архитектурную форму. Мобильность переводится Крутиковым в воздух. Он полагает, что невозможно предложить такой вид транспорта, который перестал бы влиять на архитектурное проектирование города в худшую сторону. В другом, более позднем проекте Георгий Тихонович предлагает проекты города под водой и в космосе в эпоху, когда ядерная энергия будет доступна человеку. Именно

атомная энергия должна будет относительно легко поднимать здания в воздух и обеспечивать людям равный и максимальный комфорт городской жизни.

Мы видим, что научно-художественная инновация Георгия Тихоновича Крутикова теснейшим образом связана с принципиальной новизной городского проектирования, полным отвержением архитектуры и градостроительства прежних исторических эпох, стилей, от которых остается математичность архитектурных форм и принцип предельной рациональности.

В русской философии рубежа XIX–XX вв. мыслители, начиная от Владимира Сергеевича Соловьева, разрабатывали понятие Софии как человеческого мира, взятого в его предельно позитивном выражении «замысла Бога». Философы полагали, что София — это человеческий мир, явленный в форме эстетических идей и осуществленный в отдельных шедеврах мирового искусства и архитектуры.

Анализируя научно-художественную инновацию Г.Т. Крутикова «Город будущего» мы видим социалистическую трансформацию этого принципа, основой которой выступает новый культ научно-технического прогресса.

Психотехническая лаборатория ВХУТЕИНа

Репрезентантом научно-технических инноваций является знаменитая «Психотехническая лаборатория». Основателем экспериментальной психотехнической лаборатории является выдающийся теоретик архитектуры Николай Александрович Ладовский (1881–1841).

Николай Ладовский был одним из семи архитекторов, которые на этапе основания вошли в состав созданной в мае 1919 г. при отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР комиссии, связанной с разработкой исследований синтеза искусств и новых форм, стилистических решений. Помимо решения важных теоретических задач представители этого объединения работали и над экспериментальными проектами в русле

поиска новаторских векторов развития советской архитектуры. Объединение архитекторов, скульпторов, живописцев в рамках комиссии и итоги проделанной работы, стали одним из первых шагов к пониманию необходимости создания консолидированного сообщества из числа мастеров, заинтересованных в развитии архитектуры. Особенностью настоящего объединения было также непринятие влияния неоклассики.

Деятельность Института художественной культуры (ИНХУК) имела определяющее значение для дальнейшего развития исследовательской мысли в направлении решения проблемы формообразования, поиска новаторских решений в архитектурных проектах Н. Ладовского. Одним из результатов работы института стало формирование базовых оснований для определения двух направлений советской архитектуры — рационализма и конструктивизма. Представителем первого направления как раз являлся Николай Ладовский.

Все это послужило фундаментом для дальнейшего оформления собственной концепции и ее развития уже в ВХУТЕМАСе, где Н. Ладовский на волне всеобщего реформирования художественного образования, поиска нового и успешного пути реализовывал педагогические, теоретико-методологические и архитектурные проекты актуальные времени. Одним из таких проектов стала психотехническая лаборатория, или иначе, «Черная комната», на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа.

Николай Ладовский в своей публикации для первого и единственного выпуска периодического издания «Известия Ассоциации новых архитекторов» 1926 г. обосновывает необходимость создания психотехнической лаборатории архитектуры: «Архитектор должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника <...> Работы, произведенные мною, а затем и моими товарищами, во ВХУТЕМАСе с 1920 г. в об-

ласти архитектуры, проверенные методами психотехники помогут научной постановке положений архитектуры, на основе рационалистической эстетики. Самым правильным подходом к решению этого вопроса будет организация психотехнической лаборатории для изучения вопросов рациональной архитектуры при “Аснова”. В подтверждение своевременности постановки этого вопроса считаю наилучшим привести слова Мюнстерберга: “Психотехника не может создавать художников..., но она всем им может дать опорный пункт для того, чтобы самым верным образом достичь известных целей, к которым они стремятся и вернее всего избежать известных опасностей... Широко развитая психотехника может в будущем ставить свои требования композиторам, хотя бы постоянно подтверждалось, что гений находит бессознательно то, что наука вырабатывает с большим трудом”. Помимо чисто научного значения, какое может иметь работа лаборатории, ее деятельность должна иметь и практическое значение в архитектурной повседневности» (Ladovskii, 1926: 7).

Лаборатория специализировалась на научном экспериментировании с целью изучения особенностей зрительного восприятия различных геометрических форм. Результаты психотехнических экспериментов лаборатории свидетельствовали о профессиональных возможностях, способностях пространственного восприятия студентов, поступающих на архитектурный факультет.

Для психотехнической лаборатории Николаем Ладовским были разработаны специальные приборы, которые позволяли сделать замеры относительно восприятия пространственных величин: лиглазомер (линейных) (рис. 8), плоглазомер (плоскостных) (рис. 9), оглазомер (объема) (рис. 10), углазомер (угловых) (рис. 11), прострометр (пространственных отношений) (рис. 12). В 2017 г. в галерее «На Шаболовке» была организована выставка «Эксперимент Ладовского», посвященная психотехнической лаборатории архитектурного факультета ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа. На выставке были представлены

воссозданные инструменты, приборы лаборатории Николая Ладовского (рис. 13).

Принципиально важным в понимании архитектуры, ее основополагающих принципов, по мнению Ладовского, было формообразование, логический анализ формы. Это отличало школу Ладовского от других, где было принято полагаться на традиции прошлого или на изучение используемого новаторского материала и техники. Помимо создания психотехнической лаборатории, формирования особой архитектурной педагогики и, в частности, архитектурной пропедевтики (дисциплина «Пространство»), Николай Ладовский был основателем в 1920 г. Объединенных левых мастерских (Обмас), в 1923 г. Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), воспитал талантливых учеников, ставших авторами уникальных архитектурных проектов, благодаря концептуально-методологическим основаниям своей авторской школы.

«Политический карнавал» в честь открытия парка Максима Горького (1929 г.)

К научно-художественным инновациям относится и способ репрезентации советской культуры, построенный по принципу выстраивания границ с теми, кто является врагами и критиками этой культуры. Важнейшим репрезентантом данных конструкций является «политический карнавал» 1920–1930 гг. Этап становления массовых празднеств как политического явления в России приходится на первое десятилетие после революции.

В этот период с массовыми инсценировками связывались представления о том, что новое торжество будет являть собой инновационную высшую форму революционного искусства, в которой воплотится подлинно массовое, народное творчество. В первой половине 1920-х гг. при поддержке партийных и советских органов активно развивалось самодеятельное искусство для трудящихся, в частности клубные театральные кружки. Это во многом обусловило появление и распространение политического карнавала (Izvekov, 1926). Актеры-любители вступали в коммуника-

цию с участниками демонстраций, вовлекая их в импровизированные диалоги.

Кроме того, новое советское праздничное действие становится полем для синтеза искусств, где каждый компонент — архитектура, скульптура, живопись, декоративное искусство, музыка, костюмерия и т.д. — играет свою служебную роль. Таким образом, демонстрации представляли собой новое интегральное гиперхудожественное явление, осуществляющее художественный синтез в жизненном акте.

К оформлению советских городов и торжеств стали активно привлекаться профессиональные художники и архитекторы (Roslavlev, 1928). Известен яркий пример такого профессионального участия в торжестве: студенты живописного факультета ВХУТЕИНа под руководством И. М. Рябиновича в качестве коллективной курсовой работы оформили карнавальную колонну из 54 машин (рис. 14) в честь открытия летнего сезона 1929 г. в парке культуры и отдыха в Москве.

Некоторые подробности этого события можно узнать из воспоминаний члена Союза художников СССР Н. С. Стародуба: «В 1929 г. к открытию летнего сезона в ЦПКиО был организован большой карнавал. Впервые в таких масштабах было устроено зрелище для москвичей в виде ярко оформленной автоколонны из 54 грузовых машин, двигающейся по улицам Москвы через Красную площадь. На основе единого широко продуманного сценария работала группа режиссеров под руководством С. Э. Радлова и решалось крупномасштабное оформление на темы международные — в виде сатирических объемных фигур, и на темы, отражающие вопросы внутренней жизни нашей страны, — в виде движущихся на автомашинах эстрад с национальными хорами, оркестрами народных инструментов и танцевальными группами в красочных народных костюмах народов СССР».

Автоколонна демонстрировала разные сатирические инсталляции в виде устрашающих масок поработанных народов, американского Ку-клус-клана и других враждебных для СССР явлений (рис. 15, 16).

Таким образом, мы можем проследить динамику инновационных научно-художественных культурных событий, каким хотели видеть и пытались реализовать в новых культурных практиках советский праздник его теоретики и организаторы, можно увидеть, как менялось при этом представление о роли организаторов и месте демонстрантов, как была понята необходимость поиска наиболее эффективного внешнего профессионального воздействия на стихийные и самодеятельные культурные практики, росла эмоциональная составляющая как важная функция нового советского зрелища и как празднества стали средой для художественного самоопределения и профессионализации самодеятельных движений.

Заключение

Реализуя идеи, связанные с рациональным преобразованием человеческого существования, в советской культуре 1919–1930 гг. создаются научно-художественные инновации, в которых закрепляется и транслируется культ научно-технического прогресса как основа качественного улучшения жизни как можно большего количества людей. При этом речь идет об активных людях, создающих коллективное благо.

Одной из наиболее значимых научно-художественных инноваций данного периода является проект «Город будущего», созданный Георгием Тихоновичем Крутиковым в 1928 г. Представляется, что в этом проекте реализован ряд идей великих русских мыслителей, связанных с тем, что в интеграции научного и художественного способов мышления, в рациональных художественных практиках возможно реализовать прикладные проекты, способствующие формированию нового человечества, в основе которого лежат личности симфонического типа. До настоящего времени архитектурные идеи Г. Т. Крутикова являются прогрессивными и непревзойденными, ждущими своих активных реализаторов.

Проект психотехнической лаборатории архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, далее ВХУТЕИНа, разработанный и реали-

зованный Николаем Александровичем Ладовским, стал уникальным явлением своего времени и одним из ярких итогов развития пространственного мышления, фиксации необходимости учета особенностей зрительного восприятия в процессе поиска новой архитектуры, в которой, по мнению Ладовского, приоритетным является пространственный фактор. Значимость настоящего психотехнического эксперимента в современное время определяется повышенным вниманием к новаторским проектам Н.А. Ладовского и его учеников, а также увеличением исследовательского интереса к примерам проявления технического прогресса в культуре и искусстве России в целом.

Политический карнавал, организованный по случаю открытия летнего сезона 1929 г. в парке М. Горького студентами живописного факультета ВХУТЕИНа под руководством И.М. Рябиновича, является не только важнейшим общественно-политическим событием, но и знаменует собой переход искусства в новую форму. Происходит синтез различных искусств и профессионализация самодеятельных движений, новые советские культурные практики переходят от поддержки самодеятельного и стихийного культурного творче-

ства к внедрению профессиональных организаторов новых культурных событий.

Таким образом, в 1920 — нач. 1930 г. происходят важнейшие изменения советских культурных практик, характерных для первых лет становления советской культуры. С одной стороны, при конструировании этих практик продолжается опора на научно-художественные инновации, создаваемые учеными, педагогами и художниками высокого уровня профессиональных качеств, с другой стороны, советские и партийные органы принимают важное решение, связанное с отказом от опоры на стихийные и самодеятельные культурные художественные практики трудящихся «масс» и переходом на профессиональное управление этими практиками, что имело огромное значение для будущей культурной революции 1930-х гг.

Приложения / Applications



Список литературы / References

- Andryushina Ya. D. Neiroseti: pomoshchniki ili protivniki sovremennomu khudozhniku? [Neural networks: assistants or opponents to the contemporary artist?]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal [Siberian Art Studies Journal]*, 2024, 3, 1, 20–28. DOI 10.31804/2782–4926–2024–3–1–20–28. EDN PBYXEE.
- Chernikhov Yakov, Kopanitsyn D., Pavlova E. *Arkhitekturnye fantazii: 101 kompozitsiya v kraskakh, 101 arkhitekturnaya miniatura [Architectural fantasies: 101 compositions in color, 101 architectural miniatures]*. Leningrad: izdanie Leningradskogo oblastnogo otdeleniya Vsesoyuznogo ob'edineniya “Mezhdunarodnaya kniga”, 1933, 102.
- Degtyarenko K. A., Pikov N. O. Nauchnye osnovy upravleniya vyzovami XXI veka [Scientific foundations for managing the challenges of the 21st century]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 4, 31–45. EDN YWKLCCQ.
- Dobromirov V. D. Krutikov Georgiy Tikhonovich [Georgiy Tikhonovich Krutikov]. In: *Voronezhskaya istoriko-kul'turnaya entsiklopediya. Personalii [Voronezh Historical and Cultural Encyclopedia. Personalities]*, 2nd ed., Voronezh, Tsentr dukhovnogo vrozozhdeniya Chernozemnogo kraya, 2009, 276.
- Duran A. *La ville volante de Georgii Krutikov [The flying city of Georgii Krutikov]*. Available at: https://www.habiter-autrement.org/03_utoopies/14_ut.htm
- Gavrilin K. N., Ten'kov I. A. Khudozhniki-izobretateli i izobretateli-khudozhniki v otechestvennom iskusstve 1920–1930 gg. [Artist-inventors and inventor-artists in domestic art of the 1920s–1930s]. In: *Decorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S. G. Stroganova [Deco-*

rative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of the S. G. Stroganov RGKhPU, 2020, 4–1, 207–222. EDN AZQOUO.

Ivanova-Veen L.I. Krutikov Georgiy Tikhonovich [Georgiy Tikhonovich Krutikov]. In: *Entsiklopediya russkogo avangarda. Tom I [Encyclopedia of Russian Avant-Garde. Volume I]*, Moscow, “Global Expert and Service Team”, 2013, 452–453.

Izvekov N. Massovye prazdnestva Leningrada, 1924–1925 gg. [Mass celebrations of Leningrad, 1924–1925.]. In: *Massovye prazdnestva [Mass celebrations]*, 1926, 87–91.

Khan-Magomedov S.O. Proekt “letayushchego goroda” [The “flying city” project]. In: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]*, 1973, 1(182), 30–36.

Khan-Magomedov S.O. *Georgiy Krutikov [Georgy Krutikov]*. Moscow, Russkiy avangard, 2008, 180.

Khan-Magomedov S.O. *Nikolay Ladovskiy [Nikolai Ladovsky]*. Moscow, Arkhitektura-S, 2007, 87.

Kholodkova L.M. Vozmozhnosti tekhnologii virtual'noy real'nosti dlya sovremennykh kul'turnykh issledovaniy [Possibilities of virtual reality technologies for modern cultural research]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2023, 4, 4, 34–40. EDN NEPSMI.

Khvorostov V.V. Osnovnye problemy vnedreniya II v sferu iskusstva: po materialam publitsistiki 2018–2023 godov [Main problems of AI implementation in the field of art: based on journalism from 2018–2023]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2023, 4, 4, 31–38. EDN CIZFEA.

Kistova A.V. Dashi Namdakov. Transformatsiya. Chto khotel skazat' avtor? [Dashi Namdakov. Transformation. What did the author want to say?]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal [Siberian Art Studies Journal]*, 2022, 1, 1, 53–72. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–1–53–72. EDN ULBGSR.

Kistova A.V., Tamarovskaya A.N. Proizvedeniya arkhitektury i kul'turnaya identichnost' [Architectural works and cultural identity]. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]*, 2014, 4, 597. EDN STRTOR.

Kolesnik M.A., Leshchinskaya N.M., Sertakova E.A. Obraz poeta-tvortsy v simvolizme Gyustava Moro [The image of the poet-creator in the symbolism of Gustave Moreau]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2019, 3, 4, 25–37. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–25–37. EDN BTGMGM.

Koptseva N.P., Seredkina N.N., Degtyarenko K.A. Esteticheskie transformatsii kak ideynaya osnova sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva 1917–1922 gg. [Aesthetic transformations as the ideological basis of Soviet visual art 1917–1922]. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities]*, 2023, 16, 4, 522–535. EDN NZUUTM.

Ladovskii N.A. Psiko-tekhnicheskaya laboratoriya arkhitektury [Psycho-technical laboratory of architecture]. In: *Izvestiya Assotsiatsii novykh arkhitektorov [News of the Association of New Architects]*. Moskva: Tipografiya „VKhUTEMAS“, 1926, 8.

Leshchinskaya N.M., Sitnikova A.A., Sertakova E.A., Koptseva N.P. Zhurnal “Zodchiy” kak istochnik po istorii russkogo moderna konca XIX- nachala XX vekov [The journal “Zodchiy” as a source on the history of Russian modernism at the end of the 19th — beginning of the 20th centuries]. In: *Bylye gody [Past Years]*, 2022, 17(3), 1237–1249. DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. EDN BNRZCL.

Malyasova G.V. “Zhelayu otpravit'sya v g. Voronezh...” Georgiy Krutikov — uchenik i pedagog Voronezhskikh Svobodnykh masterskiykh. Novye materialy k rannej tvorcheskoy biografii arhitektora [“I wish to go to Voronezh...” Georgy Krutikov is a student and teacher of Voronezh Free Workshops. New materials for the architect's early creative biography]. In: *Gumanitarnye nauki v sovremennom mire: Sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferencii, Ufa, 10 sentyabrya 2015 goda. Tom Vypusk II [Humanities in the modern world: A collection of scientific papers based on the results of the international scientific and practical conference, Ufa, September 10, 2015. Volume Issue II]*. Ufa, Innovatsionnyy centr razvitiya obrazovaniya i nauki, 2015, 6–10. EDN UIAILH.

Monaykina M.O. Rol' virtual'nogo muzeia v praktike raboty muzeynykh tsentrov (na primere Krasnoyarskogo khudozhestvennogo muzeia imeni V.I. Surikova) [The role of the virtual museum in the practice of museum centers (the case of the V.I. Surikov Krasnoyarsk Art Museum)]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2023, 4, 3, 17–26. EDN OLFLGG.

Omelik A. A. Transformatsii vizual'nogo iskusstva pod vliyaniem iskusstvennogo intellekta [Transformations of visual art under the influence of artificial intelligence]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 2, 126–132. EDN KLVCS.

Pimenova N. N. Sovremennaya filosofskaya pozitsiya po voprosu mekhanizmov sotsiokul'turnykh izmeneniy [Contemporary philosophical stance on the mechanisms of socio-cultural changes]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2018, 2, 2, 47–69. EDN XVLYIP.

Pimenova N. N., Zamaraeva Yu. S. “Kul'turnaya politika”: kontseptsiya Devida Bella i Keyt Okli [“Cultural policy”: the concept of David Bell and Kate Oakley]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 1, 37–49. EDN HLDYJ.

Roslavlev M. Dekorirovanie Leningrada v desyatuyu godovshhinu Oktjabr'skoj revolucii [Decoration of Leningrad on the tenth anniversary of the October Revolution]. In: *Hudozhnik. Sb. po voprosam izobrazitel'nogo iskusstva. 1917–1927 [Artist. Collection on issues of fine art. 1917–1927]*. Leningrad, Akademija hudozhestv, 1928.

Ryapolov V. N. Russkaya utopiya glazami Voronezhskogo arkhitekta G. T. Krutikova [The Russian utopia through the eyes of the Voronezh architect G. T. Krutikov]. In: *Problemy sotsial'nykh i humanitarnykh nauk [Problems of Social and Humanities Sciences]*, 2021, 2(27), 97–100. EDN INDCCY.

Seredkina N. N. Transformatsiya etnicheskoy identichnosti: kontseptual'nyy analiz [Transformation of ethnic identity: conceptual analysis]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2022, 6, 4, 53–62. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–4–53–62. EDN ZMDOXS.

Sergeeva N. A. Ponyatie “vizual'nost” v sovremennykh teorii i istorii iskusstva [The concept of “visuality” in contemporary theories and history of art]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 2, 108–115. EDN JZKOFH.

Sertakova E. A. Vizualizatsiya obraza goroda i oblika gorozhan v chasovne Paraskvey Pyatnitsy v Krasnoyarske [Visualization of the city image and the appearance of townspeople in the chapel of Paraskeva Friday in Krasnoyarsk]. In: *Urbanistika [Urbanistics]*, 2014, 2, 50–64. EDN SYDYZF.

Shpak A. A., Kirko V. I. Kontseptsiya “tretey kul'tury” Shtefana Brunnhubera: vliyanie iskusstvennogo intellekta na obshchestvo i poznanie v XXI veke [The concept of “third culture” by Stefan Brunnhuber: the impact of artificial intelligence on society and cognition in the 21st century]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2024, 5, 1, 21–33. EDN OVDTML.

Shulpin A. P. Samodeyatelnij teatr 20-h godov [Amateur theater of the 20s]. In: *Samodejatel'noe hudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii 1917–1932 gg [Amateur artistic creativity in the USSR. Essays on the history of 1917–1932]*. Saint-Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2000, 133.

Sitnikova A. A. Spetsifika idealoobrazovaniya v gorodskoy khudozhestvennoy kul'ture [The specificity of ideal formation in urban artistic culture]. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities]*, 2024, 17, 1, 68–83. EDN DKDIUV.

Sitnikova A. A. Tvorchestvo yuzhnoafrikanskogo khudozhnika Uil'yama Kentridzha v issledovatel'skoy literature i analiz animatsionnogo fil'ma “Feliks v izgnanii” [The work of South African artist William Kentridge in research literature and analysis of the animated film “Felix in Exile”]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost' [Asia, America and Africa: History and Modernity]*, 2024, 3, 1, 6–17. DOI 10.31804/2782–540X-2024–3–1–6–17. EDN JEJEED.

Sitnikova A. A., Leshchinskaya N. M., Sertakova E. A., Kolesnik M. A. Nauchno-tekhnicheskij progress v kinematografe i fotografii na materiale rossiyskoy periodiki 1907–1917 gg. [Scientific and technological progress in cinema and photography based on Russian periodicals 1907–1917]. In: *Bylye gody [Past Years]*, 2023, 18(1), 420–430. DOI 10.13187/bg.2023.1.420. EDN RGAJPA.

Yufereva S. I. Postmodernizm v tvorchestve Satoshi Kona (na primere animatsionnogo fil'ma «Paprika», 2006) [Postmodernism in the works of Satoshi Kon (case study: the animated film “Paprika”, 2006)]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost' [Asia, America and Africa: History and Modernity]*, 2023, 2, 3, 53–61. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–3–53–61. EDN VHLUHQ.

Zhigaeva A. A. Kul'turnye povoroty: issledovanie prostranstv vzaimodeystviy sistemy vizual'nogo iskusstva. Posrednicheskij aspekt [Cultural turns: study of interaction spaces of the visual art system. Mediation aspect]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2024, 8, 1, 127–136. EDN QFDHCD.

EDN: LVMULS
УДК 004.896

Current Trends in the Influence of Artificial Intelligence on Modern Visual Culture

Natalia P. Koptseva, Anna A. Shpak*
and Maria S. Koptseva

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 14.04.2024, received in revised form 20.04.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The article presents the cultural study results of current trends in the influence of artificial intelligence technologies on modern visual culture. Visual culture is understood in the D. V. Pivovarov's theory context of idealization as a process of creation, translation, preservation and reproduction of the particular culture basic ideals in visual forms, including visual arts. Visual culture is the basic cultural ideals formation in unique forms of visual cultural practices that are not reducible to other forms of cultural practices. Generative art, as the name implies, involves the use of generative artificial intelligence to create new content that did not exist before: videos, images, text, music, etc. At the same time, generative models are "trained" to create art works by identifying statistical patterns in already existing datasets produced by humans. Next, the main generative art trends using modern technical means are discussed at the stage of the artist's art work creation. The technical, artistic, ideal-forming, ethical, and conceptual aspects of creating new forms in art are discussed.

Keywords: artificial intelligence, visual culture, new technologies, generative art

Research area: Theory and History of Culture and Art

The study was supported by the Russian Science Foundation Grant No. 23–28–00255,
<https://rscf.ru/en/project/23–28–00255/>

Citation: Koptseva N. P., Shpak A. A., Koptseva M. S. Current trends in the influence of artificial intelligence on modern visual culture. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1257–1268. EDN: LVMULS



Актуальные тенденции влияния искусственного интеллекта на современную визуальную культуру

Н.П. Копцева, А.А. Шпак, М.С. Копцева

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. В статье представлены результаты культурологического исследования актуальных тенденций влияния технологий искусственного интеллекта на современную визуальную культуру. Визуальная культура понимается в контексте теории идеалообразования Д. В. Пивоварова как процесс создания, трансляции, сохранения и воспроизводства базовых идеалов конкретной культуры в визуальных формах, включая визуальные искусства. Визуальная культура – это формирование базовых идеалов культуры в уникальных формах визуальных культурных практик, не сводимых к другим формам культурных практик. Генеративное искусство подразумевает использование генеративного искусственного интеллекта для создания нового контента, которого раньше не существовало: видео, изображений, текста, музыки и т.д. При этом генеративные модели «обучаются» создавать новые произведения искусства, выявляя статистические закономерности в уже существующих наборах данных, производимых людьми. Анализируются основные тенденции генеративного искусства с использованием современных технологий искусственного интеллекта при создании художником произведения искусства, характерного для современной визуальной культуры. Обсуждаются технические, художественные, идеалообразующие, этические и иные концептуальные аспекты создания новых культурных форм посредством современного генеративного искусства.

Ключевые слова: искусственный интеллект, визуальная культура, новые технологии, генеративное искусство.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00255, <https://rscf.ru/project/23–28–00255/>.

Цитирование: Копцева Н. П., Шпак А. А., Копцева М. С. Актуальные тенденции влияния искусственного интеллекта на современную визуальную культуру. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1257–1268. EDN: LVMULS

Введение

В середине XX века ключевые исследователи в области гуманитарных и социальных наук зафиксировали так называемый визуальный, или пикториальный поворот, что означало накопление в культурном пространстве значительного количества культурных практик, связанных с визуальными объектами и с визуальными искусствами, куда, помимо традиционных архитектуры,

изобразительного искусства, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, вошли и заняли господствующее место экранные искусства и видеоигры (см.: Копцева и Замараева, 2023; Пименова и Замараева, 2023; Резникова и др., 2019; Андрюшина, 2024; Асадчих и Сушинская, 2023). Появление беспрецедентно огромного количества визуальных объектов, с которыми взаимодействуют сегодня миллиарды людей, привело

к трансформации культурных исследований, появлению новых методов и методик работы с огромными объемами визуальных культурных объектов, имеющих достаточно сложную структуру и внутренние отличия (см. Дегтяренко и Пиков, 2023; Омелик, 2023; Смолина, 2024; Кузнецова, 2024; Юферова, 2023; Лузан, 2023; Холодкова, 2023).

Внедрение и распространение технологий искусственного интеллекта берет свое начало во второй половине XX века, сегодня подавляющее большинство экспертов утверждают, что искусственный интеллект (далее ИИ) – это системная технология, подобная электричеству, которая изменит все наши социально-экономические и культурные практики, незаметно и фундаментально, как это произошло в XVIII–XIX вв. с введением технологий парового двигателя, а в XX в. – с введением технологий электричества и повсеместным использованием компьютерной и другой информационной техники.

Два таких революционных процесса не могли не интегрироваться, и технологии искусственного интеллекта сегодня активно внедряются и преобразуют все базовые культурные практики, характерные для современной визуальной культуры (см. Дегтяренко, 2023; Пашова, 2019; Шпак, 2021; Шпак, 2023; Омелик, 2024; Лесничих и Сергеева, 2023 и др.), а также технологии искусственного интеллекта имеют специфические визуальные формы и образы, которые представляют эти технологии для людей, в том числе на различных сетевых платформах.

В данной статье будут проанализированы наиболее актуальные тенденции взаимовлияния и интеграции визуальных культурных практик, с одной стороны, и технологий искусственного интеллекта – с другой. Прежде всего, будет представлено авторское определение визуальной культуры, затем рассмотрены самые современные технологии искусственного интеллекта, которые применяются для генеративного искусства (именно генеративное искусство сегодня является местом интеграции искусственного интеллекта и визуальной куль-

туры), а также будут выявлены основные тенденции генеративного искусства, характерные для 2023 г., когда генеративное искусство развивалось особенно интенсивно.

Понятие «визуальная культура» в современной культурологии

В 1995 г. в издательстве Университета Чикаго вышла монография американского культуролога и искусствоведа Уильяма Митчелла «Теория изображений» (1994), где в главе «Пикториальный поворот» с позиций неофрейдизма и неомарксизма он указал, что в обществе господства симулякров все большее и большее значение приобретают изображения (визуальные образы), создавая и усиливая визуальную культуру, которая делает современное общество «обществом зрелищ». Понятие «пикториальный поворот» было сформировано Митчеллом по аналогии с понятием «лингвистический поворот», что означало качественное наращивание как самих визуальных объектов в культурных практиках, так и качественный рост исследований, связанных с этими визуальными объектами (Жигаева, 2024; Сергеева, 2023; Эфендиева, 2023).

Одновременно пикториальный поворот означал рост исследований популярной культуры (=поп-культуры) – сферы, которая ранее исследователями относилась к массовой культуре, не стоящей серьезного внимания философов, социологов, культурологов, искусствоведов. Сейчас все изменилось, именно огромное количество изображений – иллюстраций, кадров, фотографий, видео, появляющихся как независимо друг от друга, так и внутри фильмов, видеоигр, комиксов, иллюстраций средств массовой информации и так далее, привлекает внимание серьезных исследователей, в том числе в контексте прогнозирования способов социальных коммуникаций, которые будут преобладать в ближайшем будущем и тем самым будут эти грядущие события предопределять (см. Дегтяренко и др., 2023; Замараева и др., 2023; Середкина, 2021; Шпак и др., 2022; Колесник и др., 2022; Лещинская и др., 2022; Колес-

ник и др., 2019; Пашова, 2023; Ильбейкина, 2013; Лещинская и Ушакова, 2024; Сушинская, 2023; Хворостов, 2024, Михайлова, 2023 и др.).

Основываясь на понимании культуры как идеалообразования, теория которого была создана Д.В. Пивоваровым (см. Пивоваров, 2004), можно сделать следующее определение визуальной культуры. Визуальная культура – это создание, сохранение, воспроизводство и трансляция базовых идеалов культуры в визуальных формах. Визуальная культура – это создание идеалов, образцов, норм, ценностей в традиционных и современных средах визуальной культуры.

Таким образом, понятие визуальной культуры в контексте идеалообразования:

1) указывает на то, что базовые идеалы культуры имеют визуальную форму, например, транслируются через театральное зрелище, через произведения изобразительного искусства, через декоративно-прикладное искусство;

2) визуальное культурное пространство само по себе является пространством смыслообразования в визуальных культурных формах, которые являются уникальными и которые более ни в каких иных культурных формах не существуют.

Например, идеал милосердия может быть специально представлен в художественном фильме или в произведении анимационного кино, когда авторы данного художественного фильма или анимационного кино ставили и воплощали задачу показать людям значимость и необходимость милосердия, сострадания. В этом случае визуальная культура создает идеал милосердия собственным специфическим способом, но сам идеал является универсальным (см. Koptseva and Bachova, 2010; Копцева, 2012; Semyonova and Bralkova, 2011; Sitnikova, 2014; Кистова и др., 2018; Кистова и Тамаровская, 2014; Пименова, 2018; Пашова, 2022; и др.).

Во втором примере в анимационном кино будут задействованы специфические уникальные средства, инструменты, где создается идеал милосердия в конкретной

специфической визуальной форме, которая исчезает, если начать «пересказывать», т.е. вербализовать данную форму. В этом случае визуальная культура не имеет общего пространства, например, с вербальными, литературными формами, идеалы культуры визуально уникальны и, возможно, имеют значительное количество коннотаций в зависимости от реципиентов и конкретных условий, факторов визуальной культурной коммуникации.

В соответствии с теорией идеалообразования Д.В. Пивоварова (Пивоваров, Медведев, 2000) идеалы визуальной культуры имеют две стороны – материально-чувственную (телесную) и духовно-сверхчувственную (символическую, идеальную). Соответственно, исследователи и другие реципиенты могут сделать акцент либо на материальном носителе идеала, либо на его символическом, сверхчувственном значении. Как правило, символическое, сверхчувственное значение ясно и понятно носителю данной культуры и затемнено, скрыто от носителей другой культуры. Однако в современном мире, где технологии универсальны и способствуют единению людей, возникают особые культурные идеалы, акцентирующие общечеловеческие идеалы и выражающие их в формах визуальной культуры, понятных в их символическом аспекте огромному количеству людей.

Применение технологий искусственного интеллекта к визуальным культурным практикам приводит к появлению принципиально новых культурных визуальных форм, новых видов искусства. Среди них наиболее актуальными являются культурные практики, связанные с появлением и распространением генеративного искусства, которое сегодня существует преимущественно с помощью технологий искусственного интеллекта.

Обзор современных технологий ИИ для генеративного искусства

Генеративное искусство, как следует из этимологии этого термина, подразумевает использование генеративного искус-

ственного интеллекта (Generative AI) для создания предметов искусства. Генеративные ИИ способны создавать новый контент, которого раньше не существовало, такой как: видео, изображения, текст, музыка, звучание голоса и т.д. При этом генеративные модели «обучаются» создавать произведения искусства, выявляя статистические закономерности в уже существующих наборах данных, производимых людьми (Kansal A., 2024). Например, модель генерации изображений может быть обучена на наборе данных, состоящем из тысяч или даже миллионов изображений. Модели могут быть написаны на различных языках программирования, но наиболее популярным является Python.

В процессе обучения модель искусственного интеллекта изучает основные закономерности и структуры, присутствующие в обучающих данных. Обычно это достигается с помощью нейронных сетей, которые представляют собой вычислительные модели, моделирующие работу человеческих нейронов и мозга, соответственно. После завершения обучения генеративная модель искусственного интеллекта может создавать новый контент путем выборки из изученных шаблонов и структур. Например, модель генерации изображений может использовать случайный шум в качестве входных данных и генерировать изображение, похожее на те, что были в обучающем наборе данных. Большинство генераторов позволяют использовать модели, обученные на конкретных наборах данных для генерации изображений, наиболее приближенных к желаемым результатам. Например, для Stable Diffusion существует большое количество различных моделей (чекпоинтов, checkpoints), позволяющих генерировать изображения в различных стилях, таких как аниме, масляные картины и др.

Для работы генеративных ИИ им требуется запрос (prompt) от пользователя, который может быть введен в диалоговом окне чата или специальной программы. Написание запросов для разных ИИ может выглядеть по-разному, представлять

собой связные предложения, утверждения и вопросы (напр. ChatGPT), набор ключевых слов или примеров (большинство генераторов изображений, таких как Stable Diffusion, DALL-E, Midjourney, Шедеврум), кусочки кода в моделях text2img (текст-в-изображение) или изображения в моделях img2img (изображение-в-изображение). Именно запрос определяет, как именно будет выглядеть сгенерированное изображение: что будет изображено, в каком стиле, каким будет разрешение готового изображения или количество знаков в тексте, на каком расстоянии от «зрителя» будет располагаться объект и т.д. (Epstein Z., Hertzmann A., 2023)

В генеративном искусственном интеллекте (ИИ) используется несколько методов и архитектур, каждая из которых имеет свои сильные стороны и ограничения (Krenker A., Bester J., Kos. A, 2011):

- Генеративно-состязательные сети (GAN) – это модели «без учителя». Они состоят из двух нейронных сетей – генератора и дискриминатора, которые обучаются одновременно в конкурентной борьбе. Генератор создает новый контент, а дискриминатор пытается отличить подлинные данные от сгенерированных. В таких моделях используется вышеупомянутая обратная связь, благодаря которой генератор учится создавать наиболее реалистичные результаты. К моделям, использующим данные нейросети, можно отнести DALL-E, Midjourney, StyleGAN2 от Nvidia, Pix2Pix GAN, Cycle GAN и др;

- Вариационные автоэнкодеры (VAE) – это тип нейронной сети, которая состоит из кодировщика (энкодера, encoder) и декодировщика (декодера, decoder). Модель кодировщика сжимает входные данные в представления с меньшей размерностью, т.е. переводит их в сжатую форму, отбрасывая шум и сохраняя как можно больше полезной информации. После эти данные могут быть использованы для воссоздания исходных данных путем выборки из них, чем занимается декодировщик. Кодировщик и декодировщик также обучаются вместе. Данный тип нейронной сети

получил своё распространение при использовании модели Stable Diffusion;

- Рекуррентные нейронные сети (RNN) – это большой тип нейронных сетей, предназначенных для обработки последовательных данных, таких как текст или аудио. Они способны изучать закономерности и структуры, присутствующие во входных данных, а затем использовать эту информацию для генерации новых последовательностей. RNN работают, обрабатывая каждый элемент ввода в последовательности по одному за раз и передавая полученную информацию следующему элементу в последовательности. Это позволяет им улавливать контекст ввода и делать более точные прогнозы;

- Диффузионные модели – это тип генерирующих моделей, которые используют процесс, называемый диффузией, для создания реалистичных изображений. Диффузия начинается с начального вектора шума, который является отправной точкой для изображения. Затем вектор шума постепенно изменяется в несколько этапов, добавляя к изображению все больше и больше шума на каждом этапе. Этот процесс продолжается до тех пор, пока изображение не будет полностью сформировано.

Наиболее популярные модели для генерации визуального искусства – DALL-E2, Midjourney, Stable Diffusion, NightCafe, Deep Dream Generator, Craiyon (DALL-E mini) и др. Стоит отметить, что у большинства из перечисленных моделей открытый исходный код (open-source code), позволяющий создавать собственные модели на их основе. Так, например, доступны исходные коды нейросетей ruDALL-E (модель Kandinsky от компании «Сбер») и DALL-E от OpenAI и др. В то же время многие модели распространяются по подписке и требуют определённых вложений (Midjourney – четыре уровня подписки).

Таким образом, существует большое количество различных технологий, доступных для создателей генеративного искусства. Художники могут использовать как готовые модели, так и попытаться создавать свои на основе открытых исходных

кодов, могут самостоятельно обучать модели или работать с готовыми чекпоинтами. Основа работы с генеративными моделями заключается в работе с запросами – от их формирования зависит готовый результат.

Основные тенденции

генеративного искусства в 2023 г.

Генеративное искусство представляет собой сложный феномен современной визуальной культуры. Базируясь на основных современных технологиях создания произведений искусства, генерация изображений происходит при помощи наиболее популярного метода глубокого (машинного) обучения, использования сверточных сетей и других методов. Глубокое (машинное) обучение нейросетей как технология ИИ по-прежнему остается инновационным и наиболее востребованным.

Использование ИИ для создания произведений искусства происходит «неконтролируемым» (для художника) на определенной стадии способом. «Неконтролируемый» результат генеративного процесса, получаемый художником, относительно технологии прогнозируем и предсказуем в некоторой мере, так как вариаций синтеза того или иного образа существует большое множество, как и разных коннотаций с другими значениями символов, порождаемых этими образами. По отношению к каждому отдельно можно сказать, что они предсказуемы, так как созданы на основе определенного набора данных. А вот сочетание разных образов в описании способно уже привести к непредсказуемому эффекту, обусловленному визуальным мышлением человека-художника. Продвинутый инструментарий ИИ позволяет создавать интертекстуальный образ, где ярко выделяются наиболее репрезентативные, собирательные элементы, которые сочетаются благодаря совпадениям, возникшим в их описаниях, характерных признаках и т.д.

Нейросеть обучается на неструктурированных коллекциях культурного визуального контента, сеть учится распознавать ассоциации между элементами культурных

визуальных артефактов (например, с помощью запоминания, какие слова чаще всего встречаются рядом), их общие образцы (паттерны) и структуры.

Главными инструментами для художников генеративного искусства являются наиболее популярные модели современной визуальной культуры, но профессиональные художники могут и не использовать популярный инструментарий, как, например, художники Anna Ridler, Refik Anadol, или сильно ограничивать его для достижения поставленных творческих целей. Некоторые произведения генеративного искусства созданы по базам данных таких больших музеев, как MOMA, что в будущем позволит объединять и структурировать данные художественные модели с другими базами данных современной визуальной культуры и улучшать нейросети для нового генеративного искусства.

Новые культурные формы и практики на стадии создания произведений искусства можно разделить на используемые в процессах 1) создания произведения искусства, 2) его продвижения-продажи, 3) его хранения-репрезентации, 4) его анализа и описания и ряда других процессов. В данном исследовании акцент сделан на использовании ИИ как технологии для *создания* произведений генеративного искусства.

Первым важным моментом, выявленным в ходе анализа основных тенденций генеративного искусства в 2023 г., можно выделить синтез видов искусств. Данная тенденция наиболее сильно проявляется с середины XX века и характеризуется тем, что при появлении новых культурных визуальных форм используются уже созданные ранее образы, которые трансформируются и преобразовываются художником. Закономерно возникают два направления: преобразование и изменение уже существующих произведений искусства, что можно проследить в творчестве Льва Переулкова, а также создание гибридных произведений на стыке разных видов искусства, что проявлено в творчестве таких авторов, как Refik Anadol, Mario Klingemann, Scott Eaton (Manovich L., Arielli E., 2023).

Далее можно указать на развитие ИИ в таких распространенных формах современной визуальной культуры, как видеогенерация, анимация любого объекта искусства как в медиаформате, так и в физическом пространстве. В данных формах художник может работать как в межвидовом поле искусства, так и генерируя произведения конкретного вида искусства. На основе уже существующих связей создаются более сложные интертекстуальные отношения внутри нового произведения искусства, как, например, в комбинировании фрагментов кинематографических произведений, характерных для творчества художника Chikai Ohazama. Инновации ИИ позволяют адаптировать «старую» эстетику к новым инструментам, формируя новые концепции визуальной культуры в формах современного искусства. Актуальными остаются вопросы, связанные с соотношением художественной формы и художественного содержания, и новое решение этих вопросов связано с использованием технологий ИИ в современном генеративном искусстве.

Поворот к активному вовлечению зрителя в качестве со-творца произведения искусства в контексте современной визуальной культуры стал возможен благодаря высокой скорости функционирования технологий ИИ, генерирующих тот или иной необходимый художнику не только двумерный, но и трехмерный визуальный образ. Возможность зрителя влиять на результат художественного произведения концептуально выводит произведение генеративного искусства на принципиально новый уровень создания художественного образа, где первоначальный замысел художника находится сугубо в пространстве технологии, а создание произведения визуального искусства происходит в материальном и временном контекстах, демонстрируя интерактивность и создавая акцент на моменте творения произведения «здесь и сейчас» и на сопричастности данному процессу со стороны зрителя (реципиента). Так, наиболее ярко тенденция к программированию робототехники через методы ИИ для создания произведений прослеживается

в творчестве художников Sougwen Chung и Alexander Reben.

Отдельно стоит обозначить тенденции, связанные с тематикой произведений современного генеративного искусства. Здесь наиболее часто разрабатываются актуальные темы экологии и социальных проблем. Социальные проблемы многоаспектны и могут быть представлены в произведениях современного генеративного искусства как на локальном, так и на глобальном уровнях. Экологические проблемы представлены в художественных работах Tarcisio Costa, темы визуализации биологических процессов, форм, явлений с опорой на микробиологию характерны, например, для студии Signatura, художницы Нади Кимельяр.

Важной тенденцией развития генеративного искусства в 2023 г. является продолжающийся рост культурных индустрий. Множество технологий ИИ в качестве инструментов используются в культурных индустриях, где имеет место индивидуализация и персонализация визуального содержания и ориентация на экономическую прибыль (эти технологии в основном используются в больших музейных пространствах и арт-проектах, в тиражировании медиапродукции, дизайне и т.д.), а не только на желание художника создавать оригинальные произведения искусства.

Современными аккумуляторами цифрового искусства являются NFT-платформы, которые существенно влияют на развитие и продвижение художников на арт-рынке. Художник при этом делает акцент на материальных и концептуальных особенностях произведения искусства или на серии таких произведений. Многие держатели мировых брендов, галереи, музеи, художественные площадки и собственно художники могут получать коммерческую прибыль с данной позиции невзаимозаменяемых токенов, где каждый покупатель является держателем уникального цифрового кода произведения. Несмотря на то что интерес к NFT-платформам упал в 2022–2023 гг., современные художники по-прежнему активно используют их, так как в этом случае есть закрепленные

правовые отношения между автором и покупателем. Ряд экспертов отмечают растущую популярность токенов PFP-категории (Profile Picture Non-fungible Token (невзаимозаменяемый токен изображения профиля)) (Shurmanova, et al., 2024) в современной визуальной культуре.

Заключение

Исследование актуальных тенденций влияния технологий искусственного интеллекта на современную визуальную культуру теоретически и методологически опирается на новое понимание визуальной культуры в контексте теории идеалообразования, где визуальная культура понимается, с одной стороны, как воплощение базовых идеалов культуры в форме визуальных искусств, визуальных культурных практик, а с другой стороны, как идеалообразование в уникальной форме, специфической только для визуальной культуры. В конце XX века эксперты и исследователи фиксируют лавинообразный рост артефактов визуальной культуры. Проблематика, ранее скрытая от представителей социальных и гуманитарных наук как связанная с «низкой» поп-культурой, внезапно становится главным трендом современных культурных исследований. Появление технологий искусственного интеллекта означает новую страницу в динамике визуальной культуры и, соответственно, появление новых культурных форм и практик, существование которых невозможно без данных технологий.

Основными тенденциями развития генеративного искусства в 2023 г. являются: сочетание в произведении генеративного искусства разных видов искусства (акцент на интеграцию, инновацию и интерактивность), интертекстуальность, использование сложных нарративов, метанарративов, акцент на проявление зрителя в роли художника-творца. Наиболее активными темами произведений современного генеративного искусства являются экология, биотехнологии, социальные и этические проблемы. Связанная с генеративным искусством тема NFT-платформ также по-

звояет выделить тенденцию все более активного использования здесь токенов PFP-категории, что указывает на новый процесс формирования сетевой культурной визуальной идентичности в пространстве интернета. Современные ИИ – это достаточно гибкие инструменты, которые могут

изменяться в зависимости от конкретных культурных практик, а также значительно расширять формы взаимодействия между разными субъектами современного искусства, включая художника, художественный материал, нейросети, зрителя-реципиента и многих других.

Список литературы / References

Andryushina Ya. D. Neiroseti: pomoshchniki ili protivniki sovremennomu khudozhniku? [Neural networks: assistants or opponents to the contemporary artist?]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal [Siberian Art Studies Journal]*, 2024, 3, 1, 20–28. DOI 10.31804/2782–4926–2024–3–1–20–28. EDN PBYXEE.

Anna Rider official web-site. Available at: <https://annaridler.com/>

Asadchikh A. A., Sushinskaya Yu. A. Issledovatel'skie podkhody k provedeniyu tsifrovyykh kul'turnykh issledovaniy: analiticheskiy obzor [Research approaches to conducting digital cultural studies: an analytical review]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2023, 4, 4, 26–33. EDN QGYDDK.

Degtyarenko K. A. Iskusstvennyy intellekt v meditsine. Obzor 21 mezhdunarodnoy konferentsii po iskusstvennomu intellektu v meditsine (iyun' 2023 g.) [Artificial intelligence in medicine. Review of the 21st international conference on artificial intelligence in medicine (June 2023)]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost' [Asia, America and Africa: History and Modernity]*, 2023, 2, 3, 27–42. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–3–27–42. EDN DBFYWB.

Degtyarenko K. A., Pchelkina D. S., Shpak A. A., Pimenova N. N. Obraz iskusstvennogo intellekta v kinematografe: transformatsii v period 1980–2010-kh godov [The image of artificial intelligence in cinema: transformations during the 1980–2010s]. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities]*, 2023, 16, 8, 1454–1470. EDN XVMNJE.

Degtyarenko K. A., Pikov N. O. Nauchnye osnovy upravleniya vyzovami XXI veka [Scientific foundations for managing the challenges of the 21st century]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 4, 31–45. EDN YWKLQC.

Efendieva A. O. Vizual'naya reprezentatsiya transportnoy sfery Tuvy nachala XX V. V fotografiyakh V. P. Ermolaeva [Visual representation of the transportation sector of Tuva in the early 20th century in the photographs of V. P. Yermolaev]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 2, 79–89. EDN IUAHWX.

Epstein Z., Hertzmann A. Art and the science of generative AI. In: *Science*, 2023, 380, 6650, 2023, 1110–1111. DOI:10.1126/science.adh4451.

Il'beykina M. I. Vizual'no-antropologicheskaya spetsifika sovremennykh kul'turnykh praktik [Visual-anthropological specifics of contemporary cultural practices]. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]*, 2013, 3, 452. EDN RPOPQR.

Kansal A. Introduction to Generative AI. In: *Building Generative AI-Powered Apps*. Apress, Berkeley, CA. 2024. https://doi.org/10.1007/979-8-8688-0205-8_1

Kholodkova L. M. Vozmozhnosti tekhnologii virtual'noy real'nosti dlya sovremennykh kul'turnykh issledovaniy [Possibilities of virtual reality technologies for modern cultural research]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2023, 4, 4, 34–40. EDN NEPSMI.

Khvorostov V. V. Problemy vzaimodeystviya ii i iskusstva i vozmozhnosti ikh resheniya glazami professional'nogo soobshchestva: na materiale G. Krasnoyarska [Problems of interaction between AI and art and their solutions from the perspective of the professional community: the case of G. Krasnoyarsk]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2024, 5, 1, 34–41. EDN UQNFVA.

Kistova A. V., Pimenova N. N., Bukova M. I. Sovremennoe sostoyanie dekorativno-prikladnogo iskusstva evenkov – korennykh narodov Sibirskoy Arktiki [The current state of the decorative arts of the

Evenks – indigenous peoples of the Siberian Arctic]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2018, 2, 1, 49–56. EDN YVGAOE.

Kistova A. V., Tamarovskaya A. N. Proizvedeniya arkhitektury i kul'turnaya identichnost' [Architectural works and cultural identity]. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]*, 2014, 4, 597. EDN STRTOR.

Kolesnik M. A., Leshchinskaya N. M., Sergeeva N. A. Daidzhest novostey v sfere razvitiya iskusstvennogo intellekta [Digest of news in the field of artificial intelligence development]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2022, 3, 1, 18–28. DOI 10.31804/2712–939X-2022–3–1–18–28. EDN AKUVFE.

Kolesnik M. A., Leshchinskaya N. M., Sertakova E. A. Obraz poeta-tvortsy v simbolizme Gyustava Moro [The image of the poet-creator in the symbolism of Gustave Moreau]. In: *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2019, 3, 4, 25–37. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–25–37. EDN BTGMGM.

Koptseva N. P. Problema metodologii sovremennykh kul'turnykh issledovaniy: vozmozhnosti klassicheskoy britanskoy sotsial'noy antropologii [The problem of methodology in contemporary cultural studies: possibilities of classical British social anthropology]. In: *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki [Humanitarian and Social Sciences]*, 2012, 4, 89–104. EDN QITDCB.

Koptseva N. P., Zamaraeva Yu. S. Tekhno-futurizm v sovremennykh sotsial'nykh issledovaniyakh [Techno-futurism in contemporary social research]. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities]*, 2023, 16, 3, 494–504. EDN PPWTQU.

Koptseva N. P. System of Culture in Krasnoyarsk Region: Main Subjects and Cultural Values. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences]*, 2010, 3, 3, 344–381. EDN MJCSVH.

Krenker A., Bešter J., Kos A. Artificial Neural Networks: Methodological Advances and Biomedical Applications. Introduction to the artificial neural networks. InTech. 2011, 1–18. Available at: <https://www.intechopen.com/books/117>

Kuznetsova A. A. Obraz kitayskogo obshchestva v tvorchestve Tszia Zhangke [The image of Chinese society in the works of Jia Zhangke]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost' [Asia, America and Africa: History and Modernity]*, 2024, 3, 1, 18–27. DOI 10.31804/2782–540X-2024–3–1–18–27. EDN FJBGGG.

Leshchinskaya N. M., Sitnikova A. A., Sertakova E. A., Koptseva N. P. Zhurnal “Zodchiy” kak istochnik po istorii russkogo moderna kontsa XIX– nachala XX vekov [The journal “Zodchiy” as a source on the history of Russian modernism at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries]. In: *Bylye gody [Past Years]*, 2022, 17(3), 1237–1249. DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. EDN BNRZCL.

Leshchinskaya N. M., Ushakova E. E. Virtual'nyy obraz rituala ochishcheniya v animatsionnom kino Khayao Miyadzaki [The virtual image of a purification ritual in the animated films of Hayao Miyazaki]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost' [Asia, America and Africa: History and Modernity]*, 2024, 3, 1, 115–128. DOI 10.31804/2782–540X-2024–3–1–115–128. EDN CPWUDN.

Lesnichikh A. A., Sergeeva N. A. Tsifrovizatsiya v teatral'nom iskusstve [Digitalization in theatrical art]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2023, 4, 3, 33–40. EDN LMQLTC.

Luzan V. S. Spetsifika kontsepta “sotsial'noe vremya” v kontekste realizatsii kul'turnoy politiki Rossiyskoy Federatsii [The specifics of the concept “social time” in the context of implementing cultural policy in the Russian Federation]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7, 4, 75–84. EDN DKUEAP.

Manovich L., Arielli E. AI image and Generative Media: Notes on Ongoing Revolution. In: *MoMA magazine*. 2023. Available at: <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>

Mikhaylova S. A. Proekt sistemy iskusstvennogo intellekta dlya sokhraneniya muzykal'nogo naslediya korennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossiyskoy Federatsii: na primere muzykal'noy kul'tury khantov [Project of an artificial intelligence system for preserving the musical heritage of the in-

digenous peoples of the North, Siberia, and the Far East of the Russian Federation: the case of the Khanty musical culture]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2023, 4, 4, 45–55. EDN IIXYLI.

Mitchell W.J. T., *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press, 1995, 462.

Omelik A. A. Analiz pozitsii tvorcheskikh deyateley i institutsiy v otnoshenii avtorskogo prava na proizvedeniya, sozdannye s pomoshch'yu AI [Analysis of the positions of creative individuals and institutions regarding copyright on works created using AI]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2023, 4, 4, 39–44. EDN GQAZJH.

Omelik A. A. AI v sfere kul'tury i iskusstva: obzor publikatsiy [AI in the field of culture and art: a review of publications]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligence]*, 2024, 5, 1, 42–48. EDN FUMHAH.

Pashova E. V. Metodologiya izucheniya komiksov v sovremennykh nauchnykh realiyakh [Methodology of studying comics in contemporary scientific realities]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropology Journal]*, 2019, 3, 1, 40–58. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–1–40–58. EDN YWZRQL.

Pashova E. V. Raskrytie idey ekologicheskogo soznaniya i ekologicheskogo povedeniya v mul'tiplikatsionnom seriale “Smeshariki” (na materiale “Sbornika seriy ob ekologii”) [Unveiling the ideas of ecological consciousness and ecological behavior in the animated series “Smeshariki” (based on the “Collection of Episodes on Ecology”)]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropology Journal]*, 2022, 6, 1, 46–57. DOI 10.31804/2542–1816–2022–6–1–46–57. EDN JRPBZV.

Pashova E. V. Roboty s iskusstvennym intellektom v sovremennoy vizual'noy kul'ture: analiz obraza personal'nogo pomoshchnika po ukhodu za zdorov'em – Beymaks – v polnometrazhnom animatsionnom fil'me “Gorod geroev” i ego serial'nykh prodolzheniyakh [Robots with artificial intelligence in modern visual culture: analysis of the image of the personal health care assistant – Baymax – in the feature-length animated film “Big Hero 6” and its series continuations]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropology Journal]*, 2023, 7, 3, 25–36. EDN ZANNHD.

Pimenova N. N. Sovremennaya filosofskaya pozitsiya po voprosu mekhanizmov sotsiokul'turnykh izmeneniy [Contemporary philosophical stance on the mechanisms of socio-cultural changes]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropology Journal]*, 2018, 2, 2, 47–69. EDN XVLYIP.

Pimenova N. N., Zamaraeva Yu. S. “Kul'turnaya politika”: kontseptsiya Devida Bella i Keyt Okli [“Cultural policy”: the concept of David Bell and Kate Oakley]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern archives and expeditions]*, 2023, 7, 1, 37–49. EDN HLDYJ.

Pivovarov, D. V. Ideal kak komponent kul'tury [The ideal as a component of culture]. In: *Kul'tura kak protsess [Culture as a process]*, Yekaterinburg: Ural. kadrovyi tsentr, 1995, 10–13.

Pivovarov D. V. Ideal v osnovanii kul'tury: strategiya obshchego obrazovaniya [The ideal at the base of culture: a strategy of general education]. In: *Nauchnye trudy professorov Uralskogo instituta ekonomiki, upravleniya i prava [Scientific works of professors of the Ural Institute of Economics, Management and Law]*, Yekaterinburg, 2004, 1, 12–23.

Pivovarov D. V., Medvedev A. V. Istoriya i filosofiya religii [History and philosophy of religion]. Yekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, Nizhnevartovsk: Izd-vo Nizhnevart. ped. in-ta, 2000, 408.

Refika Nadol official web-site. Available at: <https://refikanadol.com/>

Reznikova K. V., Sitnikova A. A., Zamaraeva Yu. S. Filosofiya iskusstva v tvorchestve Egona Shile [Philosophy of art in the works of Egon Schiele]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropology Journal]*, 2019, 3, 4, 38–48. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–38–48. EDN TYAFFZ.

Semyonova A. A. Visualization of the Concept of “the North” in Fine Arts. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences]*, 2011, 4, 4, 476–491. EDN NEULHT.

Seredkina N. N. Tsifrovizatsiya i lingvistika: aktual'nyy status issledovaniy [Digitalization and linguistics: the current status of research]. In: *Tsifrovizatsiya [Digitalization]*, 2021, 2, 2, 25–34. DOI 10.37993/2712–8733–2021–2–2–25–34. EDN VVTKNU.

Sergeeva N. A. Ponyatie “vizual’nost” v sovremennykh teorii i istorii iskusstva [The concept of “visuality” in modern theories and history of art]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii* [Northern archives and expeditions], 2023, 7, 2, 108–115. EDN JZKOFH.

Shpak A. A. Problemy primeneniya tekhnologiy iskusstvennogo intellekta v sotsiologicheskom aspekte [Problems of applying artificial intelligence technologies in a sociological aspect]. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta* [Sociology of Artificial Intelligence], 2021, 2, 4, 43–46. DOI 10.31804/2712–939X-2021–2–4–43–46. EDN QVBASW.

Shpak A. A. Znachenie kul’tury v ekonomicheskikh, tekhnologicheskikh i sotsial’nykh transformatsiyakh. Chast 1 [The significance of culture in economic, technological, and social transformations. Part 1]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost’* [Asia, America and Africa: History and Modernity], 2023, 2, 1, 76–101. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–1–76–101. EDN ADWFOK.

Shpak A. A., Zamaraeva Yu. S., Pimenova N. N., Seredkina N. N. Zhurnal “Niva” (1909 g.) kak istochnik po istorii khudozhestvennoy kul’tury Rossiyskoy imperii [The journal “Niva” (1909) as a source on the history of artistic culture of the Russian Empire]. In: *Bylye gody* [Past Years], 2022, 17(4), 1976–1989. DOI 10.13187/bg.2022.4.1976. EDN HRICPR.

Shurmanova A. A., Belousova S. V., Mikhailova S. A., Suetina A. S., Ivanova, A. A. Jevojlucija cifrovogo iskusstva: analiz nft-platform na osnove torgovoy ploshhadki «Opensea» [Digital art evolution: analysis of nft platforms based on the «Opensea» trading platform]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal* [Siberian art history journal], 2024, 3(1), 29–48.

Sitnikova A. A. The Concept of “North” in the Works by Rockwell Kent. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2014, 7, 8, 1358–1380. EDN SJUACF.

Smolina M. G. Khudozhestvennyy muzey imeni V. I. Surikova kak prostranstvo dlya art-kritiki [The V. I. Surikov Art Museum as a space for art criticism]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal* [Siberian art history journal], 2023, 2, 4, 59–68. DOI 10.31804/2782–4926–2023–2–4–59–68. EDN JMOELL.

Sushinskaya Yu. A. Sovetskiy kinematograf perioda “ottepeli”: analiz fil’m “ya shagayu po Moskve” G. Daneliya (1963) [Soviet cinema during the “thaw” period: analysis of the film “I Am Walking in Moscow” by G. Daneliya (1963)]. In: *Tsifrovizatsiya* [Digitalization], 2023, 4, 1, 31–40. EDN HJQBBX.

Yufereva S. I. Postmodernizm v tvorchestve Satoshi Kona (na primere animatsionnogo fil’m “Paprika”, 2006) [Postmodernism in the works of Satoshi Kon (case study: the animated film “Paprika”, 2006)]. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost’* [Asia, America and Africa: History and Modernity], 2023, 2, 3, 53–61. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–3–53–61. EDN VHLUHQ.

Zamaraeva Yu. S., Seredkina N. N., Pchelkina D. S., Pimenova N. N. Nauchno-tekhnicheskii progress nachala XX veka v periodicheskoy pechati Rossiyskoy imperii (zhurnal “Zodchiy”, 1902 g.) [Scientific and technological progress in the early 20th century in the periodical press of the Russian Empire (the journal “Zodchiy”, 1902)]. In: *Bylye gody* [Past Years], 2023, 18(1), 390–401. DOI 10.13187/bg.2023.1.390. EDN SYMSSL.

Zhigaeva A. A. Kul’turnye povoroty: issledovanie prostranstv vzaimodeystviy sistemy vizual’nogo iskusstva. Posrednicheskii aspekt [Cultural turns: study of interaction spaces of the visual art system. Mediation aspect]. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2024, 8, 1, 127–136. EDN QFDHCD.

EDN: IZINYA
УДК 82–94:392(571.51)“1890/1899”

“The Seminarian”: Notes on the Life and Customs of Krasnoyarsk in the 1890s in the Early Samples of Attempts at Writing by Teacher-Philosopher P.P. Ustyugov (Part 1)

Olga A. Karlova*

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 25.03.2024, received in revised form 01.04.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The article introduces into scientific circulation information about the deciphered manuscript of the early work of the teacher of the Yenisei province of the XIX–XX centuries, the author of the philosophical essays P.P. Ustyugov “Seminarist”, found in the archive of the Krasnoyarsk writer-historian A.I. Chmykhalo. The article publishes separate fragments of the manuscript with socio-cultural and literary-critical comments on the life and customs of Krasnoyarsk in the 1890s, gives a historical and literary assessment of the first samples of P.P.’s pen. Ustyugov, known as the “king of Takmak”, analyzes the chronotope and semantic “toponymy” of the notes, characterizes such a regional literary phenomenon as the Siberian moral life writing.

Keywords: siberian moral life writing, early views of the teacher-philosopher P.P. Ustyugov, semantic “toponymy” of the text, cyclical, everyday, adventurous and morally self-reflective time of notes, religious and ethical sentiments of Krasnoyarsk youth at the turn of the twentieth century, description of the mores of Krasnoyarsk in the 1890s.

Research area: Theory and History of Culture and Art

Citation: Karlova O.A. “The Seminarian”: Notes on the life and customs of Krasnoyarsk in the 1890s in the early samples of attempts at writing by teacher-philosopher P.P. Ustyugov (Part 1). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1269–1276. EDN: IZINYA



«Семинарист»: заметки о быте и нравах Красноярска 1890-х годов в ранних пробах пера учителя-философа П.П. Устюгова (Часть1)

О.А. Карлова

*Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. Статья вводит в научный оборот информацию о расшифрованной рукописи раннего произведения учителя Енисейской губернии XIX–XX вв., автора философских эссе П. П. Устюгова «Семинарист», найденной в архиве красноярского писателя-историка А. И. Чмыхало. В статье публикуются отдельные отрывки рукописи с социокультурными и литературно-критическими комментариями о быте и нравах Красноярска 1890-х гг., дается историко-литературная оценка первым провам пера П. П. Устюгова, известного как «король Такмака», анализируется хронотоп и смысловая «топонимика» заметок, характеризуется такое региональное литературное явление, как сибирское нравоучительное бытописание.

Ключевые слова: Сибирское нравоучительное бытописание, ранние воззрения учителя-философа П. П. Устюгова, смысловая «топонимика» текста, циклически-бытовое, авантюрное и нравственно-саморефлексивное время заметок, религиозно-этические настроения красноярской молодежи рубежа XX века, описание нравов Красноярска 1890-х гг.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Карлова О. А. «Семинарист»: заметки о быте и нравах Красноярска 1890-х годов в ранних пробах пера учителя-философа П. П. Устюгова (Часть1). Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2024, 17(7), 1269–1276. EDN: IZINYA

Введение:

рукопись и ее автор

Рукопись раннего произведения «Семинарист» учителя Енисейской губернии и философа П. П. Устюгова, известного как «король Такмака» (Красноярские Столбы), была найдена в числе прочих его документов и произведений в архиве писателя-историка Анатолия Ивановича Чмыхало. Среди найденных материалов П. П. Устюгова есть дневники дореволюционного и советского периодов, черновики официальных документов и обращений в разные инстанции, записки о положении учителей в Енисейской губернии, заметки к учебным программам и конкретным урокам, философские эссе на различные темы.

До сих пор о Павле Прокопьевиче Устюгове было известно не очень многое. Основные сведения содержатся в архивных записях А. Л. Яворского об Устюговских стоянках на Красноярских Столбах: на Большом Такмаке (1915–1924 гг.) и Малом Такмаке (1924–1928 гг.). Родившийся в 1871 году на юге Енисейской губернии в Абаканском уезде, П. П. Устюгов поступил по окончании школы в Красноярскую учительскую семинарию, окончил ее в 1891 году, учительствовал в с. Покровка Ачинского уезда, затем был упомянут в архивах как учитель в школе при Абаканском железоделательном заводе (Абаза). С 1909 года в течение двух лет учительствовал во 2-м классном училище в Теси Минусинского уезда. Вернувшись

в 1911 году в Красноярск, он продолжил учительскую деятельность, преподавая науки в 1-м народном училище. С этого периода он безвыездно жил в Красноярске. Глубоко увлеченный природой Красноярских Столбов, он сначала основал небольшую дачку на Базаихе, где жил с семьей (жена, два сына и дочь), исследуя скалы выше по Енисею, в частности Шелонин Бык. Затем его внимание привлек Большой Такмак, где он фактически проводил все выходные дни с 1915 по 1924 год. В 1924 году он подготовил себе более доступную и удобную стоянку на южной стороне Малого Такмака, где поселился после выхода на пенсию в 1925 году, писал свои поздние философские работы, посвящения Духу Гор и стихи. Умер в 1934 году, а в 1938-м его стоянка была разрушена администрацией заповедника и сожжена. Дочь Анфиса Павловна Устюгова, также учительница, чаще других посещавшая отца на Такмаке и разделявшая его увлечение природой Столбов, а также его «соседи» по Столбам Евгений Иванов и Василий Львов, по свидетельству А.Л. Яворского, говорили: «Много чего писал Павел Прокопьевич, но спрашивать было неудобно». Теперь, расшифровывая найденные тексты рукописей П.П. Устюгова, мы сможем постепенно ответить на этот вопрос.

Первые из расшифрованных ранних литературных заметок — «Семинарист К-ой учительской семинарии. Р. с эпилогом П.П. Устюгова», начало которых датировано на обложке 20 ноября 1889 года. Рукопись имеет приписку «Материалы для описания. Всякая всячина» и представляет собой 104 рукописные страницы (более 50 стандартных страниц расшифровки), разделенные на 13 отдельных эпизодов, время завершения которых обозначено датой 22 июля 1891 года, когда учеба П.П. Устюгова в Красноярской учительской семинарии подошла к концу. Тексту предшествуют два своеобразных эпиграфа: «Роман есть дело творческое, требует для исполнения спокойствия духа и воображения», по словам Ф.М. Достоевского. Тургенев говорил: «В деле сочинительства всякий (сужу по себе) делает не то, что хочет, а то, что мо-

жет — и насколько удастся». Этот комментарий к словам великих писателей предпослан автором собственным описаниям, впечатлениям и исповедальным откровениям, видимо, с целью ободриться и укрепить решимость попробовать себя на литературном поприще.

Хронотоп заметок:

места событий душевной жизни

Топонимика записок относится к Красноярску и его окрестностям 1890-х гг. В нее входят названия некоторых улиц и описание отдельных домов города, прежде всего помещений учительской семинарии, которая в эти годы находилась в доме Волкова на перекрестке Воскресенской улицы и Покровского переулка (ныне двухэтажный особняк Мира, 47), а также некоторых квартир семинаристов, которые проживали недалеко от семинарии, чаще всего на улице Песочной, ныне Урицкого, а также Садовой и Береговой (ныне улицы Богграда и Дубровинского). В эпизоде «Семинаристы. Братская выпивка» ночной Красноярск описывается коротко: «Ночь была светлая лунная, хотя и довольно холодная, по причине осеннего времени. Улицы были совершенно пусты и скучны: только протяжный лай собаки, стук и свист бикетчика (уст. участник охраны реки от иногородних, надзора за местами залегания рыбы на зиму — О.К.) нарушал мертвую мрачную тишину спящего города» (Ustyugov: 71). «Нужно было идти на Покровский переулок, недалеко от набережной. А наша Песочная улица еще ближе к саду, улица порядочная, благопристойная, а чем дальше на низ, тем хуже в нравственном отношении, хуже от различных публичных учреждений по части проституции. Место, где Песочную улицу пересекает Больничный переулок — самое неблагопристойное, как по приличию, которым обладают жильцы этих домов, так и по крайней распущенности и развращенности нравов. Идти приходилось здесь, я спешил пройти это место, как можно скорее: мне было крайне неприятно и жалко смотреть на эти притоны разврата души и ума» (Ustyugov: 72–73).

Встречаются в записках и описания окрестностей Красноярска, например пейзаж на реке Бирюсе, который был зарисован в послании автора своему наставнику А.С. Еленеву так: «Вы думаете, я забыл наш с вами разговор там, среди Бирюсинских пещер, ночью в шалаше на берегу реки Бирюсы при свете костра, разложенного в дверях нашей походной палатки. Нет, не забыл: картина этой замечательной для меня безлунной, такой теплой летней ночи, вместе с палаткой и с костром крепко врезалась в мою память и сильно повлияла на воображение» (Ustyugov: 99).

Как мы видим, описания топонимов в заметках достаточно скупы, и очевидно, что не они составляют предмет его литературных усилий. К некоторому сожалению краеведов, смысловая «топонимика» записок носит не столько исторический, сколько этико-культурный и даже саморефлексивный характер. Записки совсем не случайно начинаются с поисков комфортного пространства жизни. «4 октября 1889 года я был крайне не в духе. Весь этот день я рыскал, как собака, и отыскивая себе квартиру. Беда с этими квартирами; таскаешься, таскаешься, а толку мало! Найдешь, например, себе квартиру, поживешь немного, кажется, не хорошо – не ладно, стеснения, – уходишь и таким образом постоянно переходишь с одного места на другое. Когда же, наконец, кончится это перекочевание! Все ищешь квартиру получше, поудобнее, а попадаешь из огня да в полымя, в самую худшую. Так что впоследствии не без сожаления вспоминаешь разлуку с прежней квартирой. Вот теперь я на новой квартире, но не ручаюсь, что заживу на ней, потому что с первых же дней моего пребывания она показалась мне квартирою, неудобною для меня. Даже по первому моему разговору с хозяйкой нанимаемой квартиры я верно заключил, что совершенно не туда попал, куда я заранее думал, и уже раскаивался в душе в данном хозяйке слове перейти на ее квартиру. Но, как известно, не давая слово – крепись, а давши слово – держись, то я и решил уже перейти, что бы там впереди не было. Не лежит у меня сердце на этой квартире и дай Бог прожить на ней

хоть месяц!» (Ustyugov: 3–4). Этот поиск места, в котором не просто было бы комфортно, но в котором бы нашла «тихое и доброе пристанище» душа семинариста, постепенно превращается в описание череды мест, где с семинаристом происходят события, возмущающие его душу и ум, противные его нравственности и его представлению о правде и справедливости.

Заметим, что такие события происходят с автором практически во всех «местах бываний» в губернском городе. Несколько эпизодов текста посвящены семинарии. Среди них подготовка к конференции по разбору уроков, данных воспитанниками («Сентябрь, 19 числа 1890 г. Среда»), которая закончилась для автора – вопреки его представлениям о справедливости – четырьмя штрафными часами пребывания в семинарии. В эпизодах «Я грубый непочтительный человек», «Заметки о наставниках. Д.В. Никитский», «Алекс. Серг. Еленев» идет речь о таких обычных приметах обучения того времени, как выбор учителями любимчиков, разное понимание справедливости наказаний, частая взаимная неприязнь и редкая обоюдная симпатия семинаристов и наставников, отношение в семинарии к богатым и бедным ученикам. Таким образом, можно утверждать, что повторяющиеся изо дня в день посещения «мест бываний» привлекают внимание автора лишь тогда, когда эти места трансформируются в места событий, приводящих к большим и малым неприятностям, а порой и авантюрам. Это касается не только семинарии: то же самое происходит и с квартирами, где снимают жилье семинаристы. Время повествования в таких случаях иногда переходит из циклического в авантюрное, по законам описанного М.М. Бахтиным авантюрного романа, как, например, в эпизоде «Семинаристы. Братская выпивка», где описывается встреча с проститутками, ссора и драка приятелей. Но чаще всего в заметках П.П. Устюгова циклически-бытовое и даже авантюрное время неизменно переплавляется в другую реальность, существующую как бы параллельно: на первый план выходит нравственно-оценочный хронотоп душевных переживаний автора и его саморефлексии.

Отсюда и характерные для стиля записок повторы субъективных оценок, скрупулезные уточнения эмоциональных ощущений, многочисленные попытки по-разному аргументировать те чувства, которые обуревают пишущего. «Мне стало крайне неприятно после такого сюрприза, поднесенного нам хозяйкой. Живя с ней в ладу, я чувствовал себя в квартире как в своем собственном доме, теперь же чувствую себя, как чувствует человек, неожиданно попавший в незнакомый совершенно ему дом, в совершенно незнакомые люди, которых он первый раз от роду видит. Право, ужасно плохо жить среди таких бесчувственных грубых душою людей, которые во всем видят только материальную сторону жизни. Поселясь у Тиреевой на квартире, я думал, что найду в ней свое собственное счастье и спокойствие; я доверился ее человеческому чувству любви к ближнему и, видя ее ласковою, вежливою, думал, что она это делает от души, а она оказывается... совсем не то... Эх, Александра Сысоевна, жалко мне тебя. Зачем же я из-за тебя страдаю, зачем ты делаешь из меня худого человека, зачем делаешь язвы в моей душе, вечные, неизлечимые по отношению к людям язвы! Я черств теперь к людям, я не могу отдаться им... я не виноват, что я презираю теперь людей в их нравственном падении! Александра Сысоевна! Александра Сысоевна! Александра Сысоевна! Александра Сысоевна!» (Ustyugov: 58).

Внимательное прочтение эпизодов обращает внимание на важный аспект анализируемого циклически-бытового хронотопа записок, от которого зависит последующая трансформация пространственно-временного континуума. Как показывает повествование, диалог двух людей позволяет им понять друг друга и даже найти приемлемое решение возникающих проблем. Но вмешательство в этот диалог других людей – по разным причинам – с неизбежностью приводит или к срыву договоренностей, разочарованию, как в эпизоде «Неприятности квартирной жизни», или к несправедливому решению, как в главке «Сентябрь, 19 числа 1890 г. Среда», или к ссоре и драке, как в разделе «Семинаристы. Братская выпивка». Такие

события чаще всего происходят в разговорах или выяснениях отношений группой людей (семинаристов, семинаристов и наставников, семинаристов и хозяйки; семинаристов и барышень; семинаристов и гимназисток, семинаристов и проституток и др.), чьи характеры, нравы или имущественные интересы не совпадают. Двум людям, как показывает автор, значительно легче договориться, поскольку они настраиваются друг на друга, беспокоятся о своих отношениях. Все, что так или иначе выносятся в публичное пространство, подвержено случайностям постороннего вмешательства, воздействию разнонаправленных мотивов окружающих людей и их оценок, а потому становится потенциально опасными ссорой или жизненным дискомфортом. Почти все конфликты в заметках начинаются с вынесения отношений и обсуждений на публику, отсюда и такой аспект субъективно-рефлексивной «топонимики», как возникновение конфликтов в публичных местах – на самых неблагополучных улицах и переулках Красноярска, в классах учительской семинарии, в общей комнате домов семинаристов (зала, кухня, гостиная). Места, где люди встречаются на уроках, за совместными завтраками или ужинами, на вечерних гулянках, чаще всего превращаются в «поле словесных баталий» и выяснений, «кто есть кто».

Идентификация среды: искушения и опыт

В 80-е годы XIX века в России, как писал Ф.М. Достоевский, общественная среда считалась главным фактором формирования личности. Особенно популярна теория среды была у присяжных поверенных и у других судебных при объяснении и оправдании поступков подзащитных. Взгляды П.П. Устюгова этого периода также лежат в этом русле.

Среда семинаристов описывается автором довольно критично уже с первых страниц. Эпизод «Религиозность некоторых семинаристов» стоит в заметках третьим по счету, из чего можно заключить, что проблема материалистического духа учащегося

молодежи этого времени и непочтения к религии привлекает внимание автора едва ли не в первую очередь. «У нас есть такие субъекты, которые ни в Бога не верят, ни людей не чтят. Их немного. Это люди с развитым умом, с богатым воображением, и горячим сердцем, это, я скажу, прекрасные поистине люди, если б только не увлекались крайностию, не рассуждали слишком много о таких вещах, которые они в данное время не могут разрешить собственным умом» (Ustyugov: 10). Именно то, что столь сильно заблуждаются развитые и поистине прекрасные молодые люди, представляется автору и досадным, и опасным. «Мне попался альбом одного из таких господ (Прилуцкого), из которого я и привожу некоторые стихотворения (Ustyugov: 11):

...Мир устанет от мук, захлебнется
в крови,
Утомится безумной борьбой, –
И поднимет в любви, в беззаветной
любви
Очи, полные скорбной мольбой!
(С. Надсон, 1880)

Это о будущности, ожидающей людей, о счастливой, приятной, по мнению этих господ, будущности... А вот стихотворение, в котором выражается оттенок гордости и самолюбия, не свойственный истинно-христианскому учению (С. 12–13).

...И если мой вопрос замолкнет без
ответа,
И если с горечью сознаю я умом,
Что никогда лучом желанного рассвета
Не озарить мне мглы, чернеющей
кругом, –
К чему мне ваша жизнь без цели
и значенья?
Мне душно будет жить, мне стыдно
будет жить, –
И полный гордости и мощного
презренья,
Цепь бледных дней моих без слез
и сожаленья
Я разом оборву, как спутанную нить
(С. Надсон, январь 1883)

Это насчет разумности сознательной жизни. И все Надсона. А по сердцу же пришелся им этот поэт» (Ustyugov: 14–15).

Разрыв с религией – тот фундамент, на котором, по мнению автора заметок, зиждется людское недовольство обычаями и увлечение культовыми в этой среде поэтами, такими как Надсон и Рылеев. Приводя значительные по объему отрывки из их стихов, автор выражает сомнение в том, что такие призывы к борьбе, к насилию и есть истинное призвание человека, поскольку заявленная гордыня противна истинно христианскому учению. Вместе с тем очевидно, что выраженное в этих стихах болезненное самолюбие в противостоянии с миром, которое составляло своеобразный нерв произведений культового в то время поэта Надсона, являлось само по себе серьезным нравственным искушением для молодежи рубежа столетий.

Вообще тема искушений, которым подвергается семинарист и его собратья по учебе, в заметках П.П. Устюгова выходит на первый план. «Семинаристская среда», помимо отрицания религии, чревата целым рядом социальных и индивидуальных пороков. В частности, уже в первой части заметок описаны семинаристы-«кочевники», привыкшие жить за чужой счет и посулами сманивать соседей с собой на новые квартиры. «Виновником моих странствований послужила своя же братия семинаристов. В семинарии у нас есть такие личности, для которых эта перемена квартир – приятное препровождение времени. Они жить не могут без того, чтобы не пошляться по квартирам или даже в доме. Оседлости никакой! Так вот раз мне также пришлось столкнуться с такими господами и пожить вместе. Им кажется все нехорошо, лишь бы искать повод уйти, как следует, с квартиры. Итак, я жил с такими людьми. Уходя с квартиры, они сманивают с собой и других, потому что живут по большей части за счет другого («Чего тебе киснуть-то на этой квартире, как будто и квартир в городе мало. Ну, что ты тут особенного нашел? А я, брат, по совести тебе скажу, хорошую квартиру на-

шел. Право, не хочешь ли посмотреть? Пойдем. А квартира, право, отличная, светлая, чистая... В такой квартире я еще ни разу не жил. Пойдем, я тебе уже лгать не буду, поверь мне, раскаиваться не будешь»). Наконец, они так прельстят удобствами данной квартиры и разовьют отвращение к занимаемой, что твердо, без всякого колебания решаешься оставить квартиру и переехать на другую. А другая квартира оказывается еще хуже первой и таким образом уже поневоле снижаешься. Теперь я на новой квартире, а улицу право же не знаю, как она прозывается, ну да черт с ней. Вот что-то дальше будет, интересно!» (Ustyugov: 4–5).

Поддаться на посулы идеального жилья – лишь малое из искушений. Другое, более тяжкое по последствиям – обычай выступать во всем сообща. Такое «товарищество», как показывают события, мешает молодому человеку принять решение, созвучное его собственным взглядам, часто заставляя сдерживать даже лучшие свои порывы, чтобы «не выделяться». Так, в частности, происходит 29 сентября 1890 г, когда после всенощной все, жившие на квартире, согласились сообща просить сбавки с уплаты. «Всем казалось дорого (12 р.) сравнительно с квартирою прочих воспитанников. Переговорить с хозяйкой поручили мне, как человеку, имеющему почему-то большое влияние на хозяйку. Делать нечего, я согласился, хотя не желал бы иметь с ней объяснение по этому поводу. Я такой, что если я имел с хозяйкой объяснение на съём квартиры и не сошелся во мнениях, то я немедленно ухожу от нее: не люблю ссориться или говорить насчет квартиры. Здесь и самому неловко и хозяйке нехорошо. Если из-за квартиры произойдет размолвка и приходится жить на этой же квартире, то хозяйка может все подумать. Она может подумать, что она еще очень хорошо нас содержит, коли мы с ей не сошлись во мнениях и все-таки остались жить по такой цене за квартиру, какую ей нужно. Она будет к нам относиться так, как будто мы у ней живем, якобы из милости и кормить, разумеет-

ся, будет чем попало. Это крайне нехорошо и не делает нам чести. А, беря на себя объяснение с хозяйкой, я давно уже знал, что из этого путного ничего не выйдет, и себя-то унизишь, ни за что, ни про что. Оно так и случилось» (Ustyugov: 48–49). Раздел «Неприятности квартирной жизни» довольно подробно описывает безрезультатные коллективные переговоры юношей со своей квартирной хозяйкой. Договориться о сбавке платы автору удастся только в разговоре один на один, но все это долгое и подробное обсуждение с оскорбительными аргументами и взаимными упреками не проходит для автора даром. Публичная дискуссия приводит юношу к пониманию двух вещей. Во-первых, хозяйка, которую он считал очень сердечным и добрым человеком, на деле оказывается довольно грубой, неуступчивой и падкой на деньги. А во-вторых, и само «квартирантское сообщество» оказывается совсем не братским: соседи показывают свою жадность и вредность нрава. Собратья по семинарии, в частности Ларионов, просят автора повлиять на хозяйку, одновременно упрекая в том, что он пользуется ее расположением. «- Ты вот у ней брал займы керосину. – Брал. – И она тебе беспрекословно, а я попросил, когда у меня не случилось, она заругалась... – А у тебя, как нарочно, будто вышел весь керосин... тогда, когда и у меня, вышел – ни раньше ни позже не брал. Мало она тебя ругала. Я взял – и тебе тоже непременно нужно. Устюгов взял – и тебе надо взять – обезьянья привычка! -Обезьянья! – передразнил он меня. -Ты взял – а мне нельзя! -Можно, да не в одно время. Не возьми я у ней керосину, и ты ведь не взял бы, а потом мог бы купить. А ты все на поперек. Ты вот нарочно не пошел и не купил керосину. Если я взял, так и тебе нужно взять. Что же ты приходишь ко мне? Сам виноват, а еще не доволен. Жадная натура. Пошел от меня после этого и не приставай ко мне со своими обезьяньими привычками» (Ustyugov: 61–62).

Таким образом, осмысление бытовых конфликтов в заметках часто перехо-

дит в плоскость нравственной оценки их участников и саморефлексию, и хотя эти выводы не описаны подробно, очевидно, что умение противостоять подобному «товариществу» рассматривается автором как способ формирования этического кодекса личности.

Приложения / Applications



Список литературы / References

- Bakhtin M. M. Forms of time and chronotope in the novel *Epic and novel*. Moscow: Azbuka, 2000. 301.
- Bykonya G. F., Fedorova V. I., Bezrukikh V. A. Illustrated history of Krasnoyarsk region (XVI- early XX century). Krasnoyarsk: RASTER, 2002. 240.
- Inscriptions with a history. "Ustyugovskaya Playground" – poetry in stone URL: <https://shoggoth24.livejournal.com/3346.html> (date of application: 23.03.2024).
- Dedications to P. P. Ustyugov (poems) URL: <https://stolby.ru/library/literatura/ustugov-5-asp> (date of application: 23.03.2024).
- Potapov I. F. Krasnoyarsk. The story of photographs and documents. Krasnoyarsk: Offset, 2011. 327.
- Ustyugov P. P. Historical documents. URL: <https://stolby.ru/library/dokumenty/ustugov-1-asp> (date of application: 23.03.2024)
- Ustyugov's parking lot on Bolshoy Tokmak (text by Yavorsky A. L. according to GAKK documents) URL: <http://mx.slimpbx.ru/mat/Yavorsky/GAKK/006/059-073/001.asp> (date of application: 23.03.2024).
- Ustyugov's parking lot on Maliy Tokmak (text by Yavorsky A. L. according to GAKK documents) URL: <http://old.stolby.ru/mat/Yavorsky/GAKK/006/038-058/001.asp> (date of application: 23.03.2024).
- Yavorsky A. L. Stolby, Krasnoyarsk. Trend, 2008. 479.

EDN: JZNDXE
УДК 75.01

Formal-Stylistic Method as the Basis for Interpreting Works of Painting (Based on the Artistic Legacy of the People's Artist of Russia A.M. Znak)

Marina V. Moskalyuk*

Siberian Federal University

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

Krasnoyarsk, Russian Federation

Received 24.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. There is an analysis and interpretation of the paintings of Anatoly M. Znak (the People's Artist of Russia, corresponding member of the Russian Academy of Arts and Professor) based on the formal stylistic method in this study. The objective of the study is to empirically identify the modern possibilities of formal stylistic analysis and the problems of further development of this method in the context of interdisciplinarity of humanities. The thematic justification of this research's area lies in modern interpretive practices when art historians move away from a specific artistic text so the methods of formal construction of a work remain on the periphery of scientific knowledge. The study emphasizes that the identification of artistic value is a multi-layered interpretation, which is impossible without an analysis of all the formal components of the artistic language. There is the history of the emergence and development of the formal stylistic method and the processes of its transformation over more than a century of development briefly examined. This scientific method is constantly enriched in the process of communication with works of art and depends on the goals set, on the experience and individual qualities of the researcher. The art historical analysis of the A. M. Znak's paintings concludes that the significance of the formal-stylistic method is important in the analysis of art works. The directions of interpretation and deepen the meaningful points could be further expand on the basis of the artistic text of work art due to the use of methodological tools from other areas of humanities.

Keywords: Formal and stylistic analysis, Anatoly Markovich Znak, interpretation, methods of art criticism, interdisciplinarity of humanities.

Research area: Theory and History of Culture and Art

Citation: Moskalyuk M. V. Formal-stylistic method as the basis for interpreting works of painting (Based on the artistic legacy of the people's artist of Russia A. M. Znak). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1277–1285. EDN: JZNDXE



Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А.М. Знака)

М.В. Москалюк

*Сибирский федеральный университет
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. В данном исследовании на основе формально-стилистического метода проведен анализ и интерпретация живописных произведений народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора Анатолия Марковича Знака («Нежность», 1997. «Майский натюрморт», 1998. «Весенний пейзаж», 1997). Задача исследования – эмпирическим путем выявить современные возможности формально-стилистического анализа и проблемы дальнейшего развития данного метода в контекстах междисциплинарности гуманитарного знания. Актуализация данного направления исследования связана с тем, что в современных интерпретационных практиках искусствоведы зачастую уходят от конкретного художественного текста, от профессионального языка мастера, приемы формального построения произведения остаются на периферии научного знания. В исследовании подчеркивается, что фундаментальной основой, ядром искусствоведческой науки, как предыдущих этапов, так и современности, является выявление художественной ценности/антиценности, многослойная интерпретация, которая невозможна без анализа всех формальных составляющих художественного языка.

Кратко рассмотрена история возникновения и сложения формально-стилистического метода и процессы его трансформации на протяжении более чем столетнего развития. Красной нитью через исследование проходит тезис, что сам научный метод никогда не может быть догмой, а постоянно обогащается в процессе общения с произведением искусства, зависит от поставленных целей, от опыта и индивидуальных качеств исследователя. После проведенного искусствоведческого анализа произведений А.М. Знака делается вывод о том, что значимость формально-стилистического метода при анализе произведения искусства для искусствоведческой науки остается незыблемой. Только на основе художественного текста самого произведения можно далее расширять направления интерпретации, углублять содержательные моменты. И в данном процессе весьма актуально использование методологического инструментария других областей гуманитарного знания.

Ключевые слова: формально-стилистический анализ, Анатолий Маркович Знак, интерпретация, методы искусствоведения, междисциплинарность гуманитарного знания.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Цитирование: Москалюк М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака). Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2024, 17(7), 1277–1285. EDN: JZNDXE

Введение

Отличительной особенностью современного искусствоведения является плюрализм, существование полноправных, часто независимых друг от друга методологических подходов к исследованию. В данной области гуманитарной науки такая ситуация складывается с начала XX века, когда в изобразительном искусстве формируется множество стилистических направлений, требующих новых способов рефлексии. Высокая динамика развития искусства XX–XXI веков – существенный вызов искусствоведческой науке, безусловно, способствующий активизации теоретической мысли. Современный методологический инструментарий гуманитарных наук в целом и искусствоведения в частности обладает гибкостью и интенсивностью развития. При этом фундаментальная основа, ядро искусствоведческой науки, как предыдущих этапов, так и современности, есть выявление художественной ценности/антиценности и многослойная интерпретация произведения искусства. «С самого начала встает вопрос о различении “истинных” и “ложных”, “хороших” и “плохих” произведений. Вопросы, касающиеся их ранга и ценности, неотделимы от вопроса об их структуре». «По мере того как в процессе созерцания углубляется наше понимание произведения, его внутреннего строения и его “закономерности”, суждение о его ранге становится более устойчивым, а большего и требовать нельзя» (Zedlmaier, 2020).

В процессе ассимиляции всегда существуют искусствоведческие исследования, стремящиеся к классической чистоте понимания объекта и предмета, к сохранению устоявшихся традиций, к осторожному обращению с наукообразными конструкциями по отношению к произведению искусства. Такое развитие науки, «как и академическое искусство, основано на профессиональном мастерстве, внимательном изучении природы и человека, высокой художественной культуре, содержательности, принципах гуманизма и эстетики» (Gracheva, 2020).

Базовым методом искусствоведения является формально-стилистический, который в современном понимании подразумевает прежде всего описание и анализ художественной формы, её внешнего облика и элементов, определяющих её внутреннюю организацию. Для живописного произведения составляющими художественной формы являются все компоненты профессионального языка художника – композиция, колорит, свет, цвет, рисунок, фактура, ритм. Под стилем подразумевается система выразительных средств, принадлежащих как отдельному художественному произведению, так и индивидуальному творчеству того или иного мастера, а также школе, эпохе. Выбирая для исследования формально-стилистический метод, мы ставим задачу раскрыть многообразие его возможностей для современного анализа произведений реалистической направленности и стремимся понять, в каких аспектах интерпретации необходимо обогащение данного метода инструментарием современного научного знания.

Требуется особо подчеркнуть, что методология – это всегда поиск, и даже если мы обращаемся к давно апробированным, можно сказать, академическим методам искусствознания, то применяем их на уровне собственной компетентности и в соответствии с поставленными при анализе произведения задачами.

Формально-стилистический метод в истории и современности

С формально-стилистического метода начинается обучение современного искусствоведа анализу произведений искусства, мало того, рождение современного искусствоведения как научной дисциплины многие теоретики связывают с выходом в 1893 году двух фундаментальных научных трудов: «Проблемы стиля. Основы истории орнамента» основоположника венской искусствоведческой школы Алоиза Ригля (1858–1905) и «Проблема формы в изобразительном искусстве» Адольфа фон Гильдебрандта (1847–1921), а собственно историю формально-стилистического

метода можно отсчитывать с книги Генриха Вельфлина (1864–1945) «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве», вышедшей в 1915 году. Вельфлин в виде оппозиций (линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность) называет признаки, по которым можно определить формальные стилистические элементы и определённым образом сгруппировать произведения искусства.

При своей глубокой содержательности в целом теория Вельфлина весьма противоречива, о чем в российском и западном искусствоведении неоднократно писалось. Но именно с данного труда произведение изобразительного искусства стало оцениваться со стороны его визуальных составляющих, о чем совершенно справедливо заявляет Жозеф Базен (1091–1990), знаменитый французский историк искусства: «Вслед за Вельфлиным огромное число ученых стало рассматривать произведения искусства не через призму идеи, не как иллюстрации, а как оптические феномены. Даже те, кто без конца вопрошал о содержании произведений искусства, не могли отныне не опираться на предварительный анализ зрительных впечатлений» (Bazen, 1994).

К сожалению, именно «анализ зрительных впечатлений» часто остается на периферии современной интерпретации. При этом профессиональная природа, сама специфика изобразительного искусства требуют понимания и анализа всех составляющих художественного языка того или иного произведения. Искусствознание есть научное сопровождение художественной практики, поэтому только объективный анализ формальной стороны искусства, профессионального мастерства конкретного художника и конкретного произведения обуславливает, формирует дальнейший содержательный анализ – идеи, художественного образа, ценности/антиценности произведения.

Современный процесс интеграции искусствоведения с другими науками многими учеными воспринимается как кризис-

ное явление. Так, Г.В. Вдовин (1961–2021) на одном из круглых столов полемично отметил: «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитарии – человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стелания об универсальном методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию» (Sarabyanov, 1995). С нашей точки зрения, расширение искусствознания за счет методов других наук – явление в современных контекстах необходимое и позитивное. Проблема заключается в том, что зачастую за модными наукоёмкими построениями исследователи теряют саму основу изобразительного искусства – его формальный язык, на котором строится художественный образ, через который формируются идеи, дух, аура произведения.

Секреты мастерства Анатолия Знака

Живопись. Живописность. Живописать... Слово, по сути своей обозначающее, что надо не просто запечатлеть что-либо, но наполнить, напитать живой жизнью и душой материальные составляющие живописного искусства, а именно холст и краски. Подлинное искусство всегда одухотворено. Но как это достигается художником? Встреча с творчеством Анатолия Знака всегда незабываема, с полотен, оставленных нам мастером, нескончаемым потоком льется светлое и чистое чувство красоты и полноты жизни. В неповторимых знаковых мазках кисти, в переливающейся всеми цветами радуги живописной фактуре собраны высочайшее мастерство и высочайшая духовность (Moskalyuk, 2018, 2023). Словесный пересказ живописи Анатолия Марковича невозможен, как, впрочем, и любого настоящего произведения искусства. Но, говоря о художнике, разве можно избежать искушения заглянуть в его творческую лабораторию, попытаться понять, как ему удаётся создать на холсте эту магию живого пространства и живого чувства?

Обратимся к холсту «Нежность» (1996, холст, масло. 50x70), то ли портретного, то ли тематического характера. Художник пишет свою супругу Валентину Семеновну с внуком Федором на руках. Мастер ничего не придумывает, он запечатлевает знакомый ему до мельчайших подробностей сюжет. Достаточно скромный уголок жилого пространства: коричневато-золотистые обои с ампирическим рисунком, плотное по цвету сине-красное покрывало, настенный календарь, зеркало. Мягкий свет широким потоком падает на чуть сдвинутые к левому краю композиции фигуры, окутывает их легким облаком. Зритель умиляется пухлым ножкам и надутым щекам серьезного малыша, не может отвести глаз с чуткого, заботливого жеста рук женщины, аккуратно поддерживающей ребенка, и её головы с пушистыми волосами, опущенной к внуку. На небольшом холсте перед нами момент жизни семьи художника, в нем нет ничего патетичного, сверхъестественного. Композиция вычищена от всего случайного, спокойна и уравновешенна. За счет чего же столько тепла, столько чуткой тишины и высоких чувств дарит нам эта сцена, запечатленная кистью живописца?

Анатолий Маркович называет свою картину не портрет, не бабушка и внук, а одним словом – «Нежность». И именно нежность, хрупкое, чаемое каждым из нас, проникающее в самые трепетные уголки души чувство, буквально пронизывает всю красочную поверхность, сохраняя ее живой и одухотворенной. Перед нами настоящая, подлинная нежность, ведь ее невозможно ни с чем спутать... Но также невозможно и объяснить словами. Однако кисть художника, его мастерство, ум и сердце сделали видимыми, реальными душевные порывы, не имеющие физических параметров.

Проявление искренней нежности свойственно человеку, но нежность в сердце бабушки несопоставима ни с чем. И художник пытается это чудесное чувство не расплескать, сконцентрировать на холсте, чтобы поделиться им со всеми нами. Яркость и звучность знаковой палитры здесь как бы приглушена до звучания спо-

койной колыбельной, теплые коричневатые оттенки отливают золотистым и бронзовым, символически усиливая одухотворенность момента. В тихих лучах бабушкиной нежности пространство комнаты становится волшебным: сгущаются тени в правом углу; в зеркале, отражающем окно, чуть намечен прорыв в иные миры. Обыденный, каждодневный, простой момент вырастает до вечных тем и высоких смыслов человеческого существования – женщина и ребенок, бабушка и внук, продолжение жизненного круга, продолжение жизни...

Одухотворенность присуща практически всем холстам Анатолия Марковича – будь то серьезные исторические полотна или камерные натюрморты и пейзажи. Одухотворенность у мастера может быть широкого диапазона – патетической, строгой, спокойной или динамичной, в ней не счесть эмоциональных и душевных оттенков. Мы убеждены, что умение вдохнуть жизнь в холст и краски идет от внутреннего мира художника, от души мастера, полной, раскрытой, вбирающей в себя все самое доброе и красивое, что есть в нашем мире.

Вместе с одухотворенностью рождается живописность (от слова «живо-писать»), они неразрывны. И здесь хочется привести слова Николая Михайловича Тарабукина (1889–1956), философа и искусствоведа, точно подметившего, что есть существенная разница между колористичностью (несомненно, что живописец Знак был высокопрофессиональным мастером колорита!) и живописностью: «Колористичность – формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения... Живописное, в противоположность колористическому, – результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение... Предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе». «... Не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа». «В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни

формально-технические приёмы... За поверхностным *sfumato* я жду образа, т.е. содержательности». «Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя» (Tarabukin, 2003).

Пытаясь разгадать секреты одухотворенности живописного наследия Анатолия Марковича Знака, вспомним, что у каждого профессионального художника для создания образа есть определенный набор изобразительных средств: цвет, ритм, светотень, композиция, пространство... Но у каждого применение и смысл формального языка живописи будет индивидуальным, личностным. «Картина, как и всякое произведение искусства, – индивидуалистична. Зритель видит в ней прежде всего субъективное выражение личности художника, его мыслей, представлений, его отношение к изображаемому объекту. В предельном смысле всякое художественное произведение есть автопортрет его мастера» (Тарабукин, 1999: 76).

В профессиональном языке искусства важнейшее значение принадлежит композиции, т.е. умению сочинять, сопоставлять, складывать, располагать различные элементы, чтобы выразить смысл, создать художественный образ. Завершенность, ясность, логичность композиционных построений – залог полноценного восприятия художественного образа зрителем. Работы Анатолия Марковича всегда отзывчиво и тепло воспринимаются зрителем, что подтверждает его композиционное мастерство.

Возьмем, например, достаточно «простой» и часто встречающийся в живописи мотив – изображение цветущих гроздьев черемухи («Майский натюрморт». 1992. 90x100). Безусловно, «черемуха душистая» – прекрасный повод для вдохновения многих живописцев, и Анатолий Маркович явно был воодушевлен весенним цветением. Богатая зелень молодой листвы и белоснежные грозди цветов заполняют буквально всё пространство холста. Вспомним, как полупустое пространство композиции «Нежность» дарило нам ощущение тишины, чистоты и покоя. Здесь же, напротив,

мы встречаемся с плотной наполненностью «Майского натюрморта», где ветви черемухи становятся главным, доминирующим персонажем. Повторяемость зеленых ритмов свежих, недавно распустившихся листьев и практически невесомых, воздушных соцветий передают приподнятое настроение, наполняют созерцание праздничностью. Пушистые желтые подснежники и нежно голубые незабудки, пристроившиеся в круглой вазочке под раскидистыми ветвями, вносят в художественный образ бурного весеннего великолепия трогательные акценты. В данном натюрморте композиционные линии считаются не сразу, кажется, что всё просто растекается по поверхности холста бело-зеленым кружевом. Но все-таки тактично и одновременно уверенно композиционные линии собирают черемуху в диагонально расположенный, почти равнобедренный треугольник, лишь одна непослушная ветвь выбивается из плотного букета и закрепляет диагональ в правом нижнем углу. При тяготеющем к квадрату, фактически статичном формате холста подобные диагональные сдвиги не нарушают гармонии в целом, но создают ощущение внутренней динамики, внутренней жизни изображаемых предметов. Через композиционные построения художник оживляет, одухотворяет изображение, мы опять вспоминаем волшебное слово «живописать». Это состояние одухотворенности Знак подчеркивает введением в композицию натюрморта неслучайных, «говорящих» о многом изображений, размещая в левом верхнем углу репродукцию со святыми с золотыми нимбами на ярко голубом фоне, а в правом – старинный портрет в фигурной раме. Ненавязчивые параллели с миром духовности и миром искусства делают цветочный натюрморт глубоким по содержанию, наполненным мировоззренческими ценностями.

Композиционной и смысловой завершенностью отличаются практически все работы Анатолия Знака. Здесь сказывается не только профессиональное мастерство и внутреннее чутье художника, но и особенности его личности. Нам кажется, его

макро- и микрокосмос, внешнее и внутреннее находилось в неразрывном единстве, полнота мира отзывалась полнотой души. Плотность, насыщенность изображениями различных предметов во многих портретных фонах и натюрмортных пространствах, которые у другого художника могли бы вызвать ощущение перегруженности, дробности, избыточности, у Знака никогда не раздражают. Изобилие собственно и передаёт наполненность и целостность мироощущения живописца, для него красиво и значимо всё окружение. Но если требует образ, художник может быть и сдержанным, и строгим. Показывая зрителям полноту принятия окружающего нас мира, сибирский художник Анатолий Знак в полной мере совпадал с мироощущением великого француза Огюста Родена: «Для художника прекрасно все, поскольку во всем сущем его взгляд обнаруживает характер, то есть внутреннюю правду, проступающую сквозь форму. А в ней-то и кроется красота. Изучайте ее с религиозным тщанием, и вы не упустите найденной красоты, так как встретите правду» (Roden, 2000).

Какие же ещё художественные средства присущи живописному языку Знака? Ощущение дыхания, вибрации живописной поверхности идет от приема наложения краски, от умения артистично пользоваться как кистью, так и мастихином, нередко и пальцем руки. Фактура того или иного произведения создается зачастую острым, быстрым характером знаковского мазка. Но не всегда знаковский след прикосновения к холсту энергичный и динамичный. Например, в рассмотренной выше композиции «Нежность» Знак переходит к бережной живописной кладке. Художник идет от замысла произведения, от его образности, при этом артистичная разработка фактуры у него «поэтизирует» живописную поверхность, одухотворяет и оживляет ее. Ритм, как чередование отдельных элементов, объемлет многое. Ритмы выстраиваются Анатолием Марковичем прежде всего цветом, цветовыми пятнами. Но сразу подчеркнем, что он был и великолепным рисовальщиком, владел линией и штрихом

не менее мастерски, чем цветом. Однако именно цветовые ритмы поддерживают живописную композицию, позволяют понять её логику. Во многих произведениях цвет Знака насыщенный, звонкий, а колорит полон чувственной экспрессии. При этом художник никогда не отходит от реалистического метода, в колористическом построении своих произведений идёт от натуральных впечатлений. «Самой же главной целью искусства, согласно В.В. Кандинскому, является выражение через краски и форму души. Именно душа позволяет придать движению произведению. Именно поэтому художнику предписывается познавать, беречь и развивать свою душу, свои мысли» (Koptseva, 2023).

Непосредственностью видения мира, натурностью (отнюдь не натуралистичностью) отличаются пейзажи художника. «Весенний пейзаж» 1997 года (холст, масло. 50x40) воспринимается как застывший кадр, как окно в мир, устремленный к небу, к обновлению. Только-только сошел зимний снег, и первое долгожданное тепло пробудило к жизни ветви молодых берез, они переплетаются друг с другом, танцуют в праздничном хороводе, окутанные светом и прозрачным воздухом. Свободными мазками белого, коричневого, черного, голубого, зеленого выстраиваются праздничные ликующие ритмы. Цветовые пятна накладываются друг на друга, разбегаются по всему холсту. Белый, сконцентрированный в стволах и ветвях молодых берез, рассыпается пятнами на прошлогодней пожухшей траве, бликами вспыхивает в синей округлой проталине, наполняет светом голубое небо. Светоносные ритмы белого и голубого напитывают небольшой холст весенней надеждой, одухотворяют его.

Тайна восприятия произведений искусства – это тайна безмолвного диалога. В процессе созерцания картины мироощущение зрителя начинает резонировать с мироощущением художника. Одушевление, одухотворение изображений на холсте выстраивается зрителем также индивидуально (на основе собственного опыта, собственных эмоциональных порывов,

личного круга ассоциаций), как и процесс написания картины художником. «Дружеское» сближение происходит в душевных сферах, мы лишь попытались приблизиться к секретам художественного языка, которым Анатолий Маркович Знак говорил и говорит с нами.

Заключение

В представленном выше опыте формально-стилистического анализа произведений Анатолия Марковича Знака мы обращали особое внимание на его профессиональное мастерство (композиционные построения работ, особенности цветовых построений, фактурное богатство живописи, умелое использование ритмов в организации художественного пространства). При этом мы столкнулись с тем, что в интерпретации произведений невозможно отделить формальные приемы от художественно-образной наполненности, ведь именно они обуславливают одушевленность и содержательность той или иной композиции художника. Как пишет О. А. Кривцун: «Художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой. В этом известном тезисе акцентировано свойство одушевленности любой вещественности в искусстве, богатство ее подспудных смыслов». Или ещё: «Одухотворенность произведений искусства как наиболее общее качество художественности воспринимается человеком через множество более частных измерений: как ток эмоциональности картины, как воздействие ее скрытой символики, как гипнотизм цвета, света, рисунка, всей визуальной архитектуры холста» (Krivtsun, 2010).

Проблема рационального (формальные элементы живописного языка) и иррационального (художественный образ, духовность) – вечная проблема искусства. «Опыт восприятия живописи доказывает, что ее язык устроен необычным образом – мы зачастую способны брать из него куда меньше, чем в него вложено. Очевидна способность пластически-цветовых отношений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний,

размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого. Язык искусства в таком понимании перестает быть простым средством для сообщения: он уже не слуга значений, а сам акт означения, своеобразный симбиоз и души, и тела живописца одновременно» (Krivtsun, 2010).

Возвращаясь к поставленным в нашем исследовании задачам, подчеркнем, что значимость формально-стилистического анализа, который за более ста лет существования далеко ушел от логичных, однако во многом условных построений Генриха Вельфлина, остается незыблемой. Именно полновесный анализ формы и стиля произведения позволяет современным исследователям объективно углублять интерпретацию, привлекая при необходимости для раскрытия новых, более глубоких смыслов методологические подходы семиотики, структурализма, постструктурализма, психологии искусства и других гуманитарных наук. Важно лишь одно: «Верной будет интерпретация, позволяющая понять такие детали художественного произведения, которые другие интерпретации были вынуждены просто принимать как таковые. Исходным пунктом подлинной истории искусства являются художественные произведения. “Из творений познается творчество, а не наоборот” (Т. Khekker). Не поняв произведений искусства, я не пойму и художественного процесса, не пойму также и самой истории. Не приватное мнение о произведении должно получить слово, но само произведение должно заговорить. И эта потребность, будучи подлинной, относится действительно к позитивным и ценным чертам нашего времени, даже если она и существует лишь в пределах ограниченного круга» (Zedlmayr, 2000).

Естественно, рациональный подход в виде формально-стилистического метода анализа произведений искусства никогда не исчерпает и не раскроет всех граней содержания и особенностей социального бытования произведения в каждой исторической эпохе. Но считать и интерпретировать внутренние духовные смыслы художествен-

ного послания мы можем исключительно через внешние, визуальные качества произведения. Не только в творчестве художника, но и в процессе работы искусствоведа, в процессе анализа произведения имеет место интуиция и озарение, но одновременно не менее важны логика, знание, прочный фундамент понимания формальных особенностей изобразительного языка.

Ни один метод искусствоведения, как и других гуманитарных наук, не обладает абсолютным характером, постоянно обогащается в процессе общения с произведением искусства, зависит от поставленных целей, от опыта и индивидуальных качеств исследователя. Однако критерием

научности всегда является правильная методология. Авторская свобода интерпретации всегда условна, она ограничена уже сложившейся структурой научного знания и реальным художественным текстом произведения, включающим в себя разнообразные формальные качества.

Приложения / Applications



Список литературы / References

- Bazen Z. H. *Istoriya istorii iskusstva: Ot Vazari do nashikh dnei* [History of art history: From Vasari to the present day]. Moscow, Progress, 1994, 528.
- Gracheva S. M. Boundaries and horizons of realism in modern St. Petersburg painting [Granitsy i gorizonty realizma v sovremennoy petersburgskoy zhivopisi]. In: *Vyp. 10 Aktualnyye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current problems of theory and history of art: collection. scientific articles]. Saint Petersburg, NP-Print, 2020, 535–545.
- Koptseva N. P., Seredkina N. N., Degtyarenko K. A. *Esteticheskiye transformatsii kak ideynaya osnova sovetskogo izobrazitelnogo iskusstva 1917–1922 gg.* [Aesthetic Transformations as the Ideological Basis of Soviet Fine Arts in 1917–1922]. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2023, 16(4), 522–535.
- Krivtsun, O. A. *Aura proizvedeniya iskusstva: uznayemoye i uskolzayushcheye* [Aura of a work of art: recognizable and elusive]. In: *Chelovek*, 2010, 2, 95–106.
- Moskalyyuk, M. V. *Zhivopisets Anatoliy Znak – uchitel i chelovek* [Painter Anatoly Znak – teacher and person] in *Vospominaniya... K 40-letiyu Krasnoyarskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv* [Memoirs... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Institute of Arts], Krasnoyarsk, 2018, 17–22.
- Moskalyyuk, M. V., Ponomareva M. V. *Znak i znakovtsy: fenomen Uchitelya* [Znak and his followers: the phenomenon of the Teacher]. In: *Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2018, 3(16), 8–17.
- Roden O.: *Mysli ob iskusstve. Vospominaniya sovremennikov* [Rodén O.: Thoughts on art. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Resp, 2000, 364.
- Sarabyanov D. V. *Nekotoryye metodologicheskiye voprosy iskusstvoznaniya v situatsii istoricheskogo rubezha* [Some methodological issues of art history in the situation of a historical milestone]. In: *Art history*, 1995, 1–2, 5–40.
- Tarabukin N. M. *Smysl ikony* [The meaning of the icon]. Moscow, Izdatelstvo Pravoslavnogo Bratstva Svyatitelya Filareta Moskovskogo, 1999, 176.
- Tarabukin N. M. *Koloristichnost i zhivopisnost v rabotakh khudozhnika Mikhaila Sokolova* [Colorism and picturesqueness in the works of the artist Mikhail Sokolov]. In: *New Art history*, 2023, 1, 95–116.
- Velflin G. *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Basic concepts of art history. The problem of style evolution in new art] Moscow, V. Shevchuk, 2009, 289.
- Wolfflin, Heinrich. *Das Erklaren von Kunstwerken* [Explaining works of art]. Leipzig, 1921, 1942. 29.
- Zedlmayr, G. *Iskusstvo i istina: Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and Truth: Theory and Method of Art History]. Saint Petersburg, Axioma, 2000, 272.

EDN: TUQDIZ
УДК 27-72:783.8(470.311)»15/16»

Formation of the Monastery Choir in Russia in the 16th-17th Centuries (Using the Example of the Joseph-Volokolamsk Monastery)

Nikolai P. Parfentiev* and Natalia V. Parfentieva

*South Ural State University
Chelyabinsk, Russian Federation*

Received 22.04.2024, received in revised form 23.04.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. Old Russian monasteries were the important centers of professional musical culture, which developed as a result of the activities of masters of church choral art. Documentary sources have brought to us information about how the formation of the choirs took place, how monastery singers and their leaders (choir directors, choir conductors) performed their duties, as well as what were the features of their material maintenance. It turned out that large monasteries constantly experienced a shortage of singers, so in the life of choir members it became common for them to move from one monastery to another to serve on a short-term basis. The rare completeness of preservation of the documents of the Ioseph-Volokolamsky monastery makes it possible to reconstruct the picture of this phenomenon for some periods of the 16th-17th centuries. In the article, the authors also come to the conclusion that the state and development of church singing art in this monastery, where the orientation towards “Moscow singing” was decisive, suggests that the creative traditions of other monasteries in Russia developed in a similar way in close connection with one or the other large regional singing centers. Overtime, priceless artworks are created here. Among them, musical works also occupy a special place.

Keywords: Old Russian church singing art, monastery choirs, author’s creativity, Joseph-Volokolamsky monastery.

Research area: Theory and History of Culture and Art

Citation: Parfentiev N. P., Parfentieva N. V. Formation of the monastery choir in Russia in the 16th-17th centuries (Using the example of the Joseph-Volokolamsk monastery). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1286–1295. EDN: TUQDIZ



Формирование монастырского хора в России XVI–XVII вв. (на примере Иосифо-Волоколамского монастыря)

Н.П. Парфентьев, Н.В. Парфентьева

Южно-Уральский государственный университет
Российская Федерация, Челябинск

Аннотация. Древнерусские монастыри были важнейшими центрами профессионально-музыкальной культуры, развивавшейся в результате деятельности мастеров церковного хорового искусства. Документальные источники донесли до нас сведения о том, как проходило формирование состава хоров и исполнение певчими (клирошанами) и их руководителями (головщиками, уставщиками) своих обязанностей, а также каковы были особенности их содержания. Оказалось, что крупные монастыри постоянно испытывали недостаточность певчих, поэтому в жизни клирошан обычными становятся их переходы из обители в обитель для службы на правах краткосрочного найма. Редкая полнота сохранности документов Иосифо-Волоколамского монастыря позволяет восстановить картину данного явления для некоторых периодов XVI–XVII вв. В статье авторы также приходят к выводу, что состояние и развитие церковно-певческого искусства в этом монастыре, где определяющим являлось ориентирование на «московское пение», позволяют полагать, что подобным образом в тесной связи с крупными региональными певческими центрами развивались творческие традиции и других монастырей России. Со временем здесь создавались бесценные памятники искусства, среди которых особое место занимают музыкальные произведения.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, монастырские хоры, авторское творчество, Иосифо-Волоколамский монастырь.

Научная специальность: 5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Цитирование: Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Формирование монастырского хора в России XVI–XVII вв. (на примере Иосифо-Волоколамского монастыря). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1286–1295. EDN: TUQDIZ

Согласно документам, хоры древнерусских обителей состояли из монашеской братии, а их структура отличалась от «мирских» хоров, которые подразделялись на «станции» (Parfentiev, 1991a). Монастырский хор делился на два клироса, или «лика» («правый» и «левый»), во главе с головщиками, которые следили, чтобы певчие приходили на службу вовремя, пели «смирненно» и «ровно», а для совершенствования своего искусства собирались в определенное время «для спевания». За правильностью пения, его соответствием уставному порядку следил устав-

щик. Сами певцы назывались клирошанами («крылошанами»). В монастырском хоре могли оказаться люди из разных слоев общества и самого разного возраста (Kudryavtsev, 1881: 129; Parfentiev, Parfentieva, 2013: 93).

О количестве певчих в монастырях судить довольно сложно. С одной стороны, согласно документам, состав хоров часто обновлялся, с другой – источники очень редко отражают их полный состав. В среднем к XVII в. хор, насчитывавший немногим более 20 человек, по-видимому, был типичным для крупных монастырей. В отдельные годы

число певчих значительно сокращалось: уход из монастыря, отправка по хозяйственным и другим делам, эпидемии и войны становились причиной значительного сокращения монастырских хоров. При необходимости в эти годы членами хора становились свободные от службы причт и рядовые монахи, а также специально нанятые *приходящие* клирошане (Parfentiev, Parfentieva, 2013: 93).

Основная, певческая, деятельность клирошан, как и других древнерусских профессиональных музыкантов, была связана с церковными службами и регулировалась церковным Уставом. Но на формирование репертуара монастырских хоров влияли и различные факторы (решения соборов, события государственного или общецерковного значения и др.). Так, после собора 1547 г. митрополичьей грамотой «архимандритам и игуменам» предписывалось праздновать «новым чудотворцом в Руской земли» (Асх, 1836: 203–204). Известно, что за этим последовало появление новых праздничных служб и огромного количества песнопений в различных стилях и распевках.

О разнообразии репертуара можно судить прежде всего по певческим рукописям монастырских библиотек, особенно по собраниям, хорошо сохранившимся до наших дней. Их книги отличаются обширным подбором песнопений и распевов. Если последовательность и состав песнопений во многом определялись церковным Уставом, то использование во время службы различных распевов, созданных для того или иного песнопения, зависело от воли совершающего службу священнослужителя, от уровня образованности и музыкальных интересов клирошан, отбывавших и включивших в рукописи эти распевы, от музыкальной культуры самих монастырей. Наиболее многочисленными в певческих сборниках являются распевы, названные по месту их происхождения (московский, новгородский, усольский и др.), а также произведения, сложившиеся в самих монастырях (чудовский, кирилловский и т.п.). Отдельную группу составляют авторские распевы, названия которых про-

исходят от имен конкретных распевщиков (Крестьянинов, Логинов и др.). Кроме того, многие песнопения представлены в разных стилях исполнения (Демество, Путь, Большой распев). Эти произведения включены в сборники, написанные в монастырях или поступившие сюда в виде вкладов. По всей вероятности, некоторые из песнопений звучали во время церковных служб. Многие из перечисленных распевов разошлись по стране и попали в рукописные книги разных обителей. Но индивидуальные особенности музыкального искусства монастырей нашли отражение в произведениях, созданных непосредственно в их стенах.

За исполнение певческих обязанностей клирошанам иногда устанавливались вознаграждения, которые свидетельствовали об их особом положении среди братии¹. Временно нанимавшимся певцам давалось «зажилое» жалованье, размер которого зависел от благосостояния монастырей и установленного в них порядка. Поскольку наемные клирошане часто переезжали из монастыря в монастырь, деньги им выплачивались ежемесячно. Содержание монастырских певчих значительно увеличивалось различными пожалованиями по тем или иным случаям. Например, в рождественские дни клирошане участвовали в обряде славения Христа перед монастырским начальством. В митрополичьих и крупных монастырях, расположенных вблизи городов, епархиальных центров, можно было славить при дворах архиереев, а часто и в боярских хоромках. Певцов из некоторых московских монастырей приглашали для славения даже в царские и патриаршие палаты. Помимо различных пожалований певцы, как и вся братия, получали «монастырский корм» (Parfentiev, 1991: 172–186).

Говоря о творчестве иноков-распевщиков, следует исходить из того, что в том или ином древнерусском монастыре не существовало раз и навсегда устоявшихся певческих традиций. Это было не только

¹ К примеру, «Указом о трапезе» 1590 г. в Троице-Сергиевском монастыре был закреплен порядок выдачи певчим дополнительных «кормов», пива и меда (Dorolnieniia, 1846, 218–219).

следствием изменения состава клирошан и проникновения «новых веяний и традиций» (Brazhnikov, 1972: 15). Были и другие возможности познакомиться с особенностями исполнения песнопений в разных местностях: поездки певчих по хозяйственным делам в столицу, монастыри, города, где они, несомненно, посещали богослужения; частные визиты местных архиереев в сопровождении своих хоров, певших в монастырских соборах вместе с клирошанами; посещения архиерейскими певчими и певчими боярско-княжеской аристократии монастырей для славения и т.д. В монастырях, расположенных вблизи Москвы, часто пели патриарший и даже государев хоры. Постоянный обмен певческими традициями, которые привносились приходившими извне певцами (прежде всего в распевы формул, строк песнопений), появление мастеров, обладающих талантом осмысливать и обобщать эти традиции, способствовали интонационному обогащению местных распевов, рождению новых произведений, развитию творчества в древнем каноническом искусстве.

Рассмотрим особенности формирования и деятельности монастырского хора на примере сохранившихся документов Иосифо-Волоколамского монастыря, располагавшегося недалеко от Москвы (рис. 1). Совершавшиеся здесь праздничные богослужения посещали верховные лица государства и церкви, поэтому интересно рассмотреть состояние и особенности развития певческого искусства в этой обители.

Напомним, что Иосифо-Волоколамский монастырь был основан в 1479 г. Он содержал крупное хозяйство, располагая многими селами и промыслами, вел торговлю. Получив церковно-певческое образование в Новгороде Великом и будучи грамотным человеком, здесь в качестве «монастырского слуги» оказался будущий выдающийся мастер певческого искусства Иван Нос. Но при этом монастыре он более восьми лет трудился на административно-хозяйственной работе. Известные нам документы в последний раз упоминают его в феврале 1557 г. Сле-

дующие сведения об Иване Носе относятся ко времени его пребывания на государственной придворной службе в качестве крестового дьяка (см.: Parfentiev, 2011: 192–194). Мастер покинул монастырь, вероятно, потому, что в его планы не входило принятие монашеского пострига, а период подъема церковно-певческого искусства в обители пришелся на более позднее время.

Согласно документам, особое внимание состоянию богослужебного пения монастырские власти начали уделять в последней четверти XVI в. В это время устанавливается практика пополнения хора посредством найма профессиональных певчих-клирошан и выдачи им «зажилого», отмечается постепенный рост их количества². Чрезвычайно редкие по сохранности и полноте делопроизводственные документы Иосифо-Волоколамской обители позволяют довольно подробно рассмотреть этот сложившийся порядок формирования монастырского хора. Можно полагать, что подобная практика была характерной и для других обителей.

Обратимся прежде всего к расходным книгам монастыря. В данных документах за 1540-е–1550-е гг. мы встречаем записи о выдачах жалования («руги») священникам, различным мастерам, слугам, сторожам и т.д.³, но нет записей о расходах на клирошан. Монастырские расходы записывались очень дифференцированно и, возможно, эти записи попали в другие книги, не дошедшие до нас. Но возможно и то, что среди братии в те времена было достаточно людей, сведущих в церковном пении и способных при совершении богослужения занять место на клиросе вместе с дьяконами и священниками. Это и был основной состав хора.

² Документы использовала в своих исследованиях С.Г. Зверева (см.: Zvereva, 1988, 117–128). Однако выводы автора, на наш взгляд, являются неверными. Исследовательница не учитывала, что получавшие зажилое певчие были наемными, относя их к основному составу хора. Поэтому среди её выводов находим заключения, что иногда этот «хор» состоял из 1–2 клирошан, упоминаемых в росписях на получение зажилого.

³ Напр.: РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 1. Л. 41, 61 об., 74 об., 125 и др.

С возрастанием авторитета и роли монастыря в духовной жизни страны, ростом его материального благосостояния в последней четверти XVI в. постепенно начинает нарастать и прием наемных профессиональных певчих-клирошан. Первоначально их число *одновременно* в тот или иной месяц составляло от 2 до 6, затем не превышало 8–12 чел. (см. табл. 1). Иногда принимался и мастер-головщик⁴. Так, например, в 1592 г. головщику Дионисию Вережке зажилого жалования полагалось по гривне в месяц (дано 40 алтын «на» год), клирошанам – выдавалось по 2,5 алтына. Однако с начала XVII в. и рядовые певчие,

и головщики имели здесь равное зажилое в гривну⁵. Монастырский хор состоял теперь не только из наиболее грамотных в богослужебном пении монахов, но и из профессиональных певцов, возглавляемых головщиками и уставщиками.

Представленные в таблицах данные являются типичными для первого десятилетия XVII в., затем сведения о клирошанах становятся отрывочными, упоминаются лишь отдельные из них, но величина жалования в целом сохраняется. Приведенные примеры также показывают, что в монастыре приходящие певчие получали к своему имени прозвание, которое образовывалось от места их пострига (Кирилловский, Чудовский, Борисоглебский и т.п.) или про-

⁴ Напр.: РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 10. Л. 89 об. Упоминаются и уставщики, которые обычно следили не только за порядком следования, но и за качеством богослужебного пения (№ 12. Л. 50–51; № 15. Л. 126 и др.).

⁵ РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 12. Л. 76, 79, 81 и др.; № 15. Л. 48, 51 об., 55, 60 и др.; № 16. Л. 69 и др.; № 19. Л. 84 и др.; № 24. Л. 59 и др.

Таблица 1. Клирошане Иосифо-Волоколамского монастыря по найму

Table 1. Clergy of the Joseph-Volokolamsk Monastery for hire

а) в январе-декабре (I–XII) 1592 г.*

№	Имя клирошанина	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	Мисаил	+	+										
2	Изокхей Кирилловский		+										
3	Павел Хутынский			+									
4	Нифонт	+	+	+	+	+	+	+					
5	Сергей Болдинец			+	+	+	+	+	+	+			
6	Никодим Духовский						+	+	+	+	+		
7	Авраам							+	+	+	+		
8	Христофор Корниловский							+	+	+	+		
9	Матфей							+	+	+	+		
10	Захар									+	+	+	
11	Дионисий Чудовский											+	
12	Изосим Федоровский										+	+	+
13	Давид Оршинский											+	+

* Указывается оплата за службу в конкретном месяце или за несколько месяцев (РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 10. Л. 52, 54 об., 69, 72, 87 об., 89, 105–105 об., 116 об., 117 и др.).

Таблица 1. Продолжение
Table 1. Continued**б) в сентябре-декабре (IX–XII) 1601 г. и январе-августе (I–VIII) 1602 г.***

№	Имя клирошанина	IX	X	XI	XII	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1	Яким Волошанин	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
2	Аврам Ярославец	+	+	+	+	+	+	+					
3	Сергей Борисо- глебский	+	+										
4	Авсений Селижаровский	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
5	Сергей Павловец	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
6	Герасим Ворбозомский	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
7	Дмитрий Клушин	+											
8	Асаф Осетр	+											
9	Нил Извединов	+		+	+	+	+	+	+	+			
10	Вениамин Перфильев	+	+	+	+	+	+	+	+	+			
11	Савватий Веневский		+	+	+								
12	Афанасий Пест				+	+	+	+	+	+	+	+	+
13	Серапион Тихвинец					+	+	+	+	+	+	+	+
14	Лаврентий Архангельский					+	+	+	+	+	+	+	+
15	Симеон Сийский					+	+						
16	Давид Кирилловский					+	+	+	+	+	+	+	+
17	Иона Саввинский												+

* Указываются клирошане, числящиеся на 1 число каждого месяца, и оплата за службу в предшествующем месяце (РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 12. Л. 76, 79, 81, 86, 89 и др.).

исхождения (Болдинец, Ярославец, Архангельский и т.д.). Краткость пребывания некоторых из них на певческой службе именно в этом монастыре объясняется, скорее всего, личными трудностями освоения местных музыкальных традиций⁶. Те, кому

удавалось их освоить, служили здесь в качестве клирошан длительное время.

Сохранился чрезвычайно интересный рукописный сборник, написанный на рубеже XVI–XVII вв. и содержащий в основном статьи («главы») нормативного, уставного характера. Некоторые правила, как это не раз подчеркивается, были установлены самим основателем обители преп. Иосифом. Они позволяют живо представить

⁶ Известный источник XVI в. свидетельствует: «Начнут быти в крылосех по их разуму гораздые певцы, каждо их начнет хвалити свое пение... Аки волове ревут друг перед другом, в пении том тчатся» (Moiseeva, 1958, 176).

самые разные стороны жизни монастыря, хотя по содержанию начального раздела книга получила общее наименование «Обиходник столовой» (рис. 2)⁷. О чем идет речь в первой статье лучше всего говорит её пространное название: «О трапезном покое, о пищи и о питии на праздники владычни и богородичны и на память преподобного чудотворца Иосифа, и на государские кормы заздравные и заупокойные, и митрополичьи и владычни, и княжие и боярские большие и средние и меньшие, и во всякую неделю, и в постные и во обычные дни на весь год» (л. 1). Важно отметить, что получали монастырский «корм» все, кто пребывал в обители, даже «миряне, слуги и дети, и мастера всякие, и служебники все, и казаки» (л. 3 об.). Однако инокам, включая клирошан, по духовному завещанию преп. Иосифа, предписывалось питаться только в Трапезной палате («покое»), «а вон не выносить в келью никому пищи и пития» (л. 1). В статье очень подробно также освещено, когда и что исполняли клирошане совместно с игуменом, священниками или «со всем собором» в службах и действиях накануне «кормов».

Еще более подробно о совершении годового круга богослужения с указанием, что поется и читается в службах, какие виды колокольного звона их сопровождают, говорится в последующих уставных разделах сборника. Часто на полях рукописи напротив описаний особенностей, привносимых в ту или иную службу («святому обычному», «о вселенской понахиде», «в субботу отпуст большой», «повечерницу на соборе поют большую» и т.п.), киноварью помечено: «Иосиф», «Иосифов», «по Иосифовски» (л. 130 об., 132, 179 об., 194, 227 об. и др.). Привлекают внимание частые ссылки на уставы и традиции других монастырей. Это указания общего («а во иных обителях») или конкретного характера (ссылки на «типичи» — уставы великих монастырей — Студийского, Иерусалимского и Святой Горы; «у Троицы в Сергиеве обители»), которые подчеркивают связь Иосифо-Волоколамского монасты-

ря с общеправославной монастырской богослужебной традицией (л. 165 об., 222 об., 232 об. и др.). Но среди подобных указаний чаще всего особо киноварью выделяются пометы: «В московских обителях» (л. 224 об., 233 об., 257 об. и др.). Таким образом, источник подтверждает, что в богослужении обитель преп. Иосифа ориентировалась прежде всего на московские традиции.

Поддержанию этих традиций способствовали и частые наезды сюда главы государства. В сборнике имеется специальный раздел «О государеве цареve приезде в монастырь» (л. 463–464; рис. 3), где подробно расписаны все действия игумена, причта и всей братии на всех этапах события — от подготовки («и как государь будет близ монастыря версты за две или за три, и благовестят в большей колокол долго, возвещая всей братии цареvo пришествие») и встречи («и как государь сойдет с коня... и поклонится государь игумену и братии, а братия челом ударит государю до земли»), до пребывания (совершение моления в соборе с многолетствованиями, после которого царь «идет во гробницу преподобного»; вечерни, после которой «игумен зовет государя хлеба ясти... А на тот день при государе корм большой заздравной») и отбытия царя (молебен, во время которого государь «пойдет ко образом и прикладывает золотые», «а звон не бывает на отпуске государеве»). Во всех богослужебных действиях свои обязанности перед царем выполняли и клирошане («и он велит начати пети»).

Как видим, у монастырских властей были причины для особого внимания к развитию церковно-певческого искусства в стенах своей обители и сохранению здесь традиций, как «в московских обителях».

Вместе с тем, по свидетельству документов, являясь грамотными, клирошане, подобно Ивану Носу, нередко участвовали и в хозяйственной жизни Иосифо-Волоколамской обители. Так, уставщик Варлаам в сентябре 1607 г. ездил в монастырские вотчины «под Тулу» и некоторое время жил там, распорядясь казенными деньгами; клирошанин Арсений Кузьминский в апреле 1629 г. получил жалованье за то, что жил на москов-

⁷ РГБ. Ф. 304. № 739. Далее отсылки на этот сборник приводятся в тексте.

ском подворье и «всякие монастырские дела вел»; в 1630 г. старец-клирошанин Виталий вел записи «у житниц», где хранилось зерно, а Вассиан Юртин собирал деньги с крестьян, косивших сено на монастырских пустошах; в 1632 г. Вассиан вел расходные денежные дела на московском монастырском подворье⁸.

Участвовали клирошане и в ремесленных монастырских работах. Кирилл Свяженнин в 1591 г. делал надписи на золоченых братинах (Zvereva, 1988: 121), предназначавшихся, по-видимому, для подношений приезжающим властям. В 1605 г. Варлаам Свинский шил покровы, необходимые для совершения обряда погребения братии, за что ему было дано из монастырской казны 0,6 руб.⁹ Но наиболее часто встречаем свидетельства о книгописной деятельности клирошан. Так, на протяжении первой трети XVI в. активно занимался перепиской книг клирошанин Симеон Пустынник; в записях 1530-х гг. сообщается, что он был «попов сын». Им были переписаны Евангелие, несколько Псалтырей, «Потребник», Сборник «торжественной», «Слова» Исаака Сирина, Сборник слов и поучений (Knizhnyye tsentry, 1991: 25, 28, 30, 39 и др.). Примерно к тому же времени относится и книгописная деятельность волоколамских клирошан Варлаама (написал Евангелие, Псалтырь), Никона (Евангелие), Дионисия (Часовник), Левкия (Псалтырь). Клірошанин же Акакий начал писать «печерский» Патерик, но «дописал» сборник игумен Пимен. Книги этих клирошан хранились в монастырской библиотеке и вошли в её Опись 1545 г. (Knizhnyye tsentry: 1991, 29–39).

Определенное влияние на певческие традиции монастыря могли оказывать не только сменявшиеся настоятели и певчие хора, но и книги, поступающие в монастырскую библиотеку в качестве вкладов. Через знакомство с ними также проникали «новые веяния», рожденные в весьма отдаленных землях. Например, в упомянутой Описи монастырской библиотеки 1545 г.

среди дополнительных записей начала 1570-х гг. зафиксированы Стихирарь «полной», который дал в монастырь «по душе своей» старец новгородского Юрьева монастыря Исаяя Борода, Стихирарь «полной» с Ирмологием – вклад игумена Угрешского монастыря Пимена Садыкова, Стихирарь «полной» новгородского старца Корнилия (Knizhnyye tsentry, 1991: 41).

Согласно Описи библиотеки Иосифо-Волоколамского монастыря 1573 г. (рис. 4), среди певческих книг (главным образом это Стихирари, Ирмологии, Октоихи) были написанные иноками Юрьева, Ферапонтова и иных монастырей; вкладчиками (а иногда и писцами) книг выступали владельцы новгородский, рязанский, крутицкий, ростовский, казанский, а также игумены угрешский, селижаровский и другие, старцы и клирошане из Новгорода, Ржева, Свияжска¹⁰.

Однако важным для закрепления и сохранения местной певческой традиции было написание и переписывание именно певческих книг самими волоколамскими клирошанами. Интересно, что из монастырской казны на эти цели выдавалась бумага, но не бесплатно, если книги переписывались певчими для себя. В 1606 г. клирошане «по нуже» получили «три дести» бумаги, за которую с них было «взято» три алтына¹¹.

Среди сохранившихся до наших дней певческих рукописей монастыря¹² крайне редко можно обнаружить книги, содержащие записи самих писцов. Эти книги бережно хранились в кельях клирошан, а для совместного пения на клиросе приносились особые экземпляры из библиотеки. Поэтому сведения, указывающие имя писца и место создания им рукописи, чаще всего фиксировали лишь тогда, когда происходила смена владельца или когда книга поступала в библиотеку. Так, хранитель монастырской библиотеки в одной из книг рубежа XV–XVI вв. надписал: «Стихираль полнаи

⁸ РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 19. Л. 89, 107; № 67. Л. 46; № 74. Л. 14; № 82. Л. 4–5, 187.

⁹ РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 15. Л. 53.

¹⁰ РГБ. Ф. 79. № 37. Л. 107–113, 125–128.

¹¹ РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 15. Л. 26.

¹² ГИМ, Епархиальное собрание (30 рукописей); РГБ, Собрание рукописных книг Иосифо-Волоцкого монастыря (8 рукописей).

Досифея Топоркова». Самим же писцом на одном из листов рукописи помечено, что «писал сию многогрешный инок Досифеи по благословению отца своего игумена Иосифа» (Knizhnyye tsentry, 1991: 250). Певческие Октоих и Ирмологий в 1572 г. написал волоколамский клирик Вассиан (в миру – Василий Шемякин) (Materialy, 1870: 8). В записи, оставленной писцом и вкладчиком черным священником Тимофеем в марте 1675 г., говорится, что по этой книге петь в соборе Успения Богородицы Иосифо-Волоколамского монастыря и «в церквах тоя обители, а по кельям не носить и никому своею не называть» (Knizhnyye tsentry, 1991: 250–252).

Гораздо чаще встречаются сборники с владельческими и вкладными записями, которые иногда содержат интересные подробности из практики использования этих книг. Например, одна запись конца XV в. сообщает: «Почали петь Ермолой [...], а пели у преподобнаго государя у Геласия у Каменского старца» (Knizhnyye tsentry, 1991: 249).

Рассмотренные нами примеры состояния и развития церковно-певческого искусства в монастыре, где определяющим являлось ориентирование на «московское пение», позволяют полагать, что также в тесной связи с крупными региональными певческими центрами развивались творческие традиции и других монастырей России. Клинрошане, часто приходившие из раз-

ных районов страны, осваивая особенности местных певческих традиций, привносили и новый музыкально-интонационный материал, усвоенный ими ранее (прежде всего в разводы формул, строк песнопений). Так, в рамках крупной местной школы возникали выделяющиеся своеобразием монастырские распевы. Попад в певческие сборники, они начинали бытование в профессионально-музыкальной среде, причем большинство песнопений, получивших свой напев в обителях Руси, обозначалось в рукописях просто как безымянный «монастырский распев» (подробнее см.: Parfentiev, Parfentieva, 2013: 94–95).

Представленный обзор деятельности клирошан показывает, что они были мастерами в области музыкального искусства, являя собой наиболее образованную и грамотную часть монастырских иноков. Со временем древнерусские обители становились центрами высоких достижений материальной и духовной культуры. Среди них особое место занимают музыкальные произведения.

Приложения / Applications



Список литературы / References

Acty, sobrannyye v bibliotekakh i arkhivakh Rossiyskoy imperii Arkheograficheskoy ekspeditsiei [Acts collected in libraries and archives of the Russian Empire by Archaeographic expedition.], v. 1, St. Petersburg, 1836, 410.

Brazhnikov M. V. Drevnerusskaya teoriya muzyki [Old Russian theory of music]. Leningrad, 1972, 423.

Dopolneniya k Actam istoricheskim, sobrannyye i izdannyye Arkheograficheskoy komissiei [Additions to historical acts collected and published by the Archaeographical commission], v. 1, St. Petersburg, 1846, 432.

Zvereva S. G. Monastyrskiye kliroshane XVI – pervoy poloviny XVII v. [Monastic Khirochans of the 16th – first half of the 17th centuries]. *Literatura Drevney Rusi: istochnikovedeniye* [Literature of Ancient Rus': source study]. Leningrad, 1988, 117–128.

Knizhnyye tsentry Drevney Rusi. Iosifo-Volokolamskiy monastyr' kak tsentr knizhnosti [Book centers of Ancient Rus'. Joseph-Volokolamsk Monastery as a center of book learning]. Rev. ed. Likhachev D. S., Leningrad, 1991, 486.

Kudryavtsev M. *Istoriya pravoslavnogo monashestva v Severo-Vostochnoy Rossii* [History of Orthodox monasticism in North-Eastern Russia]. Moscow, 1881, 254.

Materialy dlya arkheologicheskogo slovarya [Materials for the archaeological dictionary] *Drevnosti. Trudy moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva* [Antiquities. Proceedings of the Moscow Archaeological Society], v. 2, Moscow, 1870, 483.

Moiseeva G. N. “Valaamskaya beseda” – pamjatnik russkoy publicistiki serediny XVI veka. [“Balaam conversation” – relic of Russian publicism of the mid 16th century]. Moscow, Leningrad, 1958, 199.

Parfentiev N. P. *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo v dukhovnoy kul'ture Rossiyskogo gosudarstva XVI–XVII vv.: Shkoly. Tsentry. Mastera* [Old Russian singing art in the spiritual culture of the Russian state in the 16th–17th centuries: Schools. Centers. Masters]. Sverdlovsk, 1991, 236.

Parfentiev N. P. Maloizvestnye mastera Moskovskoy shkoly tserkovno-pevcheskogo iskusstva [Little-known masters of the Moscow school of church singing art]. *Gimnologiya. Vyp. 6: Aktual'nyye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Gymnology. Issue 6: Current problems in the study of church singing art: materials of the international. scientific conf.]. Moscow, 2011, 192–202.

Parfentiev N. P. Professional'nye muzykanty Rossiiskogo gosudarstva XVI–XVII vekov. Gosudarevy pevchie diaki i patriarshye pevchie diaki i podiaki. [Professional Russian musicians of the 16th–17th centuries. The Tsar's singing diaki and the patriarch's singing diaki and podiaki]. Cheliabinsk, 1991a, 446.

Parfentiev N. P., Parfentieva N. V. O deyatelnosti masterov Troitse-Sergiyevskogo monastyrya v oblasti drevnerusskogo muzykal'nogo iskusstva [On the activities of the masters of the Trinity-Sergius Monastery in the field of Old Russian musical art]. *Vestnik Uzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Sotsial'no-gumanitarnye nauki* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities], 2013, 1, 92–103.

EDN: VAACWF
УДК 72.01

The Category of the Sublime and the Art of Architecture in the I. Kant's Aesthetics

Natalya N. Pimenova*

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 02.05.2024, received in revised form 14.05.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. The interest of this study lies in the field of architectural aesthetics, and that is why it is carried out on the basis of the analysis of the first part of I. Kant's fundamental work «Critique of Judgment», his main work in the mainstream of aesthetics. The text of the «Critique of Aesthetic Judgment» is examined from the perspective of the content of two key aesthetic categories – the beautiful and the sublime. The study also examines the systematization of types of art in the work of I. Kant, which is based on the word, gesture or tone as a means of communication and expression. Architecture, according to I. Kant, is part of the group of fine arts, or «the arts of expressing ideas in sensory contemplation». This already indicates that the foundations of the Vitruvian idea of architecture, which existed until the 18th century, as a union of exclusively utility, strength and beauty, are somewhat displaced in Kant's idea of architecture as an art form. And the fact that the philosopher still considers architectural monuments as examples of the sublime allows us to discover an internal contradiction: architecture can only lead to the beautiful, but at the same time it is precisely it that allows us to vividly illustrate the sublime. And this moment allows us to detect a turn in aesthetics, which subsequently made it possible to look at architecture as an art form capable of carrying out supersensible ideas.

Keywords: aesthetics of Immanuel Kant, «Critique of Judgment», sublime, beautiful, architectonics, architecture.

Research area: Theory and History of Culture and Art.

Citation: Pimenova N.N. The category of the sublime and the art of architecture in the I. Kant's aesthetics. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1296–1310. EDN: VAACWF



Категория возвышенного и искусство архитектуры в эстетике И. Канта

Н.Н. Пименова

*Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. Интерес данного исследования лежит в поле эстетики архитектуры, и именно поэтому оно проводится на материале анализа первой части фундаментального труда И. Канта «Критика способности суждения», его главного сочинения в русле эстетики. Текст «Критики эстетической способности суждения» рассмотрен с позиции содержания двух ключевых эстетических категорий – прекрасного и возвышенного. Также в исследовании рассматривается систематизация видов искусства в труде И. Канта, в основе которой положены слово, жест или тон как средства сообщения, выражения. Архитектура, согласно И. Канту, входит в группу изобразительных искусств, или «искусств выражения идей в чувственном созерцании». Уже это указывает на то, что основы просуществовавшего до XVIII века витрувианского представления об архитектуре как о союзе исключительно пользы, прочности и красоты, несколько смещены в представлении об архитектуре как виде искусства у Канта. И тот факт, что в примерах возвышенного философ все же рассматривает и памятники архитектуры, позволяет обнаружить внутреннее противоречие: архитектура способна привести только к прекрасному, но в то же время именно она позволяет ярко проиллюстрировать возвышенное. И этот момент позволяет обнаружить поворот в эстетике, позволивший впоследствии взглянуть на архитектуру как на вид искусства, способный проводить сверхчувственные идеи.

Ключевые слова: эстетика Иммануила Канта, «Критика способности суждения», возвышенное, прекрасное, зодчество, архитектура.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Пименова Н. Н. Категория возвышенного и искусство архитектуры в эстетике И. Канта. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1296–1310. EDN: VAACWF

Введение

Эстетика Канта повлияла на всю историю философии архитектуры в период истории после Канта, который продолжается по сей день. Это влияние существенно сказалось на том, как современный человек, в большей степени, конечно, профессионал в эстетике или архитектуре, видит архитектуру, какие представления о ней определяют наше восприятие этого вида искусства. Именно Кант совершил тот поворот, который преобразил эстетические воззрения на архи-

тектуру, изменив отношение к ней, просуществовавшее к тому времени более полутора тысячелетий.

Иммануил Кант описывал Просвещение словами «Sapere Aude», что означает «Осмелитесь быть мудрым», и текст «Критика способности суждения» ярко представляет этот тезис. Эта смелость мудрости, смелость мышления проявлена в том, что в этом труде анализируется именно процесс суждения. И рассматривается этот процесс суждения не механически, а с позиции всех необхо-

димых ему условий и характеристик, свойственных суждению как процессу и результату мышления. В этом эстетическом труде центральным является не нечто, что уже само по себе прекрасно или возвышенно, а то, как человек ощущает это как прекрасное или возвышенное, как он мыслит явление и переживает его как прекрасное или возвышенное.

Этот третий по счету фундаментальный трактат Иммануила Канта датирован 1790 годом, и несмотря на длительность своей истории, спустя более чем два века этот труд остается одним из наиболее значительных трудов по эстетике. Вопросы архитектуры не выделены автором в особую линию рассуждений, тем не менее текст Канта позволяет обнаружить новый для того времени взгляд на этот вид искусства.

Обзор исследований по теме

Тексты И. Канта критического периода имеют длительную историю изучения и комментирования. «Критика способности суждения» – не исключение, и исследования этого трактата проводятся и сегодня. Существенная часть публикаций – это статьи, выпущенные в «Кантовском сборнике» Балтийского федерального университета им. И. Канта (ранее – Калининградский государственный университет до 2005 г., Российский государственный университет имени И. Канта до 2010 г.). «Кантовский сборник» издается с 1975 г. (4 выпуска в год) и представляет собой научный журнал по вопросам философии – философский научный журнал, который является главным печатным изданием Кантовского общества России и Института Канта при БФУ им. И. Канта.

Большой блок исследований трудов И. Канта можно определить как изучение связи с предыдущей и влияния на последующую философию, эстетику, практику искусства. Это тексты, посвященные рассмотрению идей Канта в контексте XVIII века (Мееровский, 1985; Библер, 1997; Гусева, 2005; Герлах, 2010; Дубовицкий, 2011; Ноженко, 2021; Казакова, 2021), связи философии и эстетики И. Канта с преобразованиями в этих дисциплинах в продолжение

Нового и в Новейшее время (Townsend, 1987; Сидоров, 2011; Чихачев, 2017; Аванесян, 2021; Дариуш, 2019; Дятлова, 2022), а также связи идей Канта с практиками искусства (Abrams, 1989; Аронсон, 2009; Смолянская, 2009; Левина, 2011; Загороднева, 2012; Квокачка, 2020; Бралгин, 2021).

Еще один обширный блок работ можно определить как посвященный разным фокусам внимания к тексту «Критика способности суждения», это и проблема целесообразности, и сущность и роль воображения, и развитие представлений о философии, и отношение к философии науки, и пр. (Rogerson, 1982; Ойзерман, 1991; Тушлинг, 1991; Разеев, 2008; Костина, 2016; Гертнер, 2016; Судаков, 2017; Беляев, 2019; Пухова, 2020).

Значительный ряд исследований в первую очередь обращается к такой составляющей «Критики способности суждения», как телеологическая способность суждения (Корнилов, 1993; Разеев, 2009; Разеев, 2010; Корнилов, 2020).

И, конечно, эстетическая способность суждения и рассматриваемые в ней эстетические категории и закономерности суждения, взгляды И. Канта на искусство и саму природу эстетического переживания в человеке составляют также существенный блок исследований этого трактата философа (Афасижев, 1975; Волжин, 2017; Викулина, 2021; Магомедова, 2020; Калининков, 1977; Пылькин, 2019; Бралгин, 2021; Столович, 1991; Гуревич, 2015; Дмитревская, 1991; Степанов, 2017; Никитина, 2017; Chignell, 2007; Ginsborg, 2008; Данто, 2018).

Методология

Ключевой метод данного исследования – источниковедческий анализ: анализ научных публикаций, посвященных эстетике И. Канта, и анализ самого текста «Критика способности суждения», позволяющий посредством конспектирования и систематизации материала обнаружить сущностные свойства представленной в тексте позиции и сформировать целостную картину об эстетике И. Канта и его взглядах на архитектуру.

Результаты

Категория возвышенного в эстетике И. Канта

Трактат «Критика способности суждения» И. Канта впервые вышел в Берлине в 1790 г. Этот текст состоит из предисловия, введения и двух частей: «Критика эстетической способности суждения», в которой обсуждаются искусство и эстетические категории, и «Критика телеологической способности суждения», посвященная суждению о природе. Стоит отметить, что примеры суждения о природе фигурируют и в первой части, в связи с рассуждением о возвышенном, которое, как показывает Кант, возникает в переживании и мышлении человека по отношению к явлениям природы – масштабным и впечатляющим, которые непременно существенно больше человека и существенно больше того, что он может помыслить.

В свою очередь, «Критика эстетической способности суждения» включает два раздела – это «Аналитика эстетической способности суждения» и «Диалектика эстетической способности суждения».

В «Критике способности суждения» понятия прекрасного и возвышенного, впервые использованные Кантом в одном из сочинений докритического периода («Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного», 1764 г.), предстают как фундамент эстетики философа и детально разрабатываются им. А также эти понятия выступают ключевыми для систематизации «Критики эстетической способности суждения», разделенной автором на две части: «Книга первая. Аналитика прекрасного» (включает параграфы 1–23) и «Книга вторая. Аналитика возвышенного» (параграфы 23–54).

В основу такого разделения – на критику эстетического и телеологического суждения, Кантом положено представление о родах целесообразности, в котором представление о целесообразности первого рода связано с чувством удовольствия, а о целесообразности второго рода – нет, и относится только к рассудку. В свою

очередь, критика каждой из способностей суждения описывается с помощью подразделов «Аналитика» и «Диалектика». Так, в «Аналитике прекрасного» Кант рассматривает суждения вкуса, особенность которых – отсутствие понятия, под которое бы подводились ощущения, а в «Аналитике возвышенного» разбирает само понятие возвышенного, а также выделяет и описывает его виды (математическое и динамическое возвышенное). Введение служит как пояснением принципов построения труда, так и полем характеристики способности суждения и ее видов. Именно здесь способность суждения определяется автором как то, что опосредует деятельность таких познавательных способностей, как рассудок и разум. И исключительно способность суждения выступает здесь как связывающая две части философии – теоретическую, имеющую дело с понятиями природы, и практическую, обращенную к понятиям свободы.

Способность суждения, по мнению Канта, составляет «в системе наших познавательных способностей промежуточное звено между рассудком и разумом» (Кант, 1994: 38), и ее рассмотрение необходимо, поскольку критика способности суждения представляет собой часть критики чистого разума. Главными вопросами этого труда автор в предисловии к нему определяет следующие: «Обладает ли способность суждения ... также своими априорными принципами, конститутивны ли они или только регулятивны (следовательно, не имеют собственной области), и дает ли она чувству удовольствия и неудовольствия как промежуточному звену между способностью познания и способностью желания априорное правило (так же, как рассудок предписывает априорные законы первой, а разум – второй) ...» (Кант, 1994: 38).

Ключевыми двумя эстетическими категориями в труде И. Канта выступают прекрасное и возвышенное. Чтобы определить их содержание, философ тщательно их сравнивает, сопоставляет и разграничивает.

Одна из общих черт двух этих эстетических суждений состоит в том, что эти су-

ждения не являются следствием прекрасности или возвышенности как свойства самих явлений, а также не влияют на эти объекты суждения в дальнейшем. И оба этих суждения не являются логическими выводами о предмете рассмотрения, результатом его логического познания. Итак, логический результат познания предмета и эстетическое суждение не равны друг другу: «...эстетическое суждение содержит только отношение представления о предмете к субъекту» (Кант, 1994: 79), в отличие от логического как результата познания предмета, открывающего свойства самого объекта. Хотя, конечно, когда человек исследует объект, размышляет о нем, то есть рефлексировывает объект и составляет знание о нем – это тоже суждение, но иное – логическое.

А также и прекрасное, и возвышенное выступают субъективными суждениями, так как не определены всецело некоторым объективным свойством предмета. Суждения возникают между объектом и субъектом, на границе субъекта и объекта, в их взаимодействии как его результат. В тексте «Критики способности суждения» суждение определяется как возникающее на границе, но происходящее скорее на территории субъекта – в игре рассудка или разума. Однако объект служит значимым стимулом этого процесса, а потому причастен к процессу порождения суждения. При этом, как поясняет Кант, человек же, наоборот, склонен мыслить суждение как порожденное исключительно объектом, принадлежащее ему (не суждение есть прекрасное, а объект прекрасен), а потому «... говорит о прекрасном так, будто красота есть свойство предмета и суждение о ней есть логическое суждение (познание объекта посредством понятий о нем); между тем это лишь эстетическое суждение и содержит только отношение представления о предмете к субъекту; сходство его с логическим суждением в том, что оно позволяет предположить его значимость для каждого» (Кант, 1994: 79). В целом оба эти суждения, и в особенности возвышенное, в большой степени зависят от идей, содержащихся в разуме субъекта: «... возвышенное в собственном смыс-

ле слова не может содержаться ни в одной чувственной форме и относится лишь к идеям разума; хотя соответствующее им изображение невозможно, они именно вследствие этого несоответствия, которое может быть изображено чувственно, возбуждаются и проникают в душу. Так, огромный, разбушевавшийся океан не может быть назван возвышенным; его вид ужасен. И душа должна быть уже полна рядом идей, чтобы в подобном созерцании проникнуться чувством, которое само возвышенно; она побуждается оставить чувственность и заняться идеями, содержащими более высокую целесообразность» (Кант, 1994: 115). В то же время, несмотря на субъективность прекрасного и возвышенного как суждений, оба они претендуют на общезначимость, универсальность, т.е. значимость не только для конкретного субъекта, а разделяемую и другими людьми. Вот как сравнивает эти категории Кант: «Общность прекрасного и возвышенного состоит в том, что оба они нравятся сами по себе. А также в том, что оба они предполагают не чувственное и не логически определяющее суждение, а суждение рефлексии; следовательно, благорасположение зависит в обоих случаях не от ощущения, например, приятного и не от определенного понятия, как благорасположение к доброму; однако при этом оно все-таки соотносено с понятиями, хотя и не определяется с какими; и, таким образом, благорасположение связано только с изображением или способностью изображения, посредством чего эта способность изображения или воображения рассматривается при данном созерцании в соответствии со способностью рассудка или разума давать понятия как нечто им содействующее. Поэтому оба суждения единичны и тем не менее объявляют себя общезначимыми для каждого субъекта, хотя они и притязают только на чувство удовольствия, а не на познание предмета» (Кант, 1994: 113–114).

Кант определяет и различия прекрасного и возвышенного. В определении прекрасного важно то, что оно представляет собой игру воображения субъекта по пово-

ду объекта, и это происходит на уровне его рассудка. От подобной игры субъект и получает удовлетворение. Тогда как возвышенное – это игра воображения с разумом, и эту игру Кант считает серьезным занятием воображения. Это уже не игра, поскольку разум в ходе нее выходит за пределы: за пределы игры, за пределы удовлетворения и за пределы самого себя в том числе.

Согласно эстетике И. Канта, переживание возвышенного, возвышенное как суждение – это осознание разумом своих границ и одновременно его способности вместить то, что для него безгранично, что он целиком не ощущает. Возвышенное описывается Кантом многоступенчатым образом. Итак, легкости игры в работе разума в ходе переживания возвышенного уже нет, но и оно приносит удовлетворение, хотя это нельзя назвать удовольствием в полном смысле, так как оно сложнее. В отношении прекрасного удовлетворение еще связано с объектом и его формой, которая привлекательна, и такой объект притягивает субъекта при их взаимодействии. Именно поэтому, согласно Канту, прекрасное – это когда при созерцании, при этой игре рассудка и воображения, при возникновении суждения человек испытывает покой. Тогда как возвышенное связано с волнением, причем с волнением таким, которое Кант уже описывает как очень полярное волнение: это волнение нельзя назвать только приятным, а возвышенное – обладающим привлекательностью. Такие примеры приводит Кант, чтобы пояснить волнение, возникающее в переживании возвышенного при встрече человека с природой: «Удивление, граничащее со страхом, ужас и священный трепет, охватывающий человека при виде вздымающихся гор, глубоких бездн с клочущей в них водой, мрачных, приглашающих к грустному раздумью пустынь и т.д. ...» (Кант, 1994: 140). Возвышенное вызывает волнение еще и потому, что оно и привлекает, и отталкивает субъекта одновременно: «Представляя возвышенное в природе, душа ощущает себя взволнованной... Эту взволнованность можно сравнить с потрясением, то есть быстро сме-

няющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта» (Кант, 1994: 128). Это такой объект, и человеческое суждение о нем таково, что здесь не находится только лишь позитивного удовольствия: человек, проживая возвышенное, может испытывать уважение, испытывать страх и трепет, а также переживать потрясение тем, что его разум вмещает нечто, что не способен вместить. Это переживание комплексно, и оно не только привлекательно и позитивно, по мнению философа, но и негативно – ужасает и потрясает: «Поэтому возвышенное и несовместимо с привлекательностью; и поскольку душа не просто притягивается к предмету, но и отталкивается им, в благорасположении к возвышенному содержится не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия» (Кант, 1994: 114). Это то потрясение и волнение, которые при созерцании возвышенного и при этом возвышенном как суждении возникают у субъекта, тогда как прекрасному свойственна привлекательность.

Сопоставление двух ключевых эстетических категорий в трактате И. Канта позволяет определить специфику возвышенного. Итак, прекрасное представляет собой игру воображения с рассудком, тогда как возвышенное – «серьезное занятие воображения» во взаимодействии с разумом. Возвышенное одновременно и привлекает субъекта, и отталкивает: «... не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия». При этом прекрасное исключительно привлекает: в том числе в заголовке параграфа 6 Кант определяет прекрасное как «... то, что без понятий представляется как предмет всеобщего благорасположения». С этим связано и то, что возвышенное прекрасное при его созерцании и переживании оборачивается состоянием волнения, тогда как прекрасное – состоянием покоя. И это именно субъективное суждение, не случайно характеристики эстетических суждений содержат такой эмоциональный заряд,

как сопоставление покоя и волнения. Кант фиксирует, что возвышенное как суждение «... остается при этом всегда лишь эстетическим, поскольку оно, не обладая в качестве основания определенным понятием объекта, представляет лишь субъективную игру душевных способностей (воображения и разума) – даже посредством самого их контраста – как гармоническую» (Кант, 1994: 128).

Чувство возвышенного, согласно эстетике И. Канта, вернее всего определить как сознание сверхчувственного, мышление идей, которые превосходят все чувственно явленное: «... воображение и рассудок посредством своего согласия создают субъективную целесообразность, воображение и разум создают ее здесь посредством противоречия друг другу, а именно возбуждают в нас чувство, что мы обладаем чистым самостоятельным разумом или способностью к определению величин; это превосходство может стать наглядным лишь в проявлении недостаточности той способности, которая в изображении величин (чувственно воспринимаемых предметов) сама безгранична» (Кант, 1994: 128). Возвышенное – это суждение, возникающее в человеческом разуме, но оно же объемнее и масштабнее, чем то, что являет собой сам субъект. Таким образом, человеческому разуму в процессе суждения подвластно все, с чем он в этом мире соприкасается непосредственно и опосредованно. Разум способен это заметить, согласно Канту, когда обнаруживает собственную возможность вместить в свое сознание бесконечное, мыслить больше, чем только свой опыт и внешние ощущения, чем весь возможный чувственный опыт: «Бесконечное велико абсолютно (не только сравнительно). В сравнении с ним все остальное (из величин того же рода) мало. Но – и это самое главное – даже только возможность мыслить его как целое свидетельствует о такой способности души, которая превосходит все масштабы чувств» (Кант, 1994: 124). Субъект в этом переживании возвышенного застает себя как мыслящего нечто, что с ним никоим образом несопоставимо.

Это позволяет Канту также заключить о том, что ни одна чувственная форма не является возвышенным, возвышенным являются лишь идеи – идеи разума, которые возникают в соприкосновении к какой-то формой: «Возвышенное в собственном смысле слова не может содержаться ни в одной чувственной форме и относится лишь к идеям разума» (Кант, 1994: 115). В то же время возвышенное – это то, что признается нами, людьми, как великое «сверх всякого сравнения»: «Возвышенным мы называем то, что безусловно велико» (Кант, 1994: 117) – так определяет его философ в части, посвященной математическому возвышенному.

Волнение, переживаемое в возвышенном, вызвано тем, что субъект переживает сверхчувственное, чрезмерное для себя: «Представляя возвышенное в природе, душа ощущает себя взволнованной... Эту взволнованность можно сравнить с потрясением, то есть быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта. Чрезмерное для воображения (до пределов которого оно доводится при схватывании созерцания) – как бы пропасть, в которой оно боится потеряться; однако для идеи разума о сверхчувственном такое стремление воображения не чрезмерно, а закономерно...» (Кант, 1994: 128). По мнению Канта, в возвышенном достигается высота человеческого существа как близость к моральному: «... чувство возвышенного в природе невозможно мыслить, не связав с ним ту настроенность души, которая близка настроенности к моральному...» (Кант, 1994: 139). Возвышенное – своеобразный проводник морали и ее обнаружение в человеческом существе. Тем более что, как уже сказано выше, возвышенное наблюдается именно в субъекте – в его душе, в его разуме, а не во внешних ему, пусть даже самых великих, явлениях: «... истинную возвышенность надлежит искать только в душе того, кто выносит суждение, а не в объекте природы, суждение о котором вызывает эту настроенность. Да и кто называет возвышенным бесформенные скопления гор, в диком беспорядке вздыбленные друг над другом, с их глыбами льда, или

мрачное бушующее море и т.д.? Но душа чувствует себя возвысившейся в собственном суждении, когда она, предаваясь при их созерцании, совершенно независимо от их формы, власти воображения и приведенного с ним в связь, хотя и без определенной цели, разума, лишь расширяющего воображение, обнаруживает, что вся мощь воображения все-таки несоразмерна идеям разума» (Кант, 1994: 126).

Искусство архитектуры в эстетике И. Канта

Искусство архитектуры рассмотрено в эстетике Иммануила Канта не как отдельное явление, а в комплексе с другими видами искусства. Простой подсчет прямых указаний на архитектуру в тексте «Критика способности суждения» позволяет увидеть, что автор не стремится особым образом сфокусироваться на этом виде искусства: слово «зодчество», которое используется в отношении архитектуры в тексте, употреблено Кантом всего шесть раз. И это несмотря на то, что во время создания «Критики способности суждения» складывается академическая система мышления об архитектуре как о «большом» виде искусства, объединяющем все другие виды теми принципами, которые лежат в основе архитектуры определенного стиливого языка, и стилиобразующем. Как это происходило в классицизме, например, стили-современнике И. Канта, тщательно рефлексировавшем по поводу архитектуры в рамках подхода академий художеств.

В этом труде философом предпринята попытка группировки видов искусства, что не стало сильной стороной его эстетики, но позволяет обнаружить место архитектуры в этой определяемой Кантом системе. И в этом эстетическом труде важным является свойство коммуникативности, которое положено как в основу систематизации видов искусства, так и в основу представлений о ведущих эстетических категориях. Ни одна из этих категорий не является принадлежащей какому-то явлению, явление само по себе не есть прекрасное или возвышенное, ведь прекрасное и возвышен-

ное – это суждение, это то, что проживает и переживает человек в этом мышлении, в игре его воображения, его разума и рассудка. И на вопрос о систематизации видов искусства И. Кант также отвечает, учитывая коммуникативность природы искусства как формы передачи некоего сообщения. В параграфе 51 «О делении прекрасных искусств» Кант пишет: «Если, следовательно, мы хотим дать деление прекрасных искусств, то в качестве наиболее удобного принципа для этого нам надлежит, по крайней мере в виде попытки, избрать аналогию искусства с тем способом выражения, которым люди пользуются в разговоре, чтобы как можно более полно сообщить о себе друг другу, то есть не только свои понятия, но и ощущения. Этот способ выражения состоит в слове, жесте и тоне (артикуляции, жестикуляции и модуляции). Только при соединении этих трех видов можно полностью выразить то, что хочет сообщить говорящий. Ибо таким образом мысль, созерцание и ощущение одновременно и в соединении передаются другому» (Кант, 1994: 194). Таким образом, в качестве критерия систематизации видов искусства, их объединения в группы И. Кантом выбран «способ выражения», и каждой группе соответствует свой способ, в основе которого лежит слово, жест или тон. Коммуникативность как принцип выражена здесь и в том, что Кант вводит рассмотрение искусства по аналогии со способами выражения, допуская, что искусство есть выражение, сообщение. Это попытка выявить не внешние признаки, объединяющие виды искусства, как, например, в случае разделения их на пространственные и временные, а некие внутренние значимые характеристики. Вероятно, это приводит к тому, что это объединение в группы не во всех случаях оказывается очевидным. Виды искусства представлены философом в трех группах: «Существуют только три вида прекрасных искусств: словесное, изобразительное и искусство игры ощущений (в качестве впечатлений внешних чувств)» (Кант, 1994: 194).

1. Виды искусства, в основе которых слово: «К словесным искусствам относятся красноречие и поэзия...» (Кант, 1994: 195).

2. Виды искусства, в основе которых жест: «Изобразительные искусства или искусства выражения идей в чувственном созерцании (не посредством представлений воображения, которые возбуждаются словами) – это либо искусство чувственной истины, либо искусство чувственной иллюзии»; пластика – «ваяние и зодчество», живопись, декоративное садоводство (Кант, 1994: 195–196).

3. Виды искусства, в основе которых тон: «Искусство прекрасной игры ощущений»: музыка и «искусство колорита» (Кант, 1994: 198). При этом музыку Кант определяет как искусство, которое настолько искусно использует тон, что доводит его модуляцию до такого уровня, который «позволяет ей возбуждать в слушателях идею, даже не прибегая к словам» (Прозерский, 2015: 386). Что именно Кант называет «искусством колорита», он не поясняет. Есть версии, которые предполагают, что это может быть орнамент или же танец, где колорит относится не к пластике тела, а к костюму танцовщика. А если учитывать объединение этого вида искусства с музыкой, то, возможно, Кант был знаком с изобретением Луи-Бернара Кастеля – «цветовым клавиром/ клавирином», «прообразом будущих цветомузыкальных инструментов» (Прозерский, 2015: 386–387). Однако это гипотезы, поскольку точных пояснений об «искусстве колорита» у самого Канта не имеется.

Итак, группы видов искусства, выделенные И. Кантом, демонстрируют представление об искусстве как о сообщении, о выражении чего-либо тремя ключевыми средствами – средствами слова, жеста и тона. Архитектура отнесена Кантом в изобразительные виды искусства, основу которых составляет рисунок, а главным средством выступает жест. И несмотря на зарождающиеся в XVIII веке академические представления о главенствующей роли зодчества, эстетика Канта не выделяет его как особо значимое искусство. И сама архитектура выступает в роли подчиненной – она подчинена, как и другие виды этой группы, рисунку.

Таким образом, зодчество также попадает в разряд тех явлений, которые связаны с понятием прекрасного, а не возвышенного. Ведь прекрасное – это такое суждение, которое возникает при взаимодействии и игре воображения с формой, с красотой формы, с тем, что нравится только своей формой и очень часто ограничено тем, чего требует эта красивая форма. И это один вход эстетики Канта по поводу архитектуры. В частности, он соглашается с тем, что важным является определенное использование предмета, созданного искусством. В особенности это относится к архитектуре как к предельно функциональному виду искусства: «В зодчестве главное – определенное использование предмета, созданного искусством, и это как условие ограничивает эстетические идеи» (Кант, 1994: 196). Этот взгляд является также продолжением большой и длительно существовавшей до Канта традиции взгляда на архитектуру, согласно которому архитектура определяется двумя понятиями – пользой и красотой. Это эстетическая, красивая форма, которая предельно полезна. То есть архитектура, согласно И. Канту, попадает в разряд категории суждения прекрасного, в разряд таких объектов, которые способны участвовать в порождении прекрасного, но не возвышенного. В частности, он говорит о том, что возвышенное не стоит рассматривать на примерах того, что имеет некоторую целесообразность: «... следует обращаться не к возвышенному в произведениях искусства (например, к зданиям, колоннам и т.д.), где форму и величину определяет цель человека, не к природным вещам, понятие которых уже предполагает определенную цель (например, у животных, обладающих в природе определенным назначением), а к дикой природе...» (Кант, 1994: 122).

Однако стоит отметить некоторое противоречие в рассуждении И. Канта о зодчестве, ведь сам он, когда приводит примеры возвышенного, обращается к примерам архитектурных сооружений и делает это убедительно. Например, когда обращается к воспоминаниям французского генерала Савари о Египте или к восприятию собора

св. Петра в Риме при обсуждении математически возвышенного: «... чтобы ощутить все величие пирамид, к ним не надо подходить слишком близко, но не надо и отходить от них слишком далеко. Ибо если отойти слишком далеко, то части пирамиды (камни, лежащие друг на друге) воспринимаются лишь смутно и представление о них не оказывает воздействия на эстетическое суждение субъекта. Если же подойти слишком близко, то глазу требуется некоторое время, чтобы полностью охватить пирамиду, с ее основания до вершины; при этом всегда в какой-то степени затухают схваченные ранее части, прежде чем воображение успевает воспринять другие, и соединение никогда не бывает полным. Так же можно объяснить замешательство или своего рода растерянность, охватывающие, как утверждают, человека, впервые вступающего в собор святого Петра в Риме. У него возникает чувство несоразмерности его воображения идеям целого, препятствующее тому, чтобы он мог их изобразить; воображение достигло своего максимума и при попытке расширить его оно возвращается к себе, ощущая при этом растроганность и благорасположение» (Кант, 1994: 122). Так писано Кантом то, что возникает при контакте с архитектурой, и стоит отметить, что описано это в контексте возникновения возвышенного, а не прекрасного. И в этом смысле Кант, с одной стороны, нам показывает, что архитектура – тот вид искусства, который определен и целью, и формой, и поэтому он то, что порождается рассудком в этой игре воображения и имеет возможность участвовать в порождении прекрасного. А с другой стороны, архитектура в этом ее максимуме, пределе оказывается тем, что может быть вовлечено в игру воображения и разума и выйти на формирование возвышенного. Это противоречие позволяет заключить, что архитектура в описании Кантом соединяет в себе эти части: она и входит в определенную группу видов искусства, эстетическое суждение о которых является прекрасным, и которые он называет прекрасными искусствами. А с дру-

гой стороны, это единственный из видов искусства, который, судя по приведенным замечаниям Канта в его эстетическом трактате, выходит за пределы прекрасного и способен быть воспринято как возвышенное. Это очень интересный разворот в рассуждении о зодчестве как виде искусства – как оно по-разному может быть пережито человеком. Хотя стоит отметить, что Кант в большей степени следует обозначенной им логике и приводит в качестве примеров возвышенного именно природные явления. И этот подход – рассмотрение архитектуры как прекрасного, ограниченного целесообразностью, как уже было сказано выше, имеет масштабную историю. По сути, это тот самый взгляд на архитектуру, что был влиятельным до Канта, ведь даже в XVIII веке он опирался на представление об архитектуре, сформированное еще в VII веке до нашей эры. Основу этого представления заложил Марк Витрувий Поллион в своем труде «Десять книг по архитектуре», написанном в I веке до н.э. (Витрувий, 1936). Именно Витрувий выводит признаваемую определяющей для зодчества триаду «полезность, прочность и красота», где полезность и красота составляют две фундаментальные ценности архитектуры. И спустя 18 столетий одни из ключевых фигур Просвещения по-прежнему в своих текстах демонстрировали эту позицию. Как, например, «голос Просвещения» Шотландии Генри Хоум (1696–1782) или лидер немецкого Просвещения до появления И. Канта Кристиан Фрайхерр фон Вольф (1679–1754) (Guyer, 2011). Например, К. Ф. фон Вольф в своем трактате «О принципах архитектуры» утверждает, что «архитектура – это наука о строительстве здания таким образом, чтобы оно находилось в полном соответствии с намерениями архитектора», которые всегда состоят в том, чтобы создать структуру, которая была бы одновременно формально красивой, а также полезной и удобной. Таким образом, совершенство замысла может быть реализовано только через совершенство как формы, так и полезности в самом здании (Guyer, 2011: 8).

Заключение

Итак, 18 столетий подряд представления об архитектуре не менялись – она считалась эстетически прекрасной формой, которая добивается максимального уровня полезности за счет прочности. И в русле этого представления замысел, идея сооружения целиком и полностью сводятся к его функции, определяются ею. При этом можно утверждать, что именно Иммануил Кант совершает поворот в истории философии архитектуры, как это отмечают исследователи (Guyer, 2011). Поворот, который имеет ключевое значение для современного взгляда на архитектуру как вид искусства, который стал истоком формирования нового подхода к зодчеству. Подхода, которым не отрицается красота и польза, ведь на их основании и формируется прекрасное, но который не отрицает и возможностей архитектуры участвовать и в другой эстетической категории – в возвышенном. Важно, что вся эта большая концепция, которая была влиятельной до самого времени написания труда Иммануила Канта, здесь обретает точку для начала изменения. И своим совсем немногочисленным упоминанием архитектуры как вида искусства в тексте труда Кант начинает эти перемены, приведшие к той концепции архитектуры, которая уже воспринимается сегодня как вполне естественная. Подход, в котором архитектурное сооружение воспринимается, конечно, как предельно функциональное, но при этом одновременно также и как способное являть некую сверхчувственную идею, и в этом ее уникальное назначение. Архитектура как вид искусства, безусловно, по-прежнему красива, прочна и полезна. Но она не ограничена этим, а также

посредством своих форм, данных чувственному опыту, способна быть проводником к переживанию возвышенного, к сверхчувственной идее. Именно этот новый для XVIII столетия взгляд на архитектуру позволил в дальнейшем архитектуре также выдвинуться в концептуальные виды искусства, а специалистам видеть продуктивность анализа архитектурных сооружений с позиции выраженной в них идеи, смыслов, причем уже не только религиозной архитектуры (Жуковский, 2001; Миркес, 2005; Жуковский, 2006; Терехова, 2007).

Влияние «Критики способности суждения» на эпоху эстетической мысли после Канта отмечается исследователями как неоспоримое. В то же время это практически не касается утверждений исследователей в отношении изменений взглядов на архитектуру. И для этого есть весомые основания: архитектура не играет большой роли в кантовской эстетике, а представления Канта об архитектуре в том виде, в котором они фиксированы в его эстетическом труде, не заняли особого места в истории мысли об архитектуре. И тем не менее фокусированное изучение деталей обсуждения Кантом зодчества позволяет утверждать, что именно его эстетика совершает переход от распространенной и укорененной витрувианской концепции архитектуры к взгляду Нового времени (Guyer, 2011). К концепции, до настоящего времени влиятельной в области понимания архитектуры, в которой вес приобретает тезис о том, что всякое искусство включает в себя выражение «эстетических идей», т.е. выражение сверхчувственных идей в форме, дающей неисчерпаемый материал для игры человеческого воображения и разума.

Список литературы / References

- Abrams M. H. From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art. *In Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, 1989, 159–87.
- Afasizhev M. N. *Estetika Kanta [Kant's Aesthetics]*, 1975, 136.
- Aronson O. V. Obydennoye vozvyshennoye (kino po Zhan-Fransua Liotaru) [The ordinary sublime (film based on Jean-François Lyotard)]. In: *Filosofskiy zhurnal [Philosophical Journal]*, 2009, 1(2), 117–126.
- Avanesyan A. A. Vliyaniye kantianskoy kritiki sposobnosti suzhdeniya na razvitiye predstavleniya ob istoricheskom opyte v ramkakh filosofii Badenskoy shkoly neokantianstva [The influence of Kantian criticism on the development of the concept of historical experience in the framework of the philosophy of the Baden school of neo-Kantianism].

icism of the faculty of judgment on the development of the idea of historical experience within the framework of the philosophy of the Baden school of neo-Kantianism]. In: *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya* [Bulletin of Tver State University. Series: Philosophy], 2021. 1, 180–188.

Belyayev I. V. Znachenie sposobnosti voobrazheniya v «Kritike chistogo razuma» i «Kritike sposobnosti suzhdeniya» Kanta [The meaning of the faculty of imagination in Kant's «Critique of Pure Reason» and «Critique of Judgment»]. In: *Alleya nauki* [Science Alley], 2019, 1(10), 90–93.

Bibler V. S. *Vek Prosveshcheniya i kritika sposobnosti suzhdeniya. Didro i Kant* [The Age of Enlightenment and the Critique of Judgment. Diderot and Kant], 1997, 46.

Bralgin Ye. YU. Sovremennyy gornyy peyzazh kak iskusstvedcheskaya problema: k istorii voprosa ob esteticheskoy kategorii «vozvyshennogo» I. Kanta [Modern mountain landscape as an art historical problem: on the history of the issue of the aesthetic category of the “sublime” by I. Kant]. In: *Khudozhestvennaya kul'tura Sibiri i sopredel'nykh territoriy: stranitsy proshlogo i sovremennost'* [Artistic culture of Siberia and adjacent territories: pages of the past and modernity], 2021, 76–78.

Chignell A. Kant on the normativity of taste: The role of aesthetic ideas. In: *Australasian Journal of Philosophy*, 2007, 85(3), 415–433.

Chikhachev D. M. Ponyatiye «analogii» v «Kritike sposobnosti suzhdeniya» Kanta i posleduyushcheye razvitiye nemetskogo transsentalizma [The concept of «analogy» in Kant's «Critique of judgment» and the subsequent development of German transcendentalism]. In: *Transsental'nyy povorot v sovremennoy filosofii (I): metafizika, teoriya opyta, teoriya soznaniya* [The Transcendental Turn in Modern Philosophy (I): Metaphysics, Theory of Experience, Theory of Consciousness], 2017, 66–68.

Danto A. Chto takoye iskusstvo? [What is art?], 2018, 168.

Dariush P. Neo-vozvyshennoye: sovremennyye tolkovaniya klassicheskoy estetiki [Neo-sublime: modern interpretations of classical aesthetics]. In: *Novyy filologicheskiy vestnik* [New Philological Bulletin], 2019, 2(49), 16–29.

Dmitrevskaya I. V. Sposobnost' suzhdeniya i problema ponimaniya [The ability of judgment and the problem of understanding]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhdunarodnyy tematicheskiy sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: International thematic collection of scientific works], 1991, 1, 112–118.

Dubovitskiy V. V. Fenomeny strakha i uvazheniya v estetike vozvyshennogo Edmunda Borka i Immanuila Kanta (Sravnitel'nyy analiz) [Phenomena of fear and respect in the aesthetics of the sublime Edmund Burke and Immanuel Kant (Comparative analysis)]. In: *Psikhologiya i psikhotekhnika* [Psychology and psychotechnics], 2011, 12, 6–14.

Dyatlova D. D. Rol' kantovskogo ponyatiya «voobrazheniya» v kontseptsii istoricheskogo suzhdeniya Khanny Arendt [The role of Kant's concept of “imagination” in Hannah Arendt's concept of historical judgment]. In: *IV Letnyaya shkola po izucheniyu naslediya Immanuila Kanta. Ucheniye Kanta o voyne i mire v filosofii Prosveshcheniya i nemetskogo idealizma: sbornik tezisev dokladov* [IV Summer School for the Study of the Legacy of Immanuel Kant. Kant's teaching on war and peace in the philosophy of the Enlightenment and German idealism: collection of abstracts], 2022, 86.

Gerlakh G.-M. Kant i Berlinskoye prosveshcheniye [Kant and the Berlin Enlightenment]. In: *Kantovskiy sbornik* [Kant's Collection], 2010, (4), 13–20.

Gertner S. L., Kitov YU. V. Kul'tura kak politika. Kritika sposobnosti suzhdeniya [Culture as politics. Criticism of the faculty of judgment]. In: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, 37–1, 31–46.

Ginsborg H. Kant's aesthetics and teleology. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2008. Available at: <https://plato.stanford.edu/Entries/kant-aesthetics/>

Gurevich P. S. Estetika Immanuila Kanta [Aesthetics of Immanuel Kant]. In: *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a cultural phenomenon: traditions and perspectives], 2015, 129–137.

Guseva A. A. Rol' filosofii Kanta v razvitiie esteticheskikh vzglyadov Fridrikha Shillera [The role of Kant's philosophy in the development of the aesthetic views of Friedrich Schiller]. In: *Forum molodykh kantovedov (Po materialam Mezhdunarodnogo kongressa, posvyashchennogo 280-letiyu so dnya rozhdeniya i 200-letiyu so dnya smerti Immanuila Kanta)* [Forum of Young Kant Scholars (Based on the materials of

the International Congress dedicated to the 280th anniversary of the birth and 200th anniversary of the death of Immanuel Kant], 2005, 100.

Guyer P. Kant and the Philosophy of Architecture. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2011, 69(1), 7–19.

Kalinnikov L. A. Uroki kantova analiza «vozvyshennogo» [Lessons from Kant's analysis of the «sublime»]. In: *Voprosy teoreticheskogo naslediya Immanuila Kanta* [Questions of the theoretical heritage of Immanuel Kant], 1977, 1, 81–99.

Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Criticism of the faculty of judgment], 1994, 367.

Kazakova I. B. Estetika Fridrikha Gel'derlina mezhdru Platonom i Kantom (k voprosu o formirovanii kategoriy prekrasnogo i vozvyshennogo) [Aesthetics of Friedrich Hölderlin between Plato and Kant (on the issue of the formation of the categories of the beautiful and sublime)]. In: *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Istoriya i filologiya»* [Bulletin of Udmurt University. Series «History and Philology»], 2021, 31(5), 1041–1049.

Kornilov S. V. Analogiya kak printsip teleologicheskoy sposobnosti suzhdeniya [Analogy as a principle of the teleological ability of judgment]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhvuzovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1993, 1, 42–49.

Kornilov S. V. Na puti k sovremennoy filosofii biologii: opyt kritiki teleologicheskoy sposobnosti suzhdeniya [On the way to modern philosophy of biology: experience of criticism of the teleological ability of judgment]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 2020, 456, 73–77.

Kostina O. V. «Kritika sposobnosti suzhdeniya» I. Kanta i problematika chastnogo [«Critique of the faculty of judgment» by I. Kant and the problems of the private]. In: *Aktual'nyye problemy gumanitarnykh i sotsial'no-ekonomicheskikh nauk* [Current problems of the humanities and socio-economic sciences], 2016, 10(S 5), 36–39.

Kvokachka A. K voprosu o kritike sposobnosti suzhdeniya Kanta. Estetika povsednevnosti v predelakh kantianskoy estetiki [On the question of criticism of Kant's ability to judge. Aesthetics of everyday life within the framework of Kantian aesthetics]. In: *Vnutri i za predelami iskusstva: genealogiya, partnery, praktiki i kontenty* [Inside and Beyond Art: Genealogy, Partners, Practices and Contents], 2020, 55–65.

Levina T. V. Vozvyshennoye v abstraktnom ekspressionizme [The Sublime in Abstract Expressionism]. In: *Dialogi o nauke* [Dialogues about Science], 2011, 3, 27–33. Available at: https://www.hse.ru/data/2011/05/15/1213434990/Levina_Sublime_in_AbstrExpr.pdf

Magomedova Z. I., Sharbuzova, K. H. Z., Abdulaeva, I. A. Traktovka prekrasnogo v filosofii I. Kanta [Interpretation of beauty in the philosophy of I. Kant]. In: *Mirovaya nauka* [World Science], 2020, 11(44), 74–77.

Meyerovskiy B. V. I. Kant i angliyskaya estetika XVIII veka [I. Kant and English aesthetics of the 18th century]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhvuzovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1985, 1, 51–57.

Mirkes M. M. Versal' v kachestve khudozhestvennoy modeli [Versailles as an artistic model]. In: *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye nauki* [Bulletin of Krasnoyarsk State University. Humanities], 2005, 3, 77–85.

Nikitina N. N. Filosofiya iskusstva Kanta. «Kritika sposobnosti suzhdeniya». Uchebnoye posobiye [Kant's philosophy of art. «Critique of Judgment». Study guide], 2017, 76.

Nozhenko A. S. YAzyk esteticheskoy kul'tury Prosveshcheniya: ot prekrasnogo k vozvyshennomu [The language of aesthetic culture of the Enlightenment: from the beautiful to the sublime]. In: *Prepodavaniye yazykov i kul'tur v paradigme gumanitarnogo obrazovaniya* [Teaching Languages and Cultures in the Liberal Arts Education Paradigm], 2021, 245–254.

Official website of the magazine «Kant's Collection». Available at: https://journals.kantiana.ru/kant_collection/

Oyzerman T. I. Razvitiye ponyatiya filosofii v kantovskoy «Kritike sposobnosti suzhdeniya» [Development of the concept of philosophy in Kant's «Critique of Judgment»]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhvuzovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1985, 1, 51–57.

zovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1991, 1, 12–22.

Pukhova N. V. Problema tselesoobraznosti v «Kritike sposobnosti suzhdeniya» I. Kanta [The problem of expediency in the “Critique of Judgment” by I. Kant]. In: *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta* [Bulletin of the Belarusian State Economic University], 2020, 1, 94–99.

Pyl'kin A. A., Pyl'kin V. A., Pyl'kina M. S. K voprosu o kriteriyakh filosofskoy konversii (na primere analiza razlichiya mezhdru matematicheski i dinamicheski vozvyshennym u I. Kanta) [On the question of the criteria for philosophical conversion (using the example of the analysis of the difference between the mathematically and dynamically sublime in I. Kant)]. In: *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo* [Personality. Culture. Society], 2019, 21(1–2), 100–106.

Razeyev D. N. «Kritika sposobnosti suzhdeniya» Kanta – sochineniye po filosofii nauki? [Kant's Critique of Judgment – an essay on the philosophy of science?]. In: *Mysl': Zhurnal Peterburgskogo filosofskogo obshchestva* [Thought: Journal of the St. Petersburg Philosophical Society], 2008, 7(1), 185–211.

Razeyev D. N. Kriticheskaya interpretatsiya kantovskoy analitiki teleologicheskoy sposobnosti suzhdeniya [A critical interpretation of Kant's analytics of the teleological faculty of judgment]. In: *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2009, 11, 74–87.

Razeyev D. N. Resheniye Kantom antinomii teleologicheskoy sposobnosti suzhdeniya [Kant's solution to the antinomy of the teleological faculty of judgment]. In: *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina* [Bulletin of Leningrad State University named after A. S. Pushkina], 2009, 2(3), 80–88.

Razeyev D. N. Teleologicheskii printsip poznaniya v kontekste «Kritiki sposobnosti suzhdeniya» Kanta [The teleological principle of knowledge in the context of Kant's «Critique of Judgment»]. In: *Kantovskiy sbornik* [Kant's collection], 2010, 1, 7–14.

Rogerson, K. F. The meaning of universal validity in Kant's Aesthetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1982, 40(3), 301–308.

Sidorov A. M. «Esteticheskii povorot»: ot Kanta i romantizma k sovremennoy filosofii [«Aesthetic turn»: from Kant and romanticism to modern philosophy]. In: *Kantovskiy sbornik* [Kant's collection], 2011, 2, 52–59.

Smolyanskaya N. V. Vozvyshennoye v interpretatsiyakh iskusstva postmoderna: kontseptsiya ZH.-F. Liotara dlya vystavki «Nematerial'noye» [The sublime in the interpretations of postmodern art: the concept of J.-F. Lyotard for the exhibition «Intangible»]. In: *Filosofskiy zhurnal* [Philosophical Journal], 2009, 1(2), 127–140.

Stepanov V. N. Kontsept sily («Kraft») v «Kritike sposobnosti suzhdeniya» Immanuila Kanta [The concept of power (“Kraft”) in Immanuel Kant's Critique of Judgment]. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki* [Bulletin of Moscow State Linguistic University. Humanities], 2017, 2(769), 161–171.

Stolovich L. N. Aksiologicheskii podkhod k esteticheskim kategoriyam v esteticheskom uchenii Immanuila Kanta [Axiological approach to aesthetic categories in the aesthetic teachings of Immanuel Kant]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhvuzovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1991, 1, 40–48.

Sudakov A. K. Filosofiya lyubvi i etika sem'i u Kanta – 2. Kritika sposobnosti suzhdeniya [Kant's philosophy of love and family ethics – 2. Criticism of the faculty of judgment]. In: *Kantovskiy sbornik* [Kant's Collection], 2017, 36(3), 21–43.

Terekhova G. L. *Filosofiya arkhitektury: uchebnoye posobiye* [Philosophy of architecture: textbook], 2007, 104.

Townsend D. From Shaftesbury to Kant: The development of the concept of aesthetic experience. In: *Journal of the History of Ideas*, 1987, 48(2), 287–305.

Tushling B. Problema sistemy transtsendental'nogo idealizma v «Kritike sposobnosti suzhdeniya» [The problem of the system of transcendental idealism in the «Critique of Judgment»]. In: *Kantovskiy sbornik: Mezhvuzovskiy tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [Kant collection: Interuniversity thematic collection of scientific works], 1991, 1, 3–12.

Vikulina K.D. Nablyudeniya Immanuila Kanta nad chuvstvom prekrasnogo i vozvyshennogo [Immanuel Kant's observations on the sense of the beautiful and sublime]. In: *Pirogovskiye chteniya [Pirogov Readings]*, 2021, 94–98.

Vitruviy. Desyat' knig po arkhitekture [Ten books on architecture], 1936, 326.

Volzhin S.V. «Ser'eznoye zanyatiye voobrazheniya»: tvorchestvo i nasiliye v svete kantovskoy analitiki vozvyshennogo [«The Serious Business of Imagination»: Creativity and Violence in the Light of Kant's Analytics of the Sublime]. In: *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of Leningrad State University named after A. S. Pushkin]*, 2017, 1, 25–33.

Zagorodneva YU. A. «Otgosloski» I. Kanta v sovremennom iskusstve [«Echoes» of I. Kant in modern art]. In: *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]*, 2012. 4(258), 98–100.

Zhukovskiy V.I. *Formula garmonii: Sekrety shedevrov iskusstva [Formula of harmony: Secrets of masterpieces of art]*, 2001, 206.

Zhukovskiy V.I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva [Theory of fine arts]*, 2011, 495.

Zhukovskiy V.I., Koptseva, N. P., Pivovarov, D. V. *Vizual'naya sushchnost' religii [The visual essence of religion]*, 2006, 460.

EDN: OKZFFI
УДК 7.038

The Specifics of the Methodological Designer and the Methodology of Abstract Painting Analysis

Natalya S. Popova*

*Kemerovo State Institute of Culture
Kemerovo, Russian Federation*

Received 21.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. This article deals with the identification and explanation of specific features of the algorithm of description and analysis of the works of non-figurativism. The author draws on methodology of research of the stages of world abstractionism. Moreover, the author identifies contact points of the methodological traditions in the enthusiasm for the innovative search for an artistic form, as well as relying on the objective processes of the artist's thinking. Based on the latest theoretical researches of domestic art historians V.A. Kryuchkova and N.A. Yakovleva, the author proposes to consider abstract art as belonging to genre groups. The author of the article also points out that during the study of the work of abstraction, there is a need to compare the analyzed work with potential similar works of the author, similar in technique and imagery.

It is important to note two outcomes of the article. First, it is important to consider a detailed account of the algorithm for describing and analyzing the work of abstractionism with an explanation of a number of aspects of the interpretation of abstraction techniques. Second, the practical significance of the methodology for describing and analyzing the work of abstraction is formulated, as well as the prospect of identifying new genre subgroups is outlined.

So, the practice of analysis of the work of abstraction in terms of the history of world non-figurativism allowed the author to note the self-renewing nature of the semiotic field of interpretations.

Keywords: non-figurativism, abstraction, non-figurative art, description and analysis techniques, methodology of art history, genre analysis, mimetic art.

Research area: Art.

Citation: Popova N. S. The specifics of the methodological designer and the methodology of abstract painting analysis. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1311–1319. EDN: OKZFFI



Специфика методологического конструктора и методика анализа абстрактной живописи

Н.С. Попова

Кемеровский государственный институт культуры
Российская Федерация, Кемерово

Аннотация. Статья посвящена специфике описания и анализа произведения нон-фигуративизма. Автор опирается на методологию исследования этапов мирового абстракционизма, выявляет точки соприкосновения методологических традиций в интересе к новаторскому поиску художественной формы, а также опоре на объективные процессы мышления художника. Опираясь на последние теоретические исследования отечественных искусствоведов В. А. Крюковой и Н. А. Яковлевой, автор предлагает рассматривать абстрактное искусство с точки зрения принадлежности к жанровым группам. Также автор статьи отмечает, что в ходе исследования произведения абстракции есть необходимость сравнения анализируемой работы с возможными аналогичными произведениями художника, близкими по технике и образности. Итогом статьи стало детальное изложение алгоритма описания и анализа произведения абстракционизма с объяснением ряда аспектов интерпретации приемов абстракции. В выводе статьи сформулирована практическая значимость методики описания и анализа произведения абстракции, а также обозначена перспектива выделения новых жанровых подгрупп. Практика анализа произведения абстракции в контексте истории мирового нон-фигуративизма позволила автору отметить самообновляющийся характер семиотического поля интерпретаций.

Ключевые слова: нон-фигуративизм, абстракция, беспредметное искусство, методика описания и анализа, методология истории искусства, жанровый анализ, миметическое искусство.

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение)

Цитирование: Попова Н. С. Специфика методологического конструктора и методика анализа абстрактной живописи. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1311–1319. EDN: OKZFFI

Введение в проблему исследования

Абстрактное искусство сформировалось в рамках исторических границ модернизма. Развитие абстракционизма в России, США и странах Европы проходит определенные этапы, на которые оказали влияние как мировые процессы, так и национальные традиции. Началом развития абстракционизма стало творчество К. С. Малевича и В. В. Кандинского, которые, в свою очередь, испытали влияние открытого во Франции кубистического принципа формообразова-

ния. Установка на выявление в творчестве художника-абстракциониста формальной задачи характерна не только для исследователей наследия авангардистов начала XX века. В трудах, посвященных изучению американского абстрактного экспрессионизма, несмотря на сильный акцент на психоэмоциональном состоянии художников, ученые открывают и утверждают формальное новаторство живописцев. Таким образом, историю абстракционизма постоянно сопровождает вопрос формального новаторства в живописи.

Концептологические основания исследования

Для литературы, посвященной разным периодам абстрактного искусства, характерно преобладание того или иного метода исследования. Формотворческий эксперимент в условиях авторского острашения в искусстве 1910–1920-х годов выявил российский критик, литератор В. Б. Шкловский к книге «Искусство как прием» (Shklovskii, 1925). Кроме характеристики конкретных этапов творческой работы авангардистов, важным фактором, по мнению В. С. Шкловского, является специфика приемов формотворчества и итоговый результат эксперимента. Традиция исследования абстракции как личного формотворческого эксперимента художника сформировалась в отечественной научной литературе.

Созидательный характер поиска новой формы авангардистов 1910–1920-х годов оказал влияние на художников Европы и США. Следующий виток развития абстракционизма обусловлен кризисными процессами в послевоенной культуре. Обращение к абстракции в искусстве Европы и США 1940–1950-х годов развивается на фоне изменения ценностных установок в обществе. Арт-критик и теоретик американского искусства К. Гринберг достаточно успешно применил психоаналитический метод для исследования абстрактного экспрессионизма. Обращение к особенностям психологического состояния автора встречается в исследованиях, посвященных экспрессивным формам абстракции. Но ограничения этого метода осознавали сами исследователи. Частично компенсировали недостатки психоаналитического метода идеи французского мыслителя М. Мерло-Понти, высказанные в книге «Феноменология восприятия» (Merlo-Ponti, 1999). Феноменологический подход к исследованию абстракции предполагает рассматривать произведения в контексте антропологических особенностей восприятия действительности.

Объединяющим все перечисленные подходы к исследованию абстракционизма стал структурализм. В рамках структура-

лизма Р. Барт отмечает, что целостность художественного произведения формируется из ряда факторов как формального характера, определяемого уровнем развития современной художественной культуры, так и личных интенций, в которые входят особенности психологического порядка, специфика образа жизни, а также идеи, которые преобладают в социокультурной среде и увлекают художника (Kosikov, 1994: 32). Примечательно, что современные философы, представители формализма, отмечают сближение теоретических подходов структурализма и формализма в вопросе утверждения объективности процессов мышления автора (Khanzen-Leve, 2017: 36).

Постановка проблемы

В контексте современных исследований абстрактного искусства возникает потребность в разработке алгоритма описания и анализа произведения нефигуративного искусства. Историческая дистанция, сформировавшаяся по отношению к периодам русского авангарда и западного абстрактного экспрессионизма, позволяет обобщить существующие исследовательские подходы, представляющие отечественную, европейскую и американскую школы искусствоведения. Учитывая, что для абстрактного искусства характерен постоянный поиск новых формальных решений, метод формально-стилистического анализа позволяет обобщить достижения представителей других методологических подходов.

Художник в ходе своей творческой деятельности может обращаться как к фигуративному искусству, так и к абстракционизму. Свободу выбора высказывания художника средствами абстракции или фигуративности аргументировала В. А. Крючкова в своей монографии «Мимесис в период абстракции» (Kriuchkova, 2010: 444). Исследователь отмечает, что в различные периоды абстрактная живопись сохраняла те или иные элементы фигуративности, пространства и форм, существующих в реальном мире. Таким образом, В. А. Крючкова предлагает отстраниться от сформиро-

ванной ранее оппозиции абстракционизма к фигуративной живописи.

Включение в композицию абстрактных картин миметических элементов позволяет ставить вопрос об определении их жанровой принадлежности. Отечественный искусствовед Н. А. Яковлева разработала методику жанрового анализа, опирающуюся на изучение авторского опыта создания художественного образа из существующих в произведении предобразов (Iakovleva, 2016: 742). Характеристика преобладающего предобраза позволяет определить общий характер художественного образа, выявить принадлежность к определенной жанровой общности. Метод жанрового анализа, разработанный Н. А. Яковлевой, демонстрирует свою эффективность в практике изучения произведений неон-фигуративизма. Таким образом, исследование произведения неон-фигуративизма методом описания и анализа с итоговым выводом о жанровой принадлежности представляется возможным.

Методология

Традиционная схема анализа произведения живописи состоит из трех смысловых блоков, определяющих конкретные параметры произведения искусства, специфику применения автором выразительных средств и итоговое значение произведения для истории искусства в целом и творчества художника в частности. При анализе абстрактного произведения стоит учитывать типологические особенности абстракции и исторические формы его существования. Традиционно в первый смысловой блок входит информация о рождении замысла, истории создания произведения. Также в этот блок входит информация из музейной карточки или каталога (физические размеры произведения, техника исполнения, год создания, место хранения или экспонирования произведения). Последним пунктом первого смыслового блока является вопрос принадлежности произведения к конкретному жанру или жанровой группе.

Применительно к произведению беспредметной живописи в перечне пунктов,

раскрывающих суть этого смыслового блока, необходимо учитывать несколько аспектов. Во-первых, абстрактное произведение часто является примером поисковых работ художника, в которых он ищет образ или отрабатывает экспериментальную технику. То есть уже с первых строк описания абстрактного произведения необходимо понимать, можно ли это произведение включить в ряд схожих по технике и замыслу произведений автора. Если анализируемое произведение – частный случай творческого эксперимента художника, необходимо выявить место этой работы в группе аналогичных работ. Анализируемая работа может находиться в числе первых работ данной группы или завершать ее. От понимания места произведения в группе работ автора зависит более точное определение авторского замысла произведения. В принципе, понимание, что представленная для анализа работа является частным случаем творческого поиска художника, позволяет в следующих смысловых блоках использовать приемы сравнительного анализа.

Во-вторых, в абстрактных произведениях зачастую сильна миметическая основа. Итоговую характеристику о преобладании абстрактного или фигуративного в данном произведении можно сделать после описания использованных автором средств художественной выразительности. Но если миметический характер абстракции очевиден, то уже в первом блоке описания и анализа можно констатировать принадлежность данного произведения к конкретному жанру. Следует отметить, что жанровую характеристику абстрактному произведению во многих случаях дать достаточно сложно. Но уже на первом этапе описания стоит обратить внимание на два параметра в произведении. Первый параметр описывает характер пространственного решения композиции. Художник может использовать такие приемы, как приметы гравитации, отметить линию горизонта или колористически разделить композицию картины на «твердь» и «небо». Если приметы реалистического изображения земного пространства в произведении являются до-

минирующими, то с большой вероятностью исследователь имеет дело с пейзажной абстракцией.

Второй параметр отражает характер изображения объекта. Зачастую в ходе описания абстрактного произведения исследователь выявляет немиметический объект в произведении. Для определения близости абстрактного произведения к жанровой общности важно выявить и определить характер объекта, его взаимосвязь с пространством картины. Характер связи объекта и пространства может дать основание для предположения о принадлежности произведения к жанрам портрета или натюрморта.

Во втором смысловом блоке исследователь, как правило, описывает средства художественной выразительности. При изучении абстракции актуален тот же перечень выразительных средств, который традиционно исследователи выявляют в фигуративной живописи. Исследователь проводит описание композиции, выявляет композиционный центр, затем определяет смысловой центр, дает характеристику колористическому решению произведения.

В описании выразительных средств абстрактного произведения большое значение имеет характеристика фактуры красочного слоя. Так как материалы и приемы абстрактной живописи зачастую носят экспериментальный характер, то именно фактура может подсказать исследователю, какие приемы и инструменты использовал художник для создания произведения. Если анализируемое произведение является частным случаем группы работ экспериментальной направленности, то после описания средств художественной выразительности необходимо сравнить, как художник использует выразительные средства в других произведениях этой группы. Возможно, что в ходе сравнения исследователь отметит в работе автора с выразительными средствами поисковый характер или кардинальные трансформации приемов и методов. Элементы сравнения в описании выразительных средств произведения помогут исследователю выявить фокусировку

автора на определенных приемах выразительности.

Обращение к третьему смысловому блоку предполагает выявление взаимосвязи анализируемого произведения с художественной традицией нон-фигуративизма. При анализе абстрактной живописи есть несколько вариантов интерпретации. В период русского авангарда доминирует отношение к произведению как формальному эксперименту. Для исследователя важным источником для понимания значения произведения в масштабе авторского формотворческого эксперимента являются текстовые документы: дневниковые записи, интервью, теоретические труды художника. То есть при гипотезе об аналитическом характере формотворческого эксперимента необходимо произвести поиск комментариев художника.

Независимо от того, оставил автор или его ученики комментарии о произведенном эксперименте, исследователь может выявить соотношение формального решения в данном произведении с развитием общей логики формотворческих новаций в абстрактном искусстве этого периода. Итогом этого сравнения может стать вывод о месте формальных поисков художника в общем процессе развития мирового, отечественного или регионального нон-фигуративизма.

В послевоенный период в западном искусстве нон-фигуративное искусство отражало пошатнувшиеся идеалы гуманизма. Картины этого периода явились отражением скоротечных изменений мировоззренческих основ общества и реакции художников на эти изменения. Традиция интерпретации работ этого периода опирается на методы психоанализа и феноменологии. В русле этой традиции за конкретными формальными приемами абстракционизма закрепились свои смысловые значения. Так, например, за многослойной фактурной абстрактной живописью с приемами процарапывания закрепилось представление о темпоральном размышлении автора. Возможно, автор держит в фокусе своего внимания исторические изменения в мире или события собственной жизни. Примером

абстрактного произведения, посвященного авторскому восприятию исторического процесса, является картина кемеровского художника А.С. Макеева «Пролетающие во времени» (рис. 1).

Ориентация автора на антропологические параметры тела художника: вертикальный формат холста, центрально-симметричные композиции, метрический ритм в колорите и линейном решении являются свидетельством феноменологического подхода художника к созданию беспредметных произведений. В работах феноменологического характера большее значение имеет практика освоения автором пространства. Часто в таких произведениях в характере фактуры или направленности мазка видно ритмику повторяющихся действий руки художника. Например, механика процесса нанесения краски на холст, ритмичность движений руки видны в произведениях красноярского художника А.А. Исаенкова (рис. 2). Другим характерным признаком произведения, в котором автор придерживается феноменологического метода восприятия действительности, является схожесть композиции со схемой городской сети транспортных магистралей, микрорайонной застройки и озеленения. Так, изначальным визуальным образом для абстрактных произведений Ю.В. Аверина стали планировочные решения застройки мегаполисов (рис. 3).

Такой аспект анализа произведения абстракционизма, как принадлежность к стилю, направлению и художественной школе, достаточно неоднозначный. В случае если анализируемое произведение относится к конкретному историческому периоду модернизма, принадлежность к направлению можно выявить по формальным приметам композиции, отражающим традицию в использовании приемов абстракции. В ситуации исследования произведения абстракции позднесоветского или постсоветского периода необходимо учитывать постмодернистский характер творчества художников. Контекстуальность абстрактной живописи этого периода построена на интуитивном или сознательном использовании уже су-

ществующих в истории нон-фигуративизма приемов абстрагирования, которые наполняются автором актуальным для его времени содержанием. Таким образом, опора на формальную схожесть работ позднесоветского и постсоветского периода с произведениями из истории нон-фигуративизма и дальнейшее утверждение о ретроспективности творчества этого художника будет не точным. Следует учитывать сложный характер преемственности приемов абстрагирования от абстракционистов модернизма художниками последней трети XX века – начала XXI века. В качестве опоры для умозаключения о принадлежности исследуемого произведения к традиции или направлению может стать фактология художественной жизни региона, выявление влиятельных личностей, определивших мировоззрение автора.

Завершая анализ, стоит вернуться к характеристике художественного образа произведения и сверить свое начальное предположение с итогами описания выразительных средств. Сделанное ранее описание выразительных средств позволяет уточнить первоначальную гипотезу о принадлежности произведения к определенной жанровой группе. Художники позднесоветского и постсоветского периодов часто создавали художественный образ, соединяя предметную узнаваемость и условность абстрактной трактовки формы. Подводя итог исследованию произведения, можно более точно определить характер взаимосвязи объекта и пространства, а также вынести заключение об основном смысле изображенного объекта. После выявления доминирующего элемента композиции перед исследователем открывается возможность уточнить принадлежность произведения к жанровой группе. Жанровые характеристики в абстракции позволяют раскрыть аспект воплощения автором идеалов своего времени и степень раскрытия замысла.

Вывод по определению места данного произведения в творчестве автора включает в себя обобщения, сделанные на основе сравнительных характеристик. В ходе описания абстрактного произведения уже были

зафиксированы предположения о творческой манере художника, роли конкретных художественных приемов в общем решении композиции. В обобщающем выводе исследователь подводит итог своим предыдущим умозаключениям, стараясь сохранить баланс между характеристикой индивидуального авторского начала и общими тенденциями развития абстракционизма в современном для художника искусстве его региона и страны.

Обсуждение

Применение жанровых характеристик к абстрактному произведению раскрывает перед исследователями достаточно большой потенциал для осмысления беспредметного искусства. Абстракция возникла в среде профессиональных художников, осознающих жанровые характеристики. В. Чайковская в своей монографии «Дух подлинности. Соцреализм и окрестности» отмечает, что русские авангардисты произвели «развеществление» лица. Но в новых реалиях 1930-х годов многие художники, даже весьма выдающиеся мастера беспредметности, заинтересовались лицами нового типа человека Советской России (Chaikovskaia, 2019: 68). Пример с возвращением советских абстракционистов к фигуративности подтверждает изначально сформированное у авторов представление о жанре. В своем формальном эксперименте русские авангардисты отталкивались от устоявшихся жанровых композиций, отнимая элементы реалистической характеристики объекта, но сохраняя принадлежность к жанру в общем решении композиции или названии произведения. Таким образом, формальные эксперименты внутри устоявшихся в конкретном жанре средств художественной выразительности позволяют построить рассуждение о принадлежности анализируемого произведения к жанру, от которого оттолкнулся автор в процессе абстрагирования. Возможно, что автор внес в характеристику изображаемого объекта и пространства новые элементы, не позволяющие оставить работу в том жанре, от которого

оттолкнулся художник. В таком случае, необходимо оценивать смысловое значение новых элементов, которые, возможно, подскажут исследователю иную жанровую характеристику.

Постоянными темами творчества абстракционистов является космос и формы существования микромира. Причем в период, когда визуальные подробности космических и микроскопических объектов были доступны только представителям научного сообщества, художники домысливали и изобретали форму, опираясь на свою фантазию. Возможно, что признание состоятельности жанровых подгрупп, изображающих микромир и макромир, приведут к тому, что ряд абстрактных произведений первой половины XX века станут первыми произведениями новой жанровой подгруппы.

Наиболее затруднительно ставить вопрос о жанре в произведениях, формально или исторически тяготеющих к абстрактному экспрессионизму. В работах этой группы возможно доминирование одного из двух постоянных элементов абстракции – пространства и объекта. Следует учитывать, что во многих случаях произведения абстрактного экспрессионизма имеют субъектный характер и отражают эмоциональное состояние автора в момент создания произведения. Композиции абстрактного экспрессионизма часто являются результатом внутренней саморефлексии художника, обусловленного психологическим состоянием или общим умонастроением общества. Применительно к произведениям подобного рода установить принадлежность к жанру не представляется возможным. Выявление фокусировки автора на объекте или пространстве позволит более корректно интерпретировать художественный образ произведения.

В истории абстракционизма за конкретными приемами живописи закрепились достаточно точные интерпретации, но в каждом отдельном случае гипотезу о значении формального приема необходимо проверять сравнением этого же приема в других работах автора или обращением

к вербальным высказываниям художника. Факт многозначности формальных приемов нон-фигуративизма отмечает западный исследователь Р. Краус (Krauss, 2003: 19–22). В своем эссе «Решетки» она выявляет многозначный характер одного и того же приема – разделение холста на ритмичные сетчатые структуры. При выявлении художественной традиции в произведении абстракции следует учитывать двойственность мотивации автора для создания произведения. С одной стороны, автор может быть знаком с историей мирового нон-фигуративизма и опираться на традицию в интерпретации определенных беспредметных композиций. С другой стороны, автор может быть движим внутренним посылом к высказыванию, и выбранное им формальное решение обусловлено интуицией или желанием сконструировать индивидуальную семиотическую систему.

Заключение

К началу XXI века исследования, посвященные изучению абстрактного искусства, демонстрируют снятие ряда теоретических установок, работавших ранее как ограничения в восприятии мирового нон-фигуративизма. Освобождение от противопоставления абстракции фигуративному искусству позволило анализировать произведения нон-фигуративизма с точки зрения принадлежности к жанровым группам. Фиксация постоянного интереса художников-абстракционистов к изображению новых областей действительности, таких как микромир и космос, позволяет ставить вопрос о новых жанровых подгруппах.

Специфика алгоритма описания и анализа произведения абстракции заключается в том, что с самых первых пунктов исследо-

ватель должен обращаться к материалу, находящемуся за границами анализируемого произведения. То есть уже в начале анализа необходимо понимать, является ли исследуемое произведение работой, входящей в группу картин, аналогичных по приемам и технике. В случае сходства произведения с аналогичными работами этого же автора его описание и анализ предполагают использование элементов сравнения в пункте описания авторского замысла, характеристики выразительных средств и творческих приемов художника.

Выявляя положение произведения абстракции в общей истории мирового нон-фигуративизма, необходимо учитывать различные варианты интерпретации абстрактного образа. В создании художественного образа в абстракционизме большую роль играют объективные процессы мышления человека и психоэмоциональные реакции на современную для автора действительность. К началу XXI века можно констатировать фиксацию одного или нескольких значений за определенными приемами беспредметного искусства. Таким образом, в истории художественной культуры XX века абстракция обретает вполне определяемое семиотическое поле. Но в силу новационной природы творческого акта художника общее для абстракции семиотическое поле имеет тенденцию к постоянному самообновлению.

Приложения / Applications



Список литературы / References

Chaikovskaia V.I. *Dukh podlinnosti. Sotsrealizm i okrestnosti* [The spirit of authenticity. Social Realism and surroundings]. Moscow, Iskusstvo XXI vek, 2019, 280.

Iakovleva N. A. Zhanrovaia khronotipologiya: bazovaia teoreticheskaia model' i ee poznavatel'nyi potentsial [Genre chronotypology: a basic theoretical model and its cognitive potential]. In: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual problems of theory and history of art], 2016, 6, 741–750.

Khanzen-Leve O. A. Perspektivy russkogo formalizma: logotsentrizm vchera i segodnia [The prospects of Russian formalism: Logocentrism yesterday and today]. In: *Epokha «ostraneniia». Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The era of “exclusion”. Russian formalism and modern humanitarian knowledge]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, 21–40.

Kosikov G. K. Rolan Bart – semiolog, literaturoved [Roland Barthes – semiologist, literary critic]. In: Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, Univers, 1994, 3–45.

Krauss R. *Reshetki. [Grids]*. In: Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The authenticity of the avant-garde and other modernist myths]. Moscow, Art Magazine, 2003, 19–32.

Kriuchkova V. A. *Mimesis v epokhu abstraktsii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroi parizhskoi shkoly* [Mimesis in the age of abstraction. Images of reality in the art of the second Paris school]. Moscow, Progress-traditsiia, 2010, 472.

Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriiatiia* [Phenomenology of perception]. Sankt-Peterburg, Iuventa, Nauka, 1999, 606.

Shklovskii V. B. Art as a technique [Iskusstvo kak priem]. 1925. Available at: <https://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (accessed: 15 October 2023).

EDN: QEFCRN
УДК 7.036

Representation of Cultural Memory in the Projects of the XV Krasnoyarsk Museum Biennale “Aveniseesineva”

Ekaterina A. Sertakova*

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 29.04.2024, received in revised form 01.05.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. This article is devoted to the consideration of the representation of the cultural memory of the Krasnoyarsk region in the projects of the XV Krasnoyarsk Museum Biennale “AVENICEESINEVA”, implemented by The Ploshchad Mira Museum Center at different venues in the period from 21 September 2023 to 25 February 2024. The choice of a major museum exhibition to explore the theme of memory and oblivion of the past is due to several factors. Firstly, the original mission of the museum is to preserve cultural heritage and act as a place of remembrance. Secondly, modern practices in museology – to create such an immersive environment for the public that the viewer can independently turn to the past, finding the meanings associated with the current time. The Museum Biennale is a major event in the cultural life of the city, where local and invited artists, under the careful curatorship of local and visiting artists, turn to the exploration of the region, its cultural memory, local identity, etc., capturing their discoveries in creative works of art. The XV Krasnoyarsk Biennale is the only one that took place in Russia in a complex geopolitical environment. It was examined on the example of several installations of the main project. Turning to the works of young artists allowed to reveal a new perspective on the cultural memory of Krasnoyarsk Krai residents, moving away from real events and evidence of the past to poetic and visual abstractions and symbols.

Keywords: Krasnoyarsk region, Krasnoyarsk Museum Biennale, “Aveniseesineva”, art projects, cultural memory, past, representation.

Research area: Theory and History of Culture and Art.

Citation: Sertakova E. A. Representation of cultural memory in the projects of the XV Krasnoyarsk Museum Biennale “Aveniseesineva”. *In: J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1320–1331. EDN: QEFCRN



Репрезентация культурной памяти в проектах XV Красноярской музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА»

Е.А. Сертакова

*Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению репрезентации культурной памяти Красноярского региона в проектах XV Красноярской музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА», реализованной Музейным центром «Площадь Мира» на разных площадках в период с 21 сентября 2023 года по 25 февраля 2024 года. Выбор крупной музейной выставки для изучения темы памяти и забвения прошлого обусловлен несколькими факторами. Во-первых, изначальной миссией музея – сохранять культурное наследие и выступать местом памяти. Во-вторых, современными практиками в музеологии – создавать для публики такую иммерсивную среду, чтобы зритель смог самостоятельно обратиться к прошлому, находя смыслы, сопряженные с текущим временем. Музейная биеннале – большое событие в культурной жизни города, где под чутким кураторством местные и приглашенные художники обращаются к исследованию региона, его культурной памяти, локальной самобытности и т.д., фиксируя свои открытия в творческих произведениях искусства.

XV Красноярская биеннале – единственная, которая прошла в России в сложной геополитической обстановке. Ее рассмотрение осуществлялось на примере нескольких инсталляций основного проекта. Обращение к работам молодых художников позволило выявить новый ракурс на культурную память жителей Красноярского края, уходящую от реальных событий и свидетельств прошлого к поэтическим и визуальным абстракциям и символам.

Ключевые слова: Красноярский край, Красноярская музейная биеннале, «АВЕНИСЕЕСИНЕВА», художественные проекты, культурная память, прошлое, репрезентация.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Сертакова Е. А. Репрезентация культурной памяти в проектах XV Красноярской музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА». Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2024, 17(7), 1320–1331. EDN: QEFCRN

Введение

Сегодня огромное внимание сосредоточено на пространстве памяти. В эпоху модерна процесс идентификации во многом выстраивается на основе коллективной памяти – пережитой в реальности или переживаемой посредством разного рода культурных механизмов. Поэтому память так важна, ее хотят постичь или хотя бы

понять, ею хотят обладать, ее хотят контролировать.

Акторами конструирования, репрезентации и интерпретации коллективной памяти выступают государство, различного рода социальные и культурные институты, креативное сообщество. Последние наиболее продуктивны, так как деятельность, направленная на создание произведений искусств,

раскрывает специфику памяти более глубоко и, что самое главное, искренне. Встреча с такими объектами/проектами происходит в уникально сконструированном коммуникативном пространстве, в котором личные знания и опыт становятся сопричастными коллективному опыту и знанию.

Культурная память является разновидностью коллективной памяти. Она столь же изменчива и зависима от контекста времени. Так, например, Я. Ассман говорит, что культурная память соединяет в себе три временных измерения. Она необходима настоящему и в нем продуцируется, но при этом обращена к прошлому как к некой исходной точке либо периоду, без которого настоящее невозможно таким, каким является. Суть же этого процесса воспоминания или припоминания – мысленного возвращения настоящего в прошлое – всегда устремлена в будущее (Ассман, 2004)

Данный вид памяти тесно связан с материальными носителями – продуктами культуры, которые чувственно являют собой воспоминания либо провоцируют их посредством знаков. Я. Ассман утверждает, что культурная память формируется символическим наследием и потому может быть устойчива в течение нескольких поколений.

Особая роль в работе с символическим наследием принадлежит музеям, так как именно данные институты призваны сохранять историческое и культурное наследие и инициировать их смыслы посредством организации выставочной деятельности и прочих мероприятий. В целом направления работы современного музея достаточно разнообразны. На сегодняшний день во многих музеях внедрены практики активного вовлечения посетителя в смысловое поле экспозиции. Такие формы, как экскурсия или подробное описание выставочного проекта, стали недостаточны, гораздо более эффективны партиципаторные и иммерсивные практики, которые провоцируют посетителя к активному чувственному включению в работу. В случае с меморативными темами подобные проекты и экспозиции помогают не только актуализировать культурную

память, но и выстроить понимание себя через осознание общества и своей сопричастности к нему.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении конструирования и репрезентации культурной памяти Красноярского края в произведениях художников-участников XV Красноярской музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА». Задачами исследования выступают: выявление представленных на выставке образов, отсылающих к памяти, и тех механизмов, с помощью которых они актуализируют ее; сопоставление данной биеннале с предыдущими мероприятиями на предмет актуальности и представленности обозначенной темы.

Методология

Логика данной статьи строится на описании, анализе и интерпретации ряда творческих произведений, созданных в рамках музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА», в которых проявлена тема памяти.

Теоретической основой для данной работы выступили труды Я. и А. Ассман (Assman, 2004; Assman, 2012), А. Эрлл (Cultural memory studies, 2008).

Практическая работа строилась на личных наблюдениях автора при посещении биеннале, анализе публикаций о данном событии в СМИ.

Для рассмотрения выбранных произведений биеннале использовались общенаучные методы исследования (наблюдение, измерение, анализ, синтез и т.д.) и семиотический анализ, применение которого помогает сосредоточить внимание на знаках и их значениях в произведениях культуры и искусства. Возможности применения данного метода при рассмотрении современного визуального искусства отображены в ряде статей (Krutikova, 2023; Sergeeva, 2023; Stepanov, 2023; Koptseva, Sitnikova, Iuferova and others, 2023). Внимание к образам памяти в произведениях как объектах исследования представлено в работах Н.П. Копцевой и К.В. Резниковой (Koptseva, Reznikova, 2015), Е.А. Сертаковой (Sertakova, 2024, 2024).

Обзор исследовательской литературы

Одним из первых авторов, обративших внимание на выставочные проекты как отражение общественной памяти, был А. Варбург (Warburg, 2008). Принимая непосредственное участие в подготовке выставки «Мнемозина» еще в середине 1920-х годов, он отметил, что разные работы могут с разной долей интенсивности влиять на представления публики о том или ином времени, вызывая память о нем или нет, а также влиять на содержание этой памяти.

Более пристальный взгляд на символическое формирование памяти посредством материальных объектов обратил П. Нора. Исследователь описал институты, которые искусственно аккумулируют в себе память – то есть, не являются мемориалом в прямом смысле слова, но образно воспроизводят его характеристики, зачастую посредством разных коммуникативных практик (Nora, 2005).

В ряде таких институтов музеев занимают особое место, так как в них работают сотрудники, обладающие узкопрофессиональными знаниями и навыками, – носители экспертности, которые обеспечивают «формирование, трансляцию, интерпретацию и развитие культурной памяти наиболее целостным и непротиворечивым образом» (Ovchinnikova, 2018: 86).

Вопросы сохранения памяти, ее представления в современных условиях музеем рассматривают Г. Блэк (Black, 2011) и О. Наварро (Navarro, 2010). Г. Блэк отмечает, что музей стал смотреть на прошлое с разных точек зрения, это, по его мнению, отражает тенденцию демократизации общества. Ранее память принадлежала только представителям власти, и любой «неофициальный» взгляд на память мог подвергаться цензуре и преследованию. В нынешние времена ситуация изменилась. Множественность интерпретаций, однако, рассматриваются автором двояко. С одной стороны, есть возможность избавиться от «украшательств» прошлого, сделанных намеренно по желанию держателей власти, с другой – прийти к возможным субъективным искажениям и фантазиям, если фигура исследователя-

эксперта потеряет свой авторитет и каждый решит трактовать былое в силу своих возможностей. О. Наварро говорит о необходимости критичной музеологии. В данном случае он подразумевает смену фокуса с официального прошлого – прошлого власти, лиц и событий с ними связанных, на прошлое игнорируемое – событий и лиц народа, особенно тех его групп, которые намеренно подвергались стигматизации и игнорировались историками в прошлом.

Влияние музейных коллекций и выставочных проектов на формирование культурной памяти и конструирование территориальной идентичности рассмотрели О. Хабьянич, В. Перко (Habjanic, Perko, 2018), Дж. Герстер и Э. Мали (Gerster, Maly, 2022). Первые авторы рассмотрели вопрос на материале музейной коллекции францисканского монастыря Святой Троицы в Словении, вторые – на примере мемориальных музеев катастроф в Японии.

Среди отечественных исследователей, изучающих музейные практики, работающие с культурной памятью, стоит отметить Е.Н. Мастеницу и О.В. Беззубову. Е.Н. Мастеница рассматривает то, как музей может формировать представление о прошлом посредством музейных экспонатов (Mastenitsa, 2015). О.В. Беззубова видит в музее возможность для разворачивания дискуссионной площадки в обсуждениях разных точек зрения на прошлое (Bezzubova, 2018).

О.Ю. Воробьева (Vorobyova, 2021), О.В. Иванова (Ivanova, 2022), О.Н. Шелегина (Shelegina, 2020) отмечают тенденции развития музея как института памяти. На примере конкретных кейсов исследователи рассматривают музейные практики по работе с темой культурной памяти.

Работу Музейного центра в Красноярске, на котором будет сосредоточено внимание в данной статье, его значение для развития культуры региона рассматривали в своих публикациях М.А. Колесник, А.А. Ситникова, Е.А. Сертакова, Ю.С. Замараева, Т.К. Ермаков (Kolesnik, Sitnikova, Sertakova, Zamaraeva, Ermakov, 2022), Н.Н. Пименова (Pimenova, 2023). Проек-

ты биеннале Музейного центра отмечали А. А. Ситникова (Sitnikova, 2017), А. В. Осина (Osina, 2020). В целом, исходя из рассмотренных источников, можно говорить о существующем научном заделе по теме данного исследования, что подтверждает ее актуальность. При этом видно, что деятельность многих музеев и особенно музеев современного искусства по работе с культурной памятью только начинает привлекать к себе должное внимание со стороны ученых.

Основная часть

Музеи играют значительную роль в формировании культурной памяти. Они хранят воспоминания прошлого, особая значимость в котором принадлежит травмирующим событиям и тем следам, которые они оставили в обществе (Koptseva, Pimenova, 2020). Как отмечает Арнольд-де Симин (Arnold-de Simine, 2013), внимание к ужасам XX века и понимание того, что о них нельзя забывать, вызвали «бум зафиксированной памяти», привели к резкому увеличению количества музеев по всему миру. Память стала своеобразным моральным долгом потомков перед предками – помнить, чтобы не допустить впредь.

Несмотря на их многообразие (бывают исторические, художественные, научные, ведомственные музеи и др.), в обществе принято доверять музеям, считать их надежными, объективными институтами памяти. У них высокий авторитет даже среди тех, кто крайне редко посещает выставки. Это связано с тем, что, во-первых, в музеях работают высококвалифицированные кадры. Доверие к их мнению высоко, так как зачастую люди здесь работают «по призванию», а не из-за денег или амбиций. Во-вторых, каждый музей собирает фонды, коллекции. Принцип отбора предполагает, что экспонат является уникальным, ценным, отражает память. В-третьих, несмотря на то, что существуют постоянные экспозиции, они переосмысливаются в рамках выставочных проектов и мероприятий, проводимых музеем. Музей выявляет содержание памяти, придает ей форму и знакомит с ней публи-

ку. Музей укрепляет культуру, придает ей осязаемость, по сути становясь инстанцией высших ценностей и смыслов.

Именно музеям принадлежит работа по просеиванию прошлого и выделению того, что помнить и как помнить – «общий пул историй и фигур памяти, на которые можно ссылаться» (Rigney, 2016: 65).

Один из ключевых форматов работы музея – выставка. Выставки являются «продуктом переговоров, укоренившихся в политически и культурно специфической среде» (Rigney, 2016: 70). То есть со временем работа музея с одной и той же коллекцией или экспонатами может измениться, воспоминания, законсервированные в них, могут быть представлены иначе, под другим углом. При этом все равно сохранится деликатность в работе с прошлым и передачей культурной памяти. Музеи с помощью выставочной деятельности переводят индивидуальную память в коллективную или культурную, которая охватывает целые сообщества, порой даже нации. Поэтому в исследовательской среде есть разные взгляды на музейные выставки. Например, Дж. Герстер и Э. Мали (Gerster, Maly, 2022) предлагают рассматривать музейные проекты как определенные высказывания, через которые власть пытается повлиять на общественное мнение, создав очень конкретный взгляд на память – официальную память нации или какого-либо крупного сообщества (этнического, религиозного, профессионального и т.д.). Прежде всего это имеет отношение к деятельности исторических и ведомственных музеев. Музеи искусств в этом плане сосредотачивают внимание на человеке как индивиде даже в формате больших событий, отсюда им присущ плюрализм мнений и доминанта памяти коллективной, но неофициальной. В музее искусств более явно отражен контекст времени в понимании памяти, так как художники постоянно, разными средствами выразительности отражали мировоззрение своей эпохи. В отличие от исторических музеев основное представление памяти, травматичного опыта и т.д. в музеях искусств дается посредством визуальных об-

разов, чувственно представленных в материальных основах произведений искусства. А художественные средства выразительности становятся тем языком, который провоцирует зрителя на восприятие и понимание, переживание и сопричастность к ним.

Последние десятилетия музеев, в том числе и музеев искусств, демонстрируют явную тенденцию приоритета локальности. Музеи концентрируют внимание на местном опыте, истории, культуре. Работа с памятью места становится весьма востребованной.

Культурная память в проектах Красноярской музейной биеннале

Красноярская музейная биеннале является одним из крупнейших культурных мероприятий в Красноярске. История биеннале началась в сибирском регионе в 1995 году в качестве инновационного проекта, который был нацелен изменить закостенелый образ музея (как филиала Центрального музея В. И. Ленина) и стать площадкой межкультурной коммуникации Красноярска с другими городами, странами.

Уже с первого события стало очевидно, что у биеннале вырисовывается круг тем, которые были востребованы художниками и публикой. Это темы культурных корней, памяти, травмы, которые стали одними из центральных в развитии музея.

На площадке, изначально связанной с идеями и ценностями прошлого, возникали произведения современного искусства, обладающие качествами злободневности, провокационности. Они создавали пространство, в котором происходил слом рутинности жизни, возникали размышления о насущном. Внимание публики переключалось на новые смыслы. «Глазами музея» (паблик-арт группы «Арт-бля», созданный на фасаде музея в 1995 году) публика начала пристально смотреть в направлении города, реки, неба. Социокультурное пространство территории расширилось вверх, вширь, вглубь.

Многие проекты биеннале были пространственными композициями-размышлениями, что позволяло создать

особую атмосферу места, где зритель мог эмоционально и рационально погрузиться в мир представленной работы.

Начиная с седьмой биеннале выставки стали более концептуально проработаны, нацелены на осмысление территориальной идентичности, исторической и культурной памяти региона. Красноярская биеннале стала носить исследовательский характер, главный акцент был перенесен на смыслы, а не на показ последних достижений, на создание авторских произведений в рамках заданных ориентиров. Трилогия сибирских биеннале («Чертеж Сибири», «Даль» и «Во глубине»), осуществленная при кураторстве С. Ковалевского определила дальнейшее развитие выставки по ряду направлений: 1) арт-десанты по краю, в которых открывается неизведанная Сибирь; 2) выход за пределы Музейного центра в город; 3) партиципаторность, чтобы зрители могли почувствовать себя соучастниками художественного процесса и т.д. Данный формат не воспроизводился постоянно, были эксперименты с отсутствием куратора, активным привлечением горожан к биеннале. Но интерес к месту, его истории и культуре неизменно оставался одним из ярко выраженных принципов организации события.

Красноярская музейная биеннале в 2024 году вновь продемонстрировала свою особенность. Ряд биеннале (например, Уральская индустриальная биеннале, Московская биеннале современного искусства) не проводились в связи со сложной политической и социокультурной обстановкой в России. С началом СВО (специальной военной операции на территории Украины), ужесточением санкций и т.д. приглашение иностранных художников стало проблематичным, ряд деятелей искусства и культуры покинули страну. Несмотря на обстановку, командой Музейного центра было принято решение провести биеннале теми силами и возможностями, которые были в наличии. Как отметил куратор С. Ковалевский в интервью изданию «Артгид»: «данная биеннале была подготовлена и проведена «в эпоху турбулентности». Но уровень мы удержали, качество работ не снизили...

ушли на глубину и работаем с началами культуры и фундаментальными процессами» (Апуник, 2024).

Концепция биеннале «АВЕНИСЕЕ-СИНЕВА» продолжила линию исследования территории региона, на этот раз сосредоточившись на связи края с главной водной артерией – Енисеем. Для ее реализации художники были отправлены в арт-экспедиции в поисках нового взгляда на реку, проникновения в ее глубины. Основная программа разместилась в здании Музейного центра «Площадь Мира», параллельная программа проходила в Музее красноярского водопровода и Речном клубе «Остров» на острове Отдыха. В Музейном центре выставка заняла два этажа, воспроизведя течение реки с юга, где зарождается Енисей, на север, где он впадает в Карское море Северного Ледовитого океана.

Так как цель данной статьи связана с рассмотрением культурной памяти, представленной посредством художественных произведений, было принято решение остановиться на описании и интерпретации лишь нескольких работ.

«Поющие стрелы» художника Александра Мортаева – инсталляция, открывающая путь зрителя по символическому образу реки и погружающая его в атмосферу выставки (рис. 1 а, б). Данная пространственная работа была размещена в темной галерее, предвещающей остальные залы. Композиция включала в себя размещенные по стенам друг против друга графические произведения (6 круглой и 4 прямоугольной формы) и 5 квадратных лайтбоксов, в которых через свет был материализован цвет синевы. На полу над камерами, в сиянии голубого цвета стояло 5 пустых остовов тележек разной конфигурации для перевозки вещей.

Технически в единое целое были собраны световое искусство, реди-мейд и классическая графика. Несмотря на ощущение космического спокойствия и непоколебимости, работа демонстрировала неспешную процессуальность: абстрактный голубой свет рассекал темноту и воплощался в фрагментарных графических работах.

На голубом фоне в линиях и штриховке белого карандаша проявлялись фрагменты рук, одежды, атрибутов либо ликов представителей Великого хурала. Основой для которых послужили фотографии из архива музея Кызыла.

Данный зал посвящен Тыве – региону-истоку, с которого начинается Енисей, территории, сохранившей свою традиционную самобытность и ярко выраженную идентичность. Наименование работы «Поющие стрелы» метафорично раскрывает суть инсталляции – связь времен, традиций и современности. В культуре саяно-алтайских этносов стрела не только оружие, но и культовый предмет, используемый шаманами для связи, сшивания верхнего и нижнего миров. Данный образ воплощен не только в графике, где фрагменты вещей напоминают фрагменты гор, облаков, и есть визуализированная стрела, но и в отражении света лайтбоксов в них, будто проявился сам небесный дух Тенгри. Связующим элементом выступают и пустые тележки без поклажи. С одной стороны, они вызывают ассоциацию с торговыми путями, с другой – с абстрактным представлением о «поклаже», где пустота является визуализацией духовного багажа.

Одной из работ, отсылающей к теме памяти, являлась инсталляция «Заливные луга» художницы Анастасии Безвершук (рис. 2 а, б). Данная пространственная композиция представляла собой визуализированные в полотнах тканей реки времени.

Наименование проекта отсылает к конкретному месту в городе Минусинске, запечатленном в ряде изображений на ткани. Когда-то это место называлось Тагарским островом из-за расположения в низине Енисея, его постоянно заливало при паводках. Место это было уникальным, в 1909 году один из политических ссыльных – Иван Бедро здесь посадил свой «Сад», мечтая превратить территорию Сибири в рай. Его старания на поприще селекции принесли плоды – появились устойчивые к сибирской погоде гибриды фруктовых деревьев и разных садовых культур: арбузы, абрикосы и т.д. Богатый урожай с опытного поля Бе-

дро отправляли выше по Енисею в другие города.

Материалом для создания экспозиции послужили некоторые предметы быта и фотографии из фондов Минусинского краеведческого музея, запечатлевшие жизнь города и его жителей, включая И. Бедро, более столетия назад. Многие из них полностью или частично были перенесены на ткань с помощью цианотипии. Полотна ткани разного размера сшиты друг с другом, к некоторым как в коллаже пришиты изображения отдельных персонажей истории. Как отмечено на сайте Музейного центра: «это создаёт эффект течения времени, и все сюжеты продолжают существовать, находясь под водой, словно Атлантида» (Official site XV Krasnoyarsk Museum Biennale “Aveniseesineva”). В реке времени, визуальной созданной с помощью материи, всплывают образы домов, людей, плодов, растений, рыб, предметов быта и т.д. «Общая ткань памяти соединила разные моменты в истории этого места» – говорит художница о своей работе (The Ploschad Mira Museum Center. Anastasia Bezvershuk, 17.11.2023).

На одной из стен зала с инсталляцией художницы синие-белые фотографии на ткани были представлены в окружении огромного количества окон, сфотографированных Анастасией Безвершук в современном Минусинске, украшенных наличниками и нитками бисера, создавая атмосферу взаимодействия: то ли зрители подглядывают в окна былого, то ли предшественники смотрят из них на нас. Организация пространства в рамках инсталляции позволяла не только созерцать образы Минусинска на плоскости ткани-воды, но и буквально видеть сквозь нее, завернувшись и погрузившись в работу.

Инсталляция «Память воды» Гриши Шарова была представлена в галерее «Черный ящик» (рис. 3) и обращала к переломному периоду 1990-х годов. Работа состояла из старой телеги с проржавевшими деталями и подвешенным колесом, на которую были взгромождены разные сосуды с водой: самовар, бидон, эмалированные тазы,

кастрюли, банка, граненый стакан, ваза с гвоздиками, молочник, чашка в горошек. Все они – материальное воплощение быта советского прошлого. Все они громоздятся вокруг главного центра – телевизора «Рассвет 307», выпущенного на Красноярском телевизионном заводе. Голубой экран демонстрировал Алана Чумака, заряжающего воду, а по сути «льющего воду». Данный фразеологизм становится уместным исходя из решения аквариума, помещенного на телевизор, в котором плавающая золотая рыбка оказывается картинкой очередной жестяной болванки, а не волшебницей, исполняющей желания и по одному слову превращающей разбитое корыто в новое.

Объемный натюрморт Гриши Шарова, как написано на сайте биеннале, – место сборки прошлого, настоящего и будущего, сконцентрированного в форме воды – главном хранителе этой памяти (Official site XV Krasnoyarsk Museum Biennale “Aveniseesineva”). У телеги с двух сторон есть своеобразные поводья, но направление движения (вперед или назад) неясно, да и нет никого, чтобы тянуть. Стоит телега, ржавеет, и вода в сосудах не заряжается, а тухнет.

В данных работах – очень индивидуальные, сделанных с помощью разных материалов и раскрывающих разные смыслы, есть общая черта, и это не только тема воды, Енисея. Это также тема реки времени – забвения и памяти, неразрывно связанных с современностью. Время в каждом произведении представлено особое. В сложносочиненном произведении А. Мортаева – древнее как степи Тывы, у А. Безвершук – дореволюционная Россия начала XX столетия, которая вот-вот исчезнет, канет в небытие, оставшись лишь следами фотокарточек и воспоминаний, Г. Шаров обращается к переломным 1990-м годам.

Все эти работы удачно вписаны в концепцию XV биеннале. Синева, обозначенная в Енисее, как неотъемлемая черта проходит через все произведения. Не зря выставку открывал поэтический текст Бориса Пастернака:

«Цвет небесный, синий цвет,
 Полюбил я с малых лет.
 В детстве он мне означал
 Синеву иных начал».

Значения синевы и в поэтических строках, и в визуальных реакциях на нее глубоки и широки, как воды самого Енисея: от очень конкретных реальных ассоциаций – отражения неба в водах реки и ледохода, когда идет треск и торосы поблескивают синевой на солнце, до символической синевы, которая в искусстве имеет давнюю историю. Например, в XX столетии особое внимание голубому цвету придавали символисты из художественного объединения «Голубая роза». Используемый цвет отображал хрупкость бытия и стремление к запредельному, трансцендентному. Синий цвет, разных оттенков, насыщенности и глубины был существенно важен в творчестве объединения «Синий всадник», лидерами которого были Василий Кандинский и Франц Марк. В нездоровые предреволюционные годы Кандинский с единомышленниками видел исцеление в новом духовном искусстве. В одной из глав его теоретического труда «О духовном в искусстве» Кандинский писал: «Синий – это «типичный небесный цвет, ... элемент покоя. ... Он становится бесконечной углубленностью в состояние сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть» (Duchting, 2002). Для данной группы создание произведений в переломное время истории, уходящих к форме и цвету, было «утешением и надеждой».

Подобный подход к восприятию синего в дальнейшем проявился и у известного художника-концептуалиста Ива Кляйна – создателя авторского синего International Klein Blue. Синие абстракции мастера традиционно связываются с чувственным проявлением неба и моря, универсального знака бесконечности.

В произведениях XV Красноярской музейной биеннале чувствуется диалог с предшествующими временами и практиками: в проектах практически нет фигур людей,

вместо них материальные вещи, разные воплощения стихии воды, абстракции. Одними из основных средств выразительности являются свет и цвет синевы.

Основываясь на рассмотрении экспозиции, образов в ней представленных, можно даже попытаться ответить на главный вопрос статьи: как Музейный центр формирует свои представления о прошлом, какой нарратив создается в культурной памяти региона в биеннале «АВЕНИСЕЕСИНЕВА»? Ответ получается одновременно и простой, и сложный: «все течет, все меняется», любой период, даже сложный, переломный, болезненный, имеет свойство заканчиваться, что-то бесследно будет предано забвению, а что-то навсегда останется воспоминанием былого. Главное – это сохранять свою чуткость и чувственность, обращая взгляд в бесконечность и ее бескрайнюю синеву, создавая прекрасный сад, казалось бы, в непригодных для этого условиях Сибири.

Заключение

Красноярская музейная биеннале – один из значимых проектов в культурной жизни Красноярска и Красноярского региона. Большая выставка оказывает позитивное влияние на развитие социокультурной среды и художественной культуры в городе. На протяжении всей истории организаторы и участники биеннале большое внимание уделяли теме памяти и культуре региона. Культурную память изучали в рамках арт-десантов мероприятия, переосмысливали, воспроизводили в инсталляциях для широкой публики. Практики памяти остаются значимыми во внутреннем содержании выставки и по сей день.

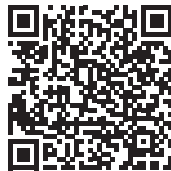
XV биеннале Музейного центра «Площадь Мира» концептуально была решена в связи с главной водной артерией региона – Енисеем, географически и исторически связывающей находящиеся в отдалении друг от друга города и поселки. Самая полноводная река России была рассмотрена не только как физический объект (записи звуков воды Енисея, виды Енисея и его притоков с разных ракурсов, влияние вод

реки – затопления), полезность (развитие судоходства), но и как символ. Недаром наименование программы звучало в виде палиндрома «АВЕНИСЕЕСИНЕВА», взаимооборачиваемого и при этом имеющего иную, заглубленную характеристику реки, уходящую в абстракцию цвета.

В сравнении с предыдущими биеннале тема памяти несколько меняется: болезненные и травматичные воспоминания реального прошлого территории сменяются философским взглядом на время, былое как таковое. Творческие работы становятся

менее провокационными, более ностальгическими, символическими. Злободневность сменяется взглядом в вечность.

Приложения / Applications



Список литературы / References

Apunik I. Sergey Kovalevskiy: «V sovremennoye iskusstvo vozvrashchayetsya chuvstvennost'» [Sergei Kovalevsky: "Sensibility is returning to contemporary art"]. In: *Art-Guide*. 2024. 04/02/2024. Available at: <https://artguide.com/posts/2709>

Arnold-de Simine, S. *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, 239.

Assman A. Transformatsii novogo rezhima vremeni [Transformations of the new time regime]. In: *New literary review*, 2012, 116. Available at: magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#_ftnref7.

Assman J. *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow: Languages of Slavic Culture, 2004, 368.

Bezzubova O. V. Muzey kak novaya forma pamyati: kul'tura i politika [Museum as a new form of commemoration: culture and politics]. In: *World trends and museum practice in Russia: collection of articles from an international scientific conference*. Moscow, 2018, 212–220. Available at: <https://www.library.ru/item.asp?id=41274593>

Black G. Museums, memory and history. In: *Cultural and Social History*, 2011, 8(3), 415–427.

Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter: Berlin, New York, 2008, 441.

Duchting H. *Vasilij Kandinskiy. 1866–1944. Revolution in painting*. Moscow. Art-Rodnik. 2002. Available at: https://kandinsky-art.ru/Dyuhting_-_Vasiliii_Kandinskiii._Revoljuciya_v_zhivopisi.pdf

Gerster, J., Maly, E. Japan's Disaster Memorial Museums and framing 3.11: Othering the Fukushima Daiichi nuclear disaster in cultural memory. In: *Contemporary Japan*, 2022, 34(2), 187–209.

Habjanic O., Perko V. Museum Collections as a Reflection of Cultural Landscape: the Interpretation of Collective Memory. In: *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 2018, 3(4), 170–179.

Ivanova O. V. Kommemorativnyye praktiki muzeyev pamyati: opyt Muzeya istorii GULAGa [Commemorative practices of memory museums: the experience of the Gulag History Museum]. In: *Historia Provinciae – the Journal of Regional History*, 2022, 6(4), 1366–1418.

Kolesnik M. A., Sitnikova A. A. Sertakova Ye. A., Zamaraeva Yu. S., Ermakov T. K. Osobennosti razvitiya partitsipatornogo iskusstva v gorode Krasnoyarske (Rossiyskaya Federatsiya) v nachale XXI veka [Features of the development of participatory art in the city of Krasnoyarsk (Russian Federation) at the beginning of the 21st century]. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2022, 15(6), 826–839. DOI 10.17516/1997–1370–0888. EDN WTCERE

Koptseva N. P., Reznikova K. V. Refinement of the Causes of Ethnic Migration North Selkups Based on the Historical Memory of Indigenous Ethnic Groups Turukhansk District of Krasnoyarsk Krai. In: *Bylye Gody*, 2015, 38(4), 1028–1038.

Koptseva N. P., Pimenova N. N. Kul'turnie transformatsii: vozmozhnosti izucheniya [Cultural Transformations: Opportunities to Study]. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian journal of anthropology]*, 2020, 4(3), 36–44.

Koptseva N. P., Sitnikova A. A., Iuferova S. I. and others. Itogi nauchnogo seminar "Teoriya i praktika prikladnykh kul'turnykh issledovaniy" 13 fevralya 2023 goda (MAU "Dom kino", Krasnoyarsk) [Results of the scientific seminar "Theory and Practice of Applied Cultural Research" on February 13, 2023 (MAI "House of Cinema", Krasnoyarsk)]. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal [Siberian art journal]*, 2023, 2(3), 33–53.

Kovalevsky S. *Kuratorskiy tekst [Curatorial text]*. 2023. Available at: <https://miral.ru/exhibitions/aveniseesineva#p2>

Krutikova A. D. Zhenskoye iskusstvo Krasnoyarska v 2010–2020-kh gg. Na materiale publik-toka «Zhenshchiny v muzeye» (muzeynyy tsentr «Ploshchad' mira», Krasnoyarsk, 8 marta 2022 goda) [Women's art of Krasnoyarsk in the 2010–2020s. Based on the material of the public talk "Women in the Museum" (museum center "Peace Square", Krasnoyarsk, March 8, 2022)]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal [Siberian art history magazine]*, 2023, 2(4), 46–58.

Mastenitsa E. N. Sotsial'nyye funktsii muzeya v global'nom mire [Social functions of the museum in the global world]. In: *Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture and Art*, 2015, 210, 229–236.

Navarro O. Istoriya i pamyat' v sovremennom muzeye: neskol'ko zamechaniy s tochki zreniya kriticheskoy muzeologii [History and memory in the modern museum: a few comments from the point of view of critical museology]. In: *Voprosy muzeologii [Questions of museology]*, 2010, 2, 7–8.

Nora P. Vsemirnoye torzhestvo pamyati [World celebration of memory]. In: *Emergency reserve*, 2005, 2–3(40–41). Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>

Official site XV Krasnoyarsk Museum Biennale "Aveniseesineva". 2023. Available at: <https://biennale.ru/archive/aveniseesineva>

Osina A. V. Osobennosti krasnoyarskogo proyekta biennale [Features of the Krasnoyarsk Biennale project]. In: *Etnicheskiye protsessy Arktiki, Severa i Sibiri [Ethnic processes of the Arctic, North and Siberia]*, 2020, 1(1), 38–51.

Ovchinnikova Z. A. Rol' muzeyev v formirovani, podderzhke i translyatsii istoricheskoy i kul'turnoy pamyati [The role of museums in the formation, support and transmission of historical and cultural memory]. In: *Bulletin of culture and arts*, 2018, 1(53), 82–89.

Pimenova N. N. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' v Krasnoyarske: podhodi i subiekti (na materiale issledovaniya praktik novoi hudozhestvennoi shkoly im. A. G. Pozdeeva) [Socio-cultural activities in Krasnoyarsk: approaches and subjects (based on the research of the practices of the new art school named after A. G. Pozdeev)]. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian journal of anthropology]*, 2023, 7(1), 17–26.

Rigney A. "Cultural Memory Studies. Mediation, Narrative, and the Aesthetic." Routledge International Handbook of Memory Studies, edited by Lisa Tota and Trever Hagen, 2016, 65–76. New York: Routledge.

Sergeeva N. A. Metodologicheskiye podkhody k issledovaniyu vizual'noy kul'tury [Methodological approaches to the study of visual culture]. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2023, 7(3), 37–43. EDN NCLRXL.

Sertakova E. A. Vizualizatsiya kul'turnoy pamyati v krasnoyarskoy fotografii 1980–2000-kh gg. (na materiale analiza tvorchestva Aleksandra Kuznetsova) [Visualization of cultural memory in Krasnoyarsk photography of the 1980–2000s. (based on the analysis of the work of Alexander Kuznetsov)]. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2024, 17(1), 55–67. EDN DEFOPA.

Sertakova E. A. «Sharypovskoye delo»: bolezennaya pamyat' i zabveniy v kul'ture sibirskogo goroda (na materiale analiza dokumental'nogo fil'ma Iriny Zaytseyov) ["The Sharypov case": painful memory and oblivion in the culture of a Siberian city (based on the analysis of the documentary film by Irina Zaitseva)]. In: *Severnnyye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2024, 8(1), 64–73.

Shelegina O. N. Kommemorativnyye praktiki v muzeyakh lokal'noy istorii Sibirskogo regiona [Commemorative practices in museums of local history of the Siberian region]. In: *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk* [Bulletin of the Buryat Scientific Center of the Siberian Branch of the RAS], 2020, 3(39), 74–82.

Sitnikova A. 22 goda poiskov, ili Istoriya Krasnoyarskoy biennale [22 years of searching, or the history of the Krasnoyarsk Biennale]. In: *Sibirskiy forum. Intellektual'nyy dialog* [Siberian forum. Intellectual Dialogue], October. 2017. Available at: <https://sibforum.sfu-kras.ru/node/988>

Stepanov S. V. Semiotika Ansel'ma Kifera. Arkhivirovaniye faktov istoricheskogo soznaniya v kontekste simvoliki vidimogo i nevidimogo [Semiotics of Anselm Kiefer. Archiving the facts of historical consciousness in the context of the symbolism of the visible and invisible]. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal* [Siberian art history magazine], 2023, 2(2), 7–19.

The Ploschad Mira Museum Center. Anastasia Bezvershuk. "Flood Meadows". Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Ds-UzYeqnPk&t=17s>

Vorobyova O. Yu. Aktualizatsiya kul'turnoy pamyati v deyatelnosti provintsial'nogo muzeya [Actualization of cultural memory in the activities of the provincial museum]. In: *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2021, 1(118), 195–201. DOI 10.20323/1813–145X-2021–1–118–195–201

Warburg A. *Velikoye pereseleniye obrazov. Issledovaniye po istorii psikhologii vrozozhdeniya antichnosti* [The Great Migration of Images. Research on the history of the psychology of the revival of antiquity]. St. Petersburg: Publishing house «Azбуka-classics», 2008, 406.

EDN: PLSOCC
УДК 304.44

Modern Cultural Approaches to the Concept of «Practice»

Natalya N. Seredkina*

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 29.04.2024, received in revised form 30.04.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. The article is devoted to the study of culturological approaches to the concept of “practice”, which has become widely used by modern scientists. The material for the study was selected articles of the collective work of foreign authors “Turn to practice in modern theory”, published in English by the largest international scientific publishing house Routledge in 2005. The author analyses the articles, the topics of which are devoted to practices, their forms, as well as the functions they perform in the life of society. The study showed that at the beginning of the XXI century, issues related to the conceptualization of the concept of practice and the methodology of its study are recognized as relevant. The analysis of individual articles made it possible to generalize and systematize existing approaches to the definition of the concept of “practice”, each of which reveals one or another aspect of this cultural phenomenon. First of all, practice is understood as a mechanism regulating society, determining the social order. Practice is also understood as a kind of unified holistic system consisting of various forms of socio-cultural activity of an individual. At the same time, these forms of practices relate to each other according to a hierarchical principle. And finally, practice is defined in its semantic function as something that potentially contains certain values, norms and meanings. In general, the results of the analysis of various approaches to the concept of “practice” demonstrate a certain conceptual framework that has developed today, revealing the essence of the concept of practice, which determines the legality of its application in relation to the field of art and culture.

Keywords: practices, approaches, socio-cultural activities, mechanism, social orders, meaning formation, work of art

Research area: Theory and History of Culture and Art (Cultural Studies)

Citation: Seredkina N. N. Modern cultural approaches to the concept of «practice». In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1332–1345. EDN: PLSOCC



Современные культурологические подходы к понятию «практика»

Н.Н. Середкина

*Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. Статья посвящена изучению сложившихся на сегодняшний день культурологических подходов к понятию «практика», которое широко вошло в научный оборот современных ученых. Материалом для исследования послужили отдельные статьи коллективного труда зарубежных авторов «Поворот к практике в современной теории», изданного на английском языке крупнейшим международным научным издательством Routledge в 2005 году. Автором проанализированы статьи, тематика которых посвящена практикам, их формам, а также функциям, которые они выполняют в жизни общества. Исследование показало, что в начале XXI века актуальными признаются вопросы, связанные с концептуализацией понятия практики и методологией ее изучения. Анализ отдельных статей позволил обобщить и систематизировать существующие подходы к определению понятия «практика», каждый из которых раскрывает тот или иной аспект данного культурного феномена. Прежде всего практика понимается как регулирующий общество механизм, определяющий социальный порядок. Практика осмысливается так же, как некая единая целостная система, состоящая из разнообразных форм социокультурной деятельности индивида. Данные формы практик при этом соотносятся друг с другом по иерархическому принципу. И, наконец, практика определяется в ее смыслообразующей функции, как то, что потенциально содержит в себе определенные ценности, нормы и смыслы. В целом результаты анализа различных подходов к понятию «практика» демонстрируют сложившуюся сегодня определенную концептуальную базу, раскрывающую суть понятия практики, что обуславливает правомерность применения его применительно к сфере искусства и культуры.

Ключевые слова: практики, подходы, социокультурная деятельность, механизм, социальные порядки, смыслообразование, производство искусства.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Середкина Н. Н. Современные культурологические подходы к понятию «практика». *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1332–1345. EDN: PLSOCC

Введение

В 2005 году крупнейшим международным научным издательством Routledge была издана коллективная монография на английском языке «Поворот к практике в современной теории», во вступительной статье к которой издательство Routledge указывает на возросшее с конца XX века значение практики как особого способа

мышления, который противопоставляется индивидуализму, интеллектуализму, структурализму, теории систем и многим другим направлениям гуманизма и постструктурализма. Соответственно, внутри практик, согласно концепции авторов монографии, следует искать механизмы формирования рациональности и знания, а также специфику социальной жизни со всеми ее зако-

номерными процессами трансформации (Schatzki, 2005).

Научными редакторами данной монографии выступили профессор философии Кентуккийского университета Теодор Шацки и два сотрудника Билефельдского университета – профессор социологии Карин Кнорр Цетина и профессор философии Эйке фон Савиньи. Они же одновременно и авторы отдельных статей данной коллективной монографии. Авторами монографии являются также Барри Барнс, профессор социологии Эксетерского университета и один из основоположников современной социологии знания, Дэвид Блур, также являющийся одним из основателей современной социологии знания, Гарри Коллинз, профессор социологии, директор Центра изучения знаний, опыта и науки Кардиффского университета, Джефф Коултер, профессор социологии Бостонского университета, Хьюберт Л. Дрейфус, профессор философии Калифорнийского университета в Беркли, Майкл Линч, профессор Корнеллского университета, Эндрю Пикеринг, профессор социологии Иллинойского университета, Урбан-Шампейн, бывший член Высшей школы Принстонского университета, Джозеф Рауз, профессор философии, естественных наук, медицины и культурологической программы Уэслианского университета, Чарльз Спиноза, руководитель исследовательского отдела «Vision Consulting», Энн Свидлер, профессор социологии Калифорнийского университета в Беркли, Лоран Тевено, профессор группы политической и моральной социологии Исследовательской школы социальных наук, один из создателей «новой французской школы» социологии, Стивен Тернер, профессор университета Южной Флориды.

Таким образом, авторами монографии являются ведущие представители современной научной мысли, исследовательские интересы которых связаны с изучением практик, как социальных, так и культурных, их влияния на социокультурную деятельность общества. Как отмечается во вступительной статье к монографии, «Поворот к практике в современной тео-

рии» – «это первый том, объединивший ученых философов и социологов для исследования значения практик в жизни человека» (Schatzki, 2005: 2).

В своих статьях данной монографии авторы обсуждают вопросы, связанные с анализом концептуального содержания понятия «практика», ее значения в социокультурной жизни общества, а также того, каким образом могут быть исследованы практики, какова методологическая основа их изучения.

Материалы и методы

Материалами для данного исследования послужили отдельные статьи коллективной монографии зарубежных авторов «Поворот к практике в современной теории» (2005). В выборку для анализа вошли статьи, тематически связанные с понятием «практика», ее формами и функциями. Интерес представляли также статьи, раскрывающие методологические подходы к изучению практик.

Исследовательский подход обусловлен принципами источниковедческого анализа, ориентированными на работу с отдельными источниками (Korceva, Degtyarenko, Menzhurenko, Pchelkina, 2022; Leshchinskaya, Sitnikova, Sertakova, Korceva, 2022; Pimenova, Zamaraeva, 2023). Основным методом исследования выступил качественный анализ, позволивший изучить содержание каждой статьи, вошедшей в выборку, и выделить отдельные подходы к осмыслению понятия «практика». Результаты данного анализа были в последующем обобщены с целью систематизации различных аспектов, в своей совокупности раскрывающие содержание понятия «практика».

Результаты

Монография состоит из трех частей, каждая из которых включает в себя от четырех до пяти статей. Первая часть «Практика и социальные порядки» представлена статьями таких ученых, как Барри Барнс («Практика как коллективное действие»), Джефф Коултер («Человеческие практики

и наблюдаемость «макросоциального»», Теодор Шацки («Практика осознанных порядков»), Энн Свидлер («Что лежит в основе культурных практик»), Лоран Тевено («Прагматические режимы, регулирующие взаимодействие с миром») и Энн Свидлер («Что лежит в основе культурных практик»).

Вторая часть «Внутренние практики» представлена статьями Дэвида Блура («Витгенштейн и приоритет практики»), Гарри Коллинза («Что такое неявное знание»), Стивена Тернера («Отказ от негласных правил: обучение и практика») и Майкла Линча («Этнометодология и логика практики»).

Третья часть под названием «Постгуманистические вызовы» включает в себя статьи Хьюберта Дрейфуса («Как Хайдеггер отстаивает возможность корреспондентной теории истины применительно к объектам естествознания»), Эндрю Пикеринга («Практика и постгуманизм: социальная теория и история свободы воли»), Карин Кнорр Цетины («Объективная практика»), Джозефа Рауза («Две концепции практик») и Чарльза Спинозы («Дерридианская дисперсия и хайдеггеровская артикуляция: общие тенденции в практиках, управляющих пониманием»).

Особый интерес в контексте изучения вопроса трансформации этнокультурной идентичности и ее отражения в художественных практиках представляют статьи Барри Барнса «Практика как коллективное действие», Джеффа Коултера «Человеческие практики и наблюдаемость «макросоциального»», Теодора Шацки «Практика осознанных порядков», Энна Свидлера «Что лежит в основе культурных практик», Майкла Линча «Этнометодология и логика практики», Карин Кнорр Цетины «Объективная практика» и Джозефа Рауза «Две концепции практик». Данные статьи будут проанализированы более подробно с целью обобщения существующих подходов к изучению понятия практики.

Во введении к монографии Теодор Шацки отмечает существование в научном знании разных подходов к объяснению практик, отдельные из которых представлены в монографии «Поворот к практике

в современной теории». Первая часть, например, исследует онтологические отношения между различными видами практик. Во второй части, согласно Т. Шацки, «исследуется психологический аспект концепции воплощения, которая является центральной для многих практических подходов» (Schatzki, 2005: 16). В третьей части затрагивается вопрос независимости отдельных объектов от деятельности человека (Schatzki, 2005: 21).

Автором первой статьи «Практика как коллективное действие» является профессор социологии Эксетерского университета, один из основоположников современной социологии знания Барри Барнс (Barnes, 2005: 25–37).

В центре внимания автора лежит вопрос о том, как следует понимать и определять общую практику, какова ее природа в целом. Б. Барнс подходит к определению практики в ее социально-культурном контексте. Под практиками автором понимаются социально признанные формы деятельности, осуществляемые согласованно членами общества и тем самым являющиеся объединяющим общество началом.

По отношению к теории, согласно автору, практика не может быть ей противопоставлена, поскольку «практику следует рассматривать как совокупность мысли и действия, и поскольку это так, воплощенная теория как бы является частью самой практики» (Barnes, 2005: 28).

При рассмотрении специфики общей практики Б. Барнс уделяет большое внимание методологическим аспектам, касающимся исследования практик. Среди них важное значение придается теории, без которой практика в принципе не может быть описана и познана в полном объеме. Но теория связана с сознательной сферой человека, поэтому автор подчеркивает важность рассмотрения практики в ее отношении к индивиду. Если теория является неотъемлемым компонентом практики, соответственно, практика не может существовать отдельно от человека. Связь практики и индивида обусловлена, согласно ученому, рядом факторов. К ним автор относит цель,

в соответствии с которой человек осуществляет ту или иную деятельность, а также его жизненный опыт и знания. В своей совокупности данные факторы и определяют связь индивида с практикой.

Важное значение имеет также причина, почему человек обратился к выполнению той или иной практики, период, когда реализуется практика и то, каким образом она выполняется. Если данные факторы скорее определяют особенность индивидуальной практики, то для общей практики признается ценность согласованности действий отдельных членов общества друг с другом. Б. Барнс называет это достижением заинтересованных членов коллектива, которые действуют не разрозненно, но согласованно друг с другом. Согласно ученому, «только посредством взаимодействия членов, характеризующегося взаимной согласованностью и взаимной восприимчивостью, можно поддерживать нечто, что можно идентифицировать как общую практику, и отличать ее правильное принятие от того, что является дефектным или некомпетентным» (Barnes, 2005: 34).

Итак, Б. Барнс определяет общую практику как одну из форм согласованного существования общества, действия членов которых объединены едиными условиями и факторами. Кроме того, практику ученый не отделяет от сознательной сферы человека, теоретического уровня сознания, рассматривая их как взаимосвязанное целостное единство.

Следующая статья, представленная в первой части монографии книги, и в которой также освещается вопрос практики, называется «Человеческие практики и наблюдаемость «макросоциального», автором которой является профессор социологии Бостонского университета Джефф Коултер.

Дж. Коултер полагает необходимым обратиться к анализу природы взаимоотношений макро- и микросоциальных явлений, на основании которых могут быть выведены важные, по утверждению ученого, методологические выводы.

Под макро- и микросоциальными явлениями Дж. Коултер понимает отдельных

участников социального «диалога». С одной стороны, это тот или иной социальный институт, который воплощает в себе макросоциальное явление. Таким институтом, например, является институт церкви или даже само государство. С другой стороны, это отдельный индивид, который соотносится с определенным социальным институтом и воплощает через свои действия макросоциальные явления, отражающие интересы данного института. Идентификация себя с определенным институтом является при этом обязательным условием реализации данной практики. Дж. Коултер отмечает, «армии могут планировать государственные перевороты, компании могут фиксировать цены, правительства могут объявлять войны и т.д. лишь в той мере, в какой практики и практические идентичности людей, иногда немногих, а иногда и многих, являются узнаваемыми» (Coulter, 2005: 44). В качестве определяющей здесь выступает категория членства, которая устанавливает отношение отдельного индивида и целого коллектива или социального института. Кроме того, подчеркивается важность признания способности данного индивида воплощать макросоциальные явления в жизнь.

Каждый социальный институт также устанавливает свои определенные правила, в соответствии с которыми ее член осуществляет или не осуществляет свои действия. При этом идентификация также устанавливается правилами определенного института.

Признавая наличие потенциальных проблем в «микро-макро» отношениях Дж. Коултер предлагает обратиться к анализу и обоснованию логики совершаемых людьми практик в их повседневной жизни при обычных жизненных обстоятельствах и условиях, не связанных непосредственно с тем социальным институтом, к которому они принадлежат (Coulter, 2005: 37). Интерес при этом для автора представляет именно то, каким образом индивид использует «язык макроуровня» в контексте своей обычной жизни.

Дж. Коултер приходит к выводу о том, что отношения между микро- и макро-

уровнями возможны при определенных обстоятельствах и при соблюдении людьми определенных правил, в соответствии с которыми ими совершаются те или иные действия. При этом, согласно ученому, поведение индивида, пусть даже он является членом того или иного социального института, не всегда связано с макросоциальным явлением в его повседневной жизни.

Итак, Дж. Коултер связывает практику с поступками индивида, его действиями, которые могут быть выражены в том числе в форме высказываний, и обосновывает их связь с более крупными социальными институтами, реализующими макросоциальные явления. По своей направленности данные практики индивида будут различаться в зависимости от того, в контексте какого социального института он их реализует.

В своей статье «Практика осознанных порядков», также представленной в первой части книги, Теодор Шацки обосновывает два тезиса. Во-первых, «что социальный порядок устанавливается под влиянием социальных практик», во-вторых, что «разум является центральным измерением этого “процесса”» (Schatzki, 2005: 50). Основная идея ученого состоит в том, что социальные практики первичны по отношению к социальному порядку. Именно внутри практик и под их влиянием устанавливается социальный порядок. И организующим началом в данном процессе является разум человека.

Под социальным порядком Т. Шацки понимает такое установление взаимоотношений между субъектами, которое основано на определенном типе связи – пространственной, причинной, ментальной или префигуративной. При этом каждый субъект обладает своей идентичностью или значением, если речь идет о неодушевленном предмете. Значение и идентичность названы ученым в качестве важнейших определителей отношений между субъектами того, что, по сути, определяет социальный порядок (Schatzki, 2005: 51). В этом смысле социальная практика здесь находит свое воплощение именно в отношении между субъектами.

Кроме этого, практики ученым определяются в связи с деятельностью человека, который совершает сознательно только те действия, которые для него имеют конкретный смысл. Подобное действие, ориентированное на создание такой вещи, которая имеет смысл, Т. Шацки называет «практической понятностью» (Schatzki, 2005: 55). Это является отличительной особенностью практик, которая позволяет ученому обосновать взаимосвязь практик и социальных порядков. Именно способность практик нести за собой определенное значение позволяет говорить о том, что практики формируют главный вектор установки социальных порядков. Поэтому практика – это не только отношения и деятельность, но и «высказывание», проявленное через заложенные в деятельности смыслы и значения.

Определяя практики так же, как набор действий, Т. Шацки отмечает, что данные действия обладают некоторыми связями друг с другом (Schatzki, 2006: 55). Данные связи при этом опосредованы разумом, тем, что, собственно, и организует сами практики. Согласно ученому, «разум является «средой», посредством которой организуются практики» (Schatzki, 2005: 60). Поэтому следующей особенностью практик, которую выделяет Т. Шацки, является то, что они организуются изначально на ментальном уровне, на уровне совокупности представлений, набора правил, которые находят в дальнейшем свое отражение в виде отдельных действий индивида.

Следующей особенностью практик, которую выделяет автор, является их изменчивость. Изменчивости подвержены не только сами действия и высказывания, но и правила, которые их организуют.

Обобщая свои аргументы в пользу обоснования связи практик и социального порядка, Т. Шацки делает следующий вывод: «...практики устанавливают социальный порядок, во-первых, потому, что они помогают формировать практическую понятность, которая управляет действиями тех, кто их практикует, и тем самым помогают определить, какие мероприятия люди

создают..., поскольку понимание, правила и телеаффективность являются «ментальными» явлениями, разум играет решающую роль в выработке порядка внутри практик» (Schatzki, 2005: 62).

Итак, Т. Шацки определяет практику как результат разумной деятельности человека, как основу для установления социальных порядков. Данная основа может быть выражена через установленные между субъектами отношения, а также через значения и смыслы, которые заложены в самих практиках. Именно в пространстве целой сети переплетающихся друг с другом практик, по мысли ученого, и устанавливаются социальные порядки. Практики отличаются при этом своей изменчивостью, что обуславливает и изменчивость социальных порядков.

В завершающей первую часть монографии статье Энна Свидлера «Что лежит в основе культурных практик» обосновывается значение практик для культуры как особого эмпирического объекта, который поддается непосредственному наблюдению, в отличие от смыслов, идей и ценностей. Культурные практики при этом определяются Э. Свидлером в качестве действия, организованного в соответствии с определенной логикой. Согласно ученому, «определение природы этой «логики» – распознавание структуры набора практик – становится основной задачей культурного анализа» (Swidler, 2005: 85).

Э. Свидлер выделяет такую особенность практик, как их разнообразие. В связи с этим ученый предлагает классифицировать практики на более фундаментальные, оказывающие большее влияние на формирование и ограничение действий, и, соответственно, на менее фундаментальные. Особое значение имеют именно те практики, в которых закрепляются и воспроизводятся «конститутивные правила, правила, которые определяют вещи такими, какие они есть» (Swidler, 2005: 99). При этом ученый отмечает, что несмотря на то, что такие практики могут быть «глубокими, привычными и восприниматься как должное», тем не менее это бывает не всегда так (Swidler, 2005: 99).

Итак, Э. Свидлер обосновывает специфику культурных практик посредством признания их многообразия и существования между ними определенной иерархии по значимости для общества и индивида в частности.

Во второй части монографии представлена статья профессора Корнеллского университета Майкла Линча «Этнометодология и логика практики», в которой автор обосновывает значимость этнометодологии для изучения «практических действий и практического мышления» (Lynch, 2005: 140). Этнометодология, по мысли ученого, через изучение ситуативных практик и их реализацию в повседневной жизни помогает раскрыть сущность практических действий и социального порядка в целом. Кроме того, этнометодология признается в качестве альтернативного подхода в данном направлении исследований.

Особенность этнометодологии видится М. Линчем в более широком спектре применения научных методов исследования по сравнению с традиционными методологическими стратегиями. Этнометодологические описания, по замечанию автора, «основаны на других тематических исследованиях, они критически используют существующие теории и обращаются к концепциям социальных наук – но они не допускают теоретического заблуждения о том, что «логика практики» является единым предметом изучения и социального анализа» (Lynch, 2005: 156). В основе данного описания в обязательном порядке, согласно М. Линчу, лежат принципы ситуационного этнометодологического исследования, в соответствии с которыми в центре внимания ученого лежат конкретные ситуации, сопровождающиеся определенными практическими действиями.

Предложенный М. Линчем альтернативный подход к изучению социальных явлений не только расширяет возможности академического исследования практик, но и сама этнометодология определяется ученым в качестве научной практики.

В третьей части монографии представлена статья Карин Кнорр Цетины «Объ-

ективная практика», в которой автор формулирует концепцию, обосновывающую аффективную и реляционную основу практик. При этом сама практика рассматривается как эпистемическая, которая обладает творческим и конструктивным потенциалом и ориентирована на знание. Такой вид практики, согласно автору, «возникает, когда мы сталкиваемся с нестандартными проблемами» (Cetina, 2005: 184). В этом случае данный вид практики противопоставляется автором представлению о практике как о навыке или привычном выполнении задач.

Эпистемическая практика может быть представлена, например, в виде исследовательских и аналитических практик, которые, по замечанию автора, становятся неотъемлемой частью социальной жизни в целом.

Реляционная основа эпистемической практики определяется наличием, с одной стороны, проблемной ситуации, а с другой — критерием новизны, с которым сталкивается исследователь в процессе изучения практики. Особенность объекта познания автор описывает следующим образом: «...объекты знания ... обладают способностью раскрываться бесконечно. Они больше похожи на открытые ящики, наполненные папками, уходящими в глубину темного чулана. Поскольку эпистемические объекты всегда находятся в процессе материального определения, они постоянно приобретают новые свойства и изменяют имеющиеся. Но это также означает, что объекты познания никогда не могут быть полностью достигнуты, что они, если хотите, никогда не являются самими собой. В процессе исследования мы сталкиваемся с репрезентациями или заменой более фундаментального отсутствующего объекта» (Cetina, 2005: 190).

Таким образом, в основе реализации практики познания лежит эпистемический объект, который обосновывается автором с позиции философского своего осмысления. Определяющей характеристикой эпистемического объекта признается его изменяющийся характер. Данный объект или практика, согласно мысли автора, сле-

дует понимать вещь, которая постоянно изменяется во что-то другое. Этим другим и определяется суть данной вещи. Соответственно, практика приобретает значение репрезентанта вещи более высшего порядка, которую автор именует «структурой отсутствия» (Cetina, 2005: 191). Формы репрезентации при этом могут быть самыми различными, «от образных, математических и других представлений до материальных реализаций» (Cetina, 2005: 191). То, что их всех объединяет, так это то, что они выступают в роли «частичного объекта», находящегося в отношении с целым. Этим целым может выступать в том числе та или иная «вещь» действительности, изменяющаяся природу которой и призваны репрезентировать данные объекты.

Автором обосновывается также роль воображаемого объекта, которая заключается в отражении «онтологического различия между текущими реализациями и, возможно, более полным идеалом или, в другом смысле, расширенным объектом» (Cetina, 2005: 192). Воображаемый объект может быть реализован в той или иной модели, которая будет отражать внутренне скрытые процессы либо, наоборот, проецировать возможное дальнейшее развитие объекта. Данный воображаемый объект определяется автором также как частичный объект, но лишь с разницей в том, что он фиксирует отличное от доступного объекта состояние (Cetina, 2005: 192). Данные эпистемические объекты в силу того, что они отражают сущности и смыслы, требуют реализации, соответственно, особого вид практики, а именно эпистемической практики.

Данная практика отличается, по мысли К. К. Цетины, своей реляционной динамикой, лежащей в ее основе, что позволяет характеризовать данный вид практики с позиции ее динамичности и конструктивности (Cetina, 2005: 193). Все процессы, которые осуществляются в ходе реализации практики, обосновываются автором с позиции концепции отношения (Cetina, 2005: 194).

Итак, К. К. Цетина к практике относит различного рода объекты, от природных

«вещей» до имеющих абстрактный статус, статус «воображаемого объекта». Все они рассмотрены с позиции их онтологической природы, что позволило автору заключить, что каждый из объектов содержит в себе определенный смысл. Объекты при этом отличаются своей внутренней сложностью и постоянной расширяемостью в свете отношения друг с другом. Соответственно, практика наделяется автором определенным динамичным, творческим и конструктивным потенциалом.

В третьей части монографии представлена также статья Джозефа Рауза «Две концепции практик», в которой автор отмечает большое разнообразие существующих в научной литературе подходов к понятию «практика». При этом само понятие «практика», по мысли автора, может быть взаимозаменяемым такими понятиями, как «традиция», «неявное знание», «парадигма», «предположение» и др. Согласно Дж. Раузу, «практики в отдельных случаях рассматриваются как неявные пропозициональные установки, а в других случаях, как невыразимые компетенции или действия. Однако в любом случае концепция практик обычно используется для объяснения преемственности или общности действий социальных групп» (Rouse, 2005: 199). Это понимание практики определяет первый подход, который выделяет Дж. Рауз. Связывает он данный подход с пониманием практики как некой регулярности, стабильности в действиях или убеждениях членов социальной группы. При этом сам Дж. Рауз склонен придерживаться иной позиции относительно понимания смысла практики, которую не следует, по его замечанию, сводить только лишь к социальной практике (Rouse, 2005: 204). В качестве альтернативы этому первому подходу ученый обращает внимание на другой подход, согласно которому практика понимается как нормативное представление, определяющее ценности, нормы и смыслы. Данный подход раскрывает практику с позиции ее регламентирующей функции, которая реализуется через присущее ей нормативное значение. Дж. Рауз подчеркивает важность

этого подхода, который ориентирован, по его мнению, на понимание именно содержательной стороны практики, ее нормативной значимости.

В соответствии с этим подходом ученый определяет ценность знания, которое формируется практиками. В этом случае практика – это и есть знание, которое становится «информативным только благодаря динамическому согласованию, которое позволяет одной вещи (утверждению, модели, образу, действию и т.д.) быть связанной с другой» (Rouse, 2005: 204). Здесь ученый обращает внимание на значимость не только актуализации знания через соотношение одной «вещи» с иной, но и на важность понимания взаимосвязи практики и знания.

Итак, Дж. Рауз понимает практику как то, что отражает определенные ценности и нормы и потому обладает возможностью выступать в качестве некоего регулирующего механизма в процессе социального взаимодействия членов общества друг с другом.

Обсуждение

Понятие «практика» является широко обсуждаемым в научном сообществе. Выделенные в статье отдельные аспекты понятия «практика» коррелируют с выводами авторов, рассматривающих данное понятие в рамках философского (Appolonov, 2018; Okonskaya, 2005) и социологического подходов (Proc', 2009). Данная корреляция проявляется, в частности, в обосновании роли практики для сложения теоретического знания, а также в раскрытии ее содержательного аспекта.

Анализируя концепцию практики, предложенную Аристотелем, А.Й. Элез определяет значение практики в ее возможности реализовывать проверку логических аксиом. В этом смысле практика обнаруживает свою связь с теоретическим знанием. По отношению к уровню теоретической науки практика у Аристотеля становится необходимой ступенью, ведущей не только к познанию единичного, но и дает основу для познания и всеобщего. А.Й. Элез определяет данную особенность практики как необходимую предпосылку

«познавательного процесса, его исходный пункт, в котором совершается чувственный контакт человека с качественно разнообразными предметами» (Elez, 2012: 71). Кроме того, опираясь на концепцию Аристотеля, автор определяет практику как целеполагающую деятельность человека. То действие, которое совершает человек и которое имеет цель, называется ученым практикой (Elez, 2012).

Рассматривается учеными и эволюция значения практики, которая связывается главным образом с различными подходами мыслителей Нового времени к осмыслению процесса научного познания (Appolonov, 2018; Samchenko, 2015). Именно в философии мыслителей немецкой классической школы, в частности в концепциях И. Канта, И. Фихте, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля, были заложены фундаментальные основания для понимания практики как некоего первичного начала, характеризующего прежде всего сознание индивида и, соответственно, регламентирующего определенные ценности и нормы для осуществления деятельности индивидом. И. Кант, например, определял значение практики через анализ «чистого» разума человека, который «сам по себе только практический и дает «людям» всеобщий закон, который мы называем нравственным законом» (Kant, 2015: 39). Данный закон характеризуется И. Кантом как «категорический императив», который имеет исключительно практическую направленность. В соответствии с категорическим императивом или законом, установленным разумом, индивид должен осуществлять свою деятельность, тем самым определяя себе путь к обретению свободы.

Согласно доктору философских наук Р.Ю. Рахматуллину, в XX веке практика еще более дифференцируется. В частности, ученый выделяет три вида практик, получивших свое развитие в данный период. Это материальная, она же производственная практика, проявляющаяся в виде материального труда, научная практика, проявляющаяся в виде экспериментальной деятельности ученого, и социально-преобразующая деятельность людей

(Rahmatullin, 2018). С конца XX века, по замечанию Р.Ю. Рахматуллина, все более утверждается мысль о практике как важном структурном элементе научного познания. В этом смысле ученый выделяет в качестве основополагающего принципа практики ее первичность по отношению к сложению теоретического знания, которое, в свою очередь, отражает вид практической деятельности человека. По отношению к научному познанию Р.Ю. Рахматуллин выделяет три основные функции практики. Это целеполагающая функция, в соответствии с которой практика «определяет выбор цели исследования» (Rahmatullin, 2018: 58), а также функции, связанные с рассмотрением практики как критерия истинности знания и источника нового знания (Rahmatullin, 2018).

Доктор философских наук Н.К. Оконская расширяет существующее понимание практики до характеристики внутренней природы человека, связанной с его духовностью и наличием свободной воли (Okonskaya, 2005: 254).

Исследователи также отмечают обусловленность практики как развивающегося феномена условиями, внешними факторами и временем (Samchenko, 2015). Это накладывает, с одной стороны, определенную ограниченность на развитие практики, но, с другой стороны, подчеркивает уникальный характер практик каждой отдельной исторической эпохи.

Помимо философского подхода ученые подходят к осмыслению понятия «практика» с позиции социологического подхода, в контексте которого обосновывается консолидирующая роль практик. Т.В. Проць выделяет три уровня в деятельности индивида, на каждом из которых может быть реализована данная функция практики (Проць, 2009). Во-первых, это деятельный уровень, который проявляется в непосредственных действиях индивида, например в действиях совершения им того или иного ритуала. Во-вторых, достижение единства группы может осуществляться на эмоциональном уровне, когда все члены группы испытывают одни и те же эмоции. Наконец, един-

ство достигается за счет общих для группы представлений и понятий, сложившихся в результате тех или иных коллективных действий, что отражает сознательный аспект природы практики (Proc', 2009).

В рамках культурологического подхода важное значение для осмысления понятия «практика» имеет также современная теория изобразительного искусства, авторами которой являются Д.В. Пивоваров, В.И. Жуковский и Н.П. Копцева (Zhukovskiy, Pivovarov, Rahmatullin, 1988; Zhukovskiy, Koptseva, 2004). Согласно концепции ученых, произведение искусства есть не только результат практической деятельности художника с художественным материалом, но и особого рода конструкт, «где нет ничего лишнего, а наоборот, все законо-мерно, т.е. подчинено определенному закону» (Zhukovskiy, Koptseva, 2004: 106). Произведение искусства, таким образом, характеризуется как то, что содержит в себе определенное знание, которое поэтапно раскрывается зрителем-исследователем в процессе его взаимодействия с произведением и воплощается в художественном образе как результат этого взаимодействия (Koptseva, Zhukovskiy, 2008; Sitnikova, Sertakova, 2022). Особенностью художественного образа является то, что он трансформируется в процессе взаимодействия зрителя-исследователя с произведением искусства и имеет возможность на символическом уровне отражать глубинные смыслы человеческого бытия, задавая тем самым определенную программу действий человека. Данный процесс развития художественного образа В.И. Жуковским был научно обоснован и подкреплён разработкой методики проведения философско-искусствоведческого анализа (Zhukovskiy, 2012; Seredkina, Kistova, Pimenova, 2019; Sitnikova, 2022; Pavlova, 2023; Koptseva, Zamaraeva, Menzhurenko, 2024; Sertakova, 2024). В соответствии с данной концепцией понятие произведения искусства вполне правомерно может быть соотнесено с понятием «практика», которое подчеркивает выразительные возможности произведения искусства, его социокультурную и прак-

тическую направленность. Отражая средствами знаково-символических форм художественную идею, произведение искусства фиксирует в себе определенные ценности той или иной эпохи, конструируя тем самым картину мира зрителя, его идентичность (Koptseva, Seredkina, 2013; Koptseva, Kolesnik, Leshchinskaya, Samarina, 2023), задавая, таким образом, ему эталонную программу действий.

Заключение

Современные культурологические подходы занимают особую нишу в осмыслении понятия «практика» наряду с философским и социологическим подходами. Коллективный труд зарубежных авторов «Поворот к практике в современной теории» (2005) является одним из знаковых источников, который призван продемонстрировать разнообразие точек зрения ученых на природу и значение практики в контексте социокультурной деятельности индивида.

Анализ отдельных статей данного труда позволил обобщить и систематизировать существующие подходы к определению понятия «практика», каждый из которых раскрывает тот или иной аспект практики как культурного феномена.

Во-первых, практика осмысляется как регулирующий общество механизм. Именно определенного рода социокультурные практики способствуют достижению согласованного существования общества (Б. Барнс), а также связи отдельного индивида с тем или иным социальным институтом (Д. Коултер). Кроме того, практики воплощают в себе определенные ценности и нормы и потому призваны устанавливать социальные порядки, по отношению к которым практики первичны (Т. Шацки, Дж. Рауз).

Во-вторых, культурные практики в своей совокупности разнообразных форм предстают в своем единстве как целостная система, в которой отдельные практики соотносятся друг с другом в соответствии с принципом иерархии по своей значимости (Э. Свидлер).

В-третьих, практики понимаются в их смыслообразующем качестве, как то,

что потенциально содержит в себе определенные ценности, нормы и смыслы (К. Цетина).

В целом можно говорить о сложении определенной концептуальной базы поня-

тия практики, что обосновывает правомерность расширения области его применения до сферы искусства и культуры и наделения произведения искусства значением художественной практики.

Список литературы / References

Schatzki T. R., Cetina K. K., von Savigny E. et al. *The practice turns in contemporary theory*. London and New Yourk, Routledge, 2005, 252.

Barnes B. Practice as collective action. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 25–36.

Cetina K. K. Objectual practice. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 184–197.

Coulter J. Human practices and the observability of the ‘macro-social’. In: *practice turn in contemporary theory*, 2005, 37–49.

Koptseva N. P., Zhukovskiy V. I. The Artistic Image as a Process and Result of Game Relations between a Work of Visual Art as an Object and its Spectator. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2008, 1(2), 226–244. EDN IUUDTOF.

Koptseva N. P., Zamaraeva Yu. S., Pimenova N. N. et al. Regional Peculiarities in Modernization Processes within the Territories of Central Siberia. In: *International Review of Management and Marketing*. 2016, 6(4), 857–865. EDN WQFIDF.

Lynch M. Ethnomethodology and the logic of practice. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 140–157.

Rouse J. Two concepts of practices. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 198–208.

Schatzki T. R. Practice mind-ed orders. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 50–63.

Swidler A. What anchors cultural practices. In: *The practice turn in contemporary theory*, 2005, 83–101.

Appolonov A. V. Ponyatie praktiki i prakticheskogo v filosofii Rodzhera Bekona [The concept of practice and the practical in the philosophy of Roger Bacon]. In: *Eticheskaya mysl' [Ethical thought]*. 2018, 18(2), 46–55. DOI 10.21146/2074–4870–2018–18–2–46–55. EDN EQACZG.

Bekon F. *Novyy organon [The new organon]*. Moskva. Yurajt, 2020, 242.

Degtyarenko K. A., Pikov N. O. Nauchnye osnovy upravleniya vyzovami XXI veka [Scientific foundations of challenge management of the XXI century]. In: *Severnnye Arhivy i Ekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*. 2023, 7(4), 31–45. EDN YWKLCQ.

Elez A. J. Filosofskoe uchenie Aristotelya o praktike v svete materialisticheskoy dialektiki [Aristotle's Philosophical Doctrine of Practice in the Light of Materialistic dialectics]. In: *Naukovij visnik Mizhnarodnogo humanitarnogo universitetu. Seriya: Istoriya. Filosofiya. Politologiya [Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: History. Philosophy. Political science]*. 2012, 4, 70–75. EDN XHMQWJ.

Fomichev P. N. 2003.01.005. Shacki T. O sociokul'turnoj evolyucii posredstvom social'nogo otbora. Schatzki T. On sociocultural evolution by social selection. J. Of the theory of social behaviour. Oxford, 2001. 31(4). 341364 [Shatsky T. on socio-cultural evolution through social selection. Schatzki T. On socio-cultural evolution by social selection. J. Of the theory of social behaviour. Oxford, 2001. 31(4). 341364]. In: *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 11: Sociologiya [social and humanitarian Sciences. Domestic and Foreign Literature Series 11: sociology]*. 2003, 1, 24–28. EDN BFERRZ.

Kant I. *Kritika prakticheskogo razuma [Criticism of practical reason]*. Moskva: Eksmo, 2015, 222.

Kistova A. V. Metodologicheskoe znachenie “ponimayushchej germeneytiki” Vil'gel'ma Dil'teya dlya social'no-filosofskogo issledovaniya sovremennyh sociokul'turnyh fenomenov [The methodological significance of Wilhelm Dilthey's “Understanding Hermeneutics” for the socio-philosophical study of modern socio-cultural phenomena]. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*. 2013, 3, 450. EDN RPOPPX.

Kolesnik M. A. Specifika ponimaniya slova “Rodina” studentami Sibirskogo federal’nogo universiteta [The specifics of understanding the word “Homeland” by students of the Siberian Federal University]. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. 2014, 2, 648. EDN SBWLZH.

Koptseva N. P. Problema metodologii sovremennykh kul’turnykh issledovaniy: vozmozhnosti klassicheskoy britanskoj social’noj antropologii [The problem of methodology of modern cultural research: the possibilities of classical British social anthropology]. In: *Gumanitarnye i social’nye nauki* [Humanities and Social Sciences]. 2012, 4, 89–104. EDN QITDCB.

Koptseva N. P., Seredkina N. N. *Konstruirovanie pozitivnoj etnicheskoy identichnosti v polikul’turnoj sisteme* [Constructing a positive ethnic identity in a multicultural system]. Krasnoyarsk: Sibirskij federal’nyj universitet, 2013, 183. ISBN 978–5–7638–2904–4. EDN RWKGHR.

Koptseva N. P., Degtyarenko K. A., Menzhurenko Yu., N., Pchelkina D. S. Periodicheskie izdaniya Rossijskoj imperii nach. XIX v. kak istochnik po istorii sibirskogo iskusstva [Periodicals of the Russian Empire beginning. XIX century. as a source on the history of Siberian art]. In: *Bylye gody* [The old years]. 2022, 17(4), 1693–1703. DOI 10.13187/bg.2022.4.1693. EDN OSWHXE.

Koptseva N. P., Kolesnik M. A., Leshchinskaya N. M., Samarina D. N. *Russkaya kul’turnaya identichnost’ v izobrazitel’nom iskusstve XIX – nachala XX veka* [Russian cultural identity in the visual arts of the XIX – early XX century]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya regional’naya obshchestvennaya organizaciya “Sodruzhestvo prosvetitelej Krasnoyar’ya”, 2023, 124. (Russkaya kul’tura; CHast’ 1). ISBN 978–5–6043407–4–5. EDN CBYTXX.

Koptseva N. P., Zamaraeva Yu. S., Menzhurenko Yu. N. Plakatnoe tvorchestvo D. S. Moora (Orlova): filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz [Poster art by D. S. Moore (Orlov): philosophical and art criticism analysis]. In: *Zhurnal Sibirskogo federal’nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2024, 17(1), 101–116. EDN MAPWMM.

Leshchinskaya N. M. Kul’turologicheskie podhody k analizu proizvedenij dekorativno-prikladnogo iskusstva [Culturological approaches to the analysis of works of decorative and applied art]. In: *Severnye Arhivy i Ekspedicii* [Northern Archives and Expeditions]. 2021, 5(2), 9–15. DOI 10.31806/2542–1158–2021–5–2–9–15. EDN IAPWIN.

Leshchinskaya N. M., Sertakova E. A., Pashova E. V. Tradicionnaya ekonomika korennykh narodov Severnoj Azii, prozhivayushchih v zonah s ekstremal’nym klimatom [The traditional economy of the indigenous peoples of North Asia living in areas with extreme climate]. In: *Sibirskij antropologicheskij zhurnal* [Siberian Anthropological Journal]. 2021, 5(1), 20–29. DOI 10.31804/2542–1816–2021–5–1–20–29. EDN XAILEV.

Leshchinskaya N. M., Sitnikova A. A., Sertakova E. A., Koptseva N. P. Zhurnal “Zodchij” kak istochnik po istorii russkogo moderna konca XIX- nachala XX vekov [The magazine “Architect” as a source on the history of Russian Art Nouveau of the late XIX- early XX centuries]. In: *Bylye gody* [The old years]. 2022, 17(3), 1237–1249. DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. EDN BNRZCL.

Okonskaya N. K. Sovremennoe ponyatie praktiki v filosofskom poznanii [The modern concept of practice in philosophical cognition]. In: *Novye idei v filosofii* [New ideas in philosophy]. 2005, 2(14), 250–254. EDN IZKSKA.

Pavlova E. S. Analiz hudozhestvennogo yazyka kartin i dnevnikovyh risunkov Fridy Kalo [Analysis of the artistic language of paintings and diary drawings by Frida Kahlo]. In: *Cifrovizaciya* [Digitalization]. 2023, 4(1), 41–49. EDN DNGOWE.

Pimenova N. N., Zamaraeva Yu. S. “Kul’turnaya politika”: koncepciya Devida Bella i Kejt Okli [“Cultural Policy”: the concept of David Bell and Kate Oakley]. In: *Severnye Arhivy i Ekspedicii* [Northern Archives and Expeditions]. 2023, 7(1), 37–49. EDN HLDYJ.

Pimenova N. N. Problemy obrazovaniya detej korennykh malochislennykh narodov Sibiri i Severa v Krasnoyarskom krae [Problems of education of children of indigenous small-numbered peoples of Siberia and the North in the Krasnoyarsk Territory]. In: *Innovacii v nepreryvnom obrazovanii* [Innovations in continuing education]. 2012, 5(5), 012–018. EDN PXWMIT.

Pimenova N. N. Sovremennaya filosofskaya pozitsiya po voprosu mekhanizmov sociokul'turnykh izmenenij [Modern philosophical position on the mechanisms of sociocultural changes]. In: *Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*. 2018, 2(2), 47–69. EDN XVLYIP.

Proc' T. V. Ponyatie praktiki kak usloviya social'nosti v koncepciyah predstavitelej shkoly Dyurkgejma [The concept of practice as a condition of sociality in the concepts of representatives of the Durkheim School]. In: *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu. Sociologiya i politichni nauki [Bulletin of the Odessa National University. Sociology and Political Sciences]*. 2009, 14(13), 235–246. EDN TZXEGR.

Rahmatullin R. Yu. Praktika kak epistemologicheskaya kategoriya [Practice as an epistemological category]. In: *Intellekt. Innovacii. Investicii. [Intelligence. Innovation. Investment.]*. 2018, 5, 57–60. EDN XVILIT.

Reznikova K. V., Sitnikova A. A., Zamaraeva Yu. S. Filosofiya iskusstva v tvorchestve Egona Shile [Philosophy of Art in the work of Egon Schiele]. In: *Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*. 2019, 3(4), 38–48. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–38–48. EDN TYAFFZ.

Samchenko V. N. Ponyatie praktiki v filosofii Novogo i Novejshego vremeni [The concept of practice in the philosophy of modern and modern times]. In: *Social'no-ekonomicheskij i gumanitarnyj zhurnal [Socio-economic and Humanitarian Journal]*. 2015, 2(2), 200–207. EDN WDIGKZ.

Seredkina N. N., Kistova A. V., Pimenova N. N. Tri kartiny Edvarda Munka: filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz cikla “Friz zhizni” [Three paintings by Edvard Munch: a philosophical and art criticism analysis of the cycle “Frieze of Life”]. In: *Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*. 2019, 3(4), 49–64. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–49–64. EDN WSEXKK.

Sergeeva N. A., Zamaraeva Yu. S. Recenziya na knigu Kaj-Fu Li “II-2041. Desyat obrazov nashego budushchego” [Review of the book by Kai-Fu Li “AI-2041. Ten images of our future”]. In: *Sociologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of artificial intelligence]*. 2022, 3(3), 52–68. DOI 10.31804/2712–939X-2022–3–3–52–68. EDN JSZOCQ.

Sertakova E. A. Obraz tvorca i tvorchestva v zhivopisi klassicistov: analiz-sravnienie mifologicheskikh proizvedenij «vdohnovenie poeta» N. Pussena i «Safo i FAON» Zh.-I. Davida [The image of the creator and creativity in Classicist painting: analysis and comparison of mythological works “inspiration of the poet” by N. Poussin and “Sappho and PHAON” by J. L. David]. In: *Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal [Siberian Art History Journal]*. 2024, 3(1), 7–19. DOI 10.31804/2782–4926–2024–3–1–7–19. EDN FXUMUA.

Sitnikova A. A. Severnye ekspedicii i obraz Arktiki v zarubezhnoj zhivopisi XIX veka [Northern expeditions and the image of the Arctic in foreign painting of the XIX century]. In: *Severnye Arhivy i Ekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*. 2022, 6(1), 240–249. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–1–240–249. EDN KEPVYT.

Sitnikova A. A., Sertakova E. A. Hudozhestvennyj obraz iskusstvennogo intellekta v animacii XXI veka [The artistic image of artificial intelligence in animation of the XXI century]. In: *Sociologiya iskusstvennogo intellekta [Sociology of artificial intelligence]*. 2022, 3(2), 57–70. DOI 10.31804/2712–939X-2022–3–2–57–70. EDN FNLDPE.

Zamaraeva Yu. S. Formirovanie ponyatiya “slozhnaya identichnost” v sovremennykh gumanitarnykh naukakh [Formation of the concept of “complex identity” in modern humanities]. In: *Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*. 2020, 4(2), 89–102. DOI 10.31804/2542–1816–2020–4–2–87–100. EDN YBRGNW.

Zhukovskiy V. I., Pivovarov D. V., Rahmatullin R. Yu. Vizual'noe myshlenie v strukture nauchnogo poznaniya [Visual thinking in the structure of scientific knowledge]. Krasnoyarsk: Izd-vo Krasnoyarsk. un-ta, 1988, 184.

Zhukovskiy V. I., Koptseva N. P. Propozicii teorii izobrazitel'nogo iskusstva [Propositions of the theory of fine art]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk. gos. un-t, 2004, 266.

Zhukovskiy V. I. Proizvedenie izobrazitel'nogo iskusstva: fenomen indeksnykh, ikonicheskikh i simvolicheskikh hudozhestvennykh obrazov [A work of fine art: the phenomenon of index, iconic and symbolic artistic images]. In: *Filosofiya i kul'tura [Philosophy and Culture]*. 2012, 11(59), 128–135. EDN PZPYZP.

EDN: ZHA EGL
УДК 316.73

Features of the Dynamics of Urban Artistic Culture Study

Aleksandra A. Sitnikova*

Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation

Received 26.04.2024, received in revised form 30.04.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. One of the current research topics for modern cultural studies is the study of the patterns of the dynamics of the artistic process. The article examines various theories of cultural dynamics and the development of artistic culture – in particular, the theory of sociocultural dynamics of P. Sorokin, the peculiarities of the existence of the system of fine arts in the theory of V. I. Zhukovskiy and N. P. Koptseva, as well as a number of other theories. Based on the analysis of existing theories, the patterns of cultural dynamics are identified and formulated. The purpose of the study is related to the formation of a theoretical concept for the possibilities of studying the dynamics of urban artistic culture.

Keywords: cultural dynamics, urban artistic culture.

Research area: Theory and History of Culture and Art (Cultural Studies)

Citation: Sitnikova A. A. Features of the dynamics of urban artistic culture study. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1346–1356. EDN: ZHA EGL



Особенности исследования динамики городской художественной культуры

А.А. Ситникова

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. Одна из актуальных исследовательских тематик для современной культурологии – изучение закономерностей динамики художественного процесса. В статье рассмотрены различные теории культурной динамики и развития художественной культуры – в частности, теория социокультурной динамики П. Сорокина, особенности бытия системы изобразительного искусства в теории

© Siberian Federal University. All rights reserved

* Corresponding author E-mail address: sem_dobrianka@mail.ru

В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой, а также ряд других теорий. На основе анализа существующих теорий выявлены и сформулированы закономерности культурной динамики. Цель исследования связана с формированием теоретической концепции для возможностей изучения динамики городской художественной культуры.

Ключевые слова: культурная динамика, городская художественная культура.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Ситникова А. А. Особенности исследования динамики городской художественной культуры. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1346–1356. EDN: ZHA EGL

Введение

Выявление законов культурной динамики для изучения истории культуры, перспектив культурного развития и других подобных вопросов является актуальным направлением в развитии современного культурологического знания. Как указывают разные исследователи (Avdeev, 2014; Tarasov, 2016; Hrenov, 2014 и др.), проблема динамики культуры и социокультурного развития рассматривалась учеными со времен античности, где уже появлялись первые эволюционные концепции развития человечества от золотого века к бронзовому, о деградации культурной жизни человека, но более системно и фундаментально вопрос о культурной динамике и эволюции начали решать ученые, прежде всего философы, в конце XVIII – начале XIX века, одну из наиболее фундаментальных концепций разработал ГВ.Ф. Гегель (Hegel, 1968). На рубеже XIX–XX веков и в первой половине XX века появились новые фундаментальные концепции социокультурной динамики – О. Шпенглер (Shpengler, 1993; Shpengler, 1998), П. Сорокин (Сорокин, 2006), Б. Малиновский (Malinowski, 2004) и др. В XXI веке проблема культурной динамики продолжает оставаться в центре внимания исследователей – социологов, культурологов, философов и представителей других гуманитарных наук. Сегодня вопрос культурной динамики рассматривается в свете проблем глобализации (Avdeev, 2014), модернизации (Inglehart, 2020), синергии (Bogdanova, 2020), теоретического моделирования систем бытия искусства и культуры (Zhukovskiy, Koptseva,

2004; Zhukovskiy, Koptseva, Pivovarov, 2006; Zhukovskiy, 2011).

Цель настоящего исследования – выявление закономерностей изучения динамики городской художественной культуры. Пошаговое достижение этой цели требует, во-первых, обозначить общую совокупность законов и закономерностей культурной динамики, которые сформулированы учеными к настоящему времени, на основании обзора теоретических концепций в этой сфере. Во-вторых, необходимо определить, каким образом эти законы могут быть использованы для исследования особенностей динамики городской художественной культуры.

Выявление принципов развития городской художественной культуры планируется применить впоследствии для изучения закономерностей динамики красноярской художественной культуры на рубеже XX–XXI веков, а также результаты этого исследования могут быть полезны и для других исследований.

Материалы и методы исследования

Исследование выполнено методом библиографического анализа, методами герменевтики и общими теоретическими принципами исследовательской работы. В качестве материала для изучения особенностей динамики городской художественной культуры были использованы исследовательские материалы о социокультурном развитии и развитии художественной культуры города Красноярска (Сибирский федеральный округ, Российская Федерация) в 1990–2020-е годы (Koptseva, Sertakova, Krupkina и др., 2019; Sertakova, 2015; Sitnikova, 2024).

Результаты исследования

Закономерности культурной динамики

Во введении был перечислен некоторый ряд ученых, исследования которых посвящены вопросам культурной динамики, вопросам выявления закономерностей развития культуры в целом и художественной культуры в частности. Перед тем как более подробно остановиться на рассмотрении концепций этих исследователей, стоит очертить наиболее общий круг вопросов, с которыми сталкиваются эти исследователи, приступая к изучению закономерностей культурного развития. Сам факт культурных трансформаций, динамического развития культуры признают абсолютно все исследователи – культурные изменения являются очевидно наблюдаемым фактом. Главными исследовательскими вопросами здесь становятся: почему культура меняется и можно ли выявить некоторые закономерности, в соответствии с которыми культура меняется? Какие причины культурных изменений – внешние или внутренние – играют решающую роль? Если нам удалось выявить некоторые закономерности культурных изменений, то по отношению к культурным циклам какой длительности они могут считаться действующими – долгим культурным циклом длиной в тысячелетия или столетия, или также по отношению к коротким культурным циклам продолжительностью в десятилетия? Помимо времени ученых интересует и вопрос пространства: насколько широким оказывается ареал распространения происходящих культурных изменений, насколько масштабна география влияния культурных инноваций (особенно часто этому вопросу посвящены исследования рубежа XX–XXI веков, касающиеся феномена глобализации)? Иногда исследователи задаются вопросом о точке бифуркации в системе культуры, вопросом поиска изначального «зерна» (события, произведения, явления), послужившего началом для социокультурных изменений или изменений в системе развития художественной культуры. Очертив спектр исследовательских вопросов, на которые отвечают исследователи культурной динамики, остановимся на рассмотрении некоторых, представляющих наиболее значимыми, концепций культурной динамики, которые формулируют те или иные законы о культурных трансформациях.

В культурологии вопрос культурной динамики рассматривается в разных плоскостях – с точки зрения межкультурных контактов, с точки зрения взаимодействия материальной и духовной культуры и с точки зрения принципов развития художественной культуры как эталонного пространства культуры. Несмотря на разные направления исследований, в ходе которых ученым удалось открыть некоторые закономерности культурного развития, представляется значимым рассмотреть и учесть все эти закономерности для понимания принципов развития городской художественной культуры.

Некоторые законы культурных изменений были сформулированы британским антропологом Брониславом Малиновским (Malinowski, 2004). Он фокусируется на изучении межкультурных контактов и прежде всего на вопросах европейского влияния на культурные изменения в образе жизни африканцев. Важно, что Б. Малиновский определяет в качестве отправной точки для культурных изменений межкультурный контакт. Таким образом, культурные изменения могут быть «спровоцированы» внешним «семенем» – источником культурных изменений.

Многие теории культурного развития, сформулированные в XX веке, построены на идее дихотомии материально-технических аспектов культурного развития и культуры человеческого поведения, культурных ценностей и норм. Большинство теорий сообщают о том, что техническое культурное развитие «провоцирует» последующие изменения системы социальных отношений между людьми. Особенную значимость представляет «теория культурного лага» или «культурного отставания» американского социолога Уильяма Огборна, которая была сформулирована в 1930-е годы (Efremenko,

2022). Суть теории заключается в том, что научно-техническое развитие цивилизации опережает социокультурное развитие человеческих обществ: многочисленные технические изобретения, внедренные в повседневную жизнь людей в XX–XXI веках, гораздо быстрее преобразуют условия жизни людей, чем меняется сама культура человеческих отношений. Технические нововведения требуют от человека адаптации: новые технические условия жизни требуют изменить ценностные и поведенческие установки, но межличностные и социальные основы человеческих отношений крайне инертны, поэтому эти аспекты культуры не спешат подстраиваться под новые условия материально-технического бытия людей. Таким образом, У. Огборн различает материальную культуру, которую понимает как развивающуюся быстро, и адаптивную культуру – социокультурную адаптацию людей под новые условия жизни, которая, в свою очередь, характеризуется как медленно меняющаяся.

Далее обернемся к знаковым концепциям развития художественной культуры и искусства. Здесь выделяется несколько принципиально разных подходов к построению теорий эволюционного развития системы художественной культуры – линейная, циклическая и маятниковая, где маятниковая и циклическая системы родственны друг другу.

Фундаментальная концепция линейного развития художественной культуры была сформулирована в начале XIX века Г.В.Ф. Гегелем (Hegel, 1968). Философ пишет о том, что в истории искусства развивается и проявляет себя Абсолютный Дух, Идея. Процесс самоосуществления Абсолютного Духа проходит через три стадии развития искусства – символическую, классическую и романтическую. Стадии развития искусства отличаются друг от друга характером сочетания идеи (нематериальной составляющей произведений искусства, духовное начало в искусстве) и материи (чувственная составляющая искусства). На символической стадии в произведениях искусства материя доминирует

над содержанием; классическая стадия подразумевает слияние чувственного и духовного содержания, их соответствие друг другу; на романтической стадии духовное содержание начинает превалировать над материальным и чувственным началом искусства. Г.В.Ф. Гегель устанавливает соответствие между стадиями развития искусства и видами искусства: символической стадии развития искусства соответствует архитектура, классической стадии – скульптура, романтической стадии – живопись. Более того, каждый вид искусства проходит стадии развития от символического к романтическому внутри самого себя: есть архитектура символическая, есть классическая и есть романтическая. Также со скульптурой и живописью. Символическое искусство, согласно Гегелю, – искусство Востока. Классическое искусство – Греции и Рима. Романтическое искусство – искусство Европы.

Важные теоретические закономерности развития художественной культуры выявляет Питирим Сорокин в книге «Социальная и культурная динамика» (Sorokin, 2006). В своих суждениях о культуре ученый прежде всего опирается на эмпирический материал из истории искусства. П. Сорокин начинает своё рассуждение о закономерностях культурного развития с полемики, не соглашаясь с концепциями культурной динамики, изложенными в статьях египтолога Ф. Питри «История в искусстве» и П. Лигети «Дорога из хаоса». Эти исследователи рассматривали логику изменений в художественной культуре через призму различных видов искусства, которые доминируют в тот или иной период развития культуры. Например, П. Лигети, как описывает его концепцию П. Сорокин, говорит о том, что существуют длинные и короткие фазы культурного развития, каждая из этих фаз проходит три стадии развития – расцвет архитектуры, потом скульптуры, потом живописи, после чего круг заканчивается и начинается новый виток культурного развития. «(...) великие древние культуры, такие как египетская, являются преимущественно архитектурными; более

поздние, такие как греческая и римская, являются преимущественно пластическими; а современные культуры, такие как европейская, преимущественно *malerich*. *Таков длинный ритм развития искусств и человеческой культуры в целом. (...) Что касается более коротких волн, то существуют периоды, длящиеся приблизительно сто тридцать лет, в которых имеет место тот же самый ритм: архитектура – скульптура – живопись»* (Sorokin, 2006: 119). П. Сорокин отмечает, что такие концепции носят крайне субъективный характер, мнения о наивысших точках развития цивилизации не совпадают у разных исследователей – следовательно, не может идти и речи о формировании каких-либо законов на основе этих утверждений. Также он отрицает возможность линейного развития искусства, а его собственная теория была идентифицирована как маятниковая концепция культуры, где культура развивается, «раскачиваясь» от одного полюса, идеационального, к другому – чувственному (визуальному). Срединное положение маятника – идеалистический тип культуры. Идеациональный стиль – стиль произведений искусства, где преобладает сверхчувственное содержание, идея; а чувственное воплощение – чисто символическое, едва ли связанное с духовным содержанием. На идеациональном полюсе находятся произведения искусства, оперирующие символическими знаками или, как менее чистый вариант, аллегориями. Визуальный (чувственный) тип искусства – это стиль, в котором материальное воплощение имеет преобладающее значение над духовным, нематериальным содержанием. Визуальный и идеациональный стили редко предстают в своем чистом виде, а чаще всего представляют собой смешанный стиль, в котором в некоторой степени преобладает то или другое начало. Ученый последовательно рассматривает флуктуацию идеационального и визуального стилей по отношению к каждой эпохе в истории искусства – греко-римское искусство, христианское и т.д. Он старается проследить особенности проявления стилей в разных видах искусства – изобразительном

искусстве, архитектуре, литературе и т.д., ищет подтверждения своим утверждениям в художественной культуре в целом. Несмотря на то что классификации П. Сорокина не всегда совпадают с классическими искусствоведческими концепциями истории искусства, он формулирует определенные закономерности о природе изменений в художественной культуре. Во-первых, соглашается с тем, что все культуры имеют свое начало и свой конец (на основе того, что это универсальный закон жизни на Земле). Во-вторых, он не соглашается с тем, что все культуры развиваются по одному сценарию, в соответствии с одними и теми же закономерностями – например, нет закономерности развития от архаических форм к классическим и к декадансу, или нет закономерности развития от детства к зрелости и старости и т.п. «(...) художественные системы разных и особенно сильно отличающихся художественных культур представляют значительное разнообразие и обнаруживают полное отсутствие какого-либо единообразия» (Sorokin, 2006: 128). Сложность проследить изменение стилей в современной культуре XX века ученый связывает с кризисом культуры.

Не сомневаясь в том, что художественная культура претерпевает изменения, поскольку изменчивость – это естественная форма существования всех явлений на Земле, П. Сорокин задается важным вопросом о причинах культурных изменений. Отвечая на этот вопрос, он рассматривает экстерналистскую и имманентную теории культурных изменений. Согласно экстерналистской теории культурные изменения происходят под воздействием внешних условий – столкновение с новыми культурными мирами, воздействие на культуру экономических, политических и других факторов. Теория имманентного социокультурного изменения, наоборот, заключается в том, что существуют некие внутренние, независимые причины, заставляющие культурную систему изменяться: «При рассмотрении любой социокультурной системы эта теория заявляет, что система изменяется в силу своих собственных ресурсов и свойств.

Она не может не изменяться, даже если все внешние условия ее существования неизменны» (Sorokin, 2006: 800). Третья причина изменений – интегральная. Изменения социокультурных систем происходят по причине совместного воздействия внешних и внутренних причин. В таком случае исследователю надлежит установить, «... в чем состоит специфическая роль имманентных, а в чем – внешних сил» (Sorokin, 2006: 802).

В контексте настоящего исследования особенное значение имеет еще одна теория развития культурной системы – системы изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой (Zhukovskiy, Koptseva, 2004; Zhukovskiy, Koptseva, Pivovarov, 2006). Данная концепция также относится к циклическим концепциям культурного развития и, как у П. Сорокина, рассматривает в качестве причины изменений культуры внутренние качества самой системы, а не внешние причины. Согласно данной теории система изобразительного искусства развивается в процессе вечного перехода от Ареаклассицистического пространства к Ареаромантическому. Опираясь на Г.В.Ф. Гегеля, который описывал произведения искусства в категориях сочетания конечного и бесконечного, пространство Ареаклассицизма объединяет те произведения, в которых конечные качества преобладают над бесконечными, а пространство Ареаромантизма объединяет те произведения, где бесконечные качества доминируют над конечными. Достигая крайних точек своего развития на полюсах Ареаклассицизма и Ареаромантизма (крайняя точка для системы изобразительного искусства – та, где произведения искусства начинают выходить за грань искусства, перестают быть искусством), система начинает обратное движение к противоположному полюсу. Важной точкой развития системы является точка бифуркации – точка качественного перехода из одного пространства в противоположное. В.И. Жуковский и Н.П. Копцева в описании системы произведений изобразительного искусства сообщают о том, что и Ареаклассицизм,

и Ареаромантизм только в самых крайних точках развития стиля могут встречаться в чистом виде, но в большинстве случаев речь идет об их сосуществовании в произведениях изобразительного искусства с доминированием одних качеств над другими в зависимости от полюса развития, в точках же бифуркации возможны такие редкие моменты, когда в произведениях искусства качества Ареаклассицистической и Ареаромантической тенденции могут быть уравновешены. Авторы теории выделяют в системе изобразительного искусства три типа возможных произведений – рядовые произведения искусства, стилевые образцы и шедевры, где стилевыми образцами являются произведения искусства, созданные на крайних полюсах Ареаромантического и Ареаклассицистического стилевых пространств, шедевры – произведения искусства, созданные в точках бифуркации, в процессе перехода одного стилевого пространства в другое, а рядовые произведения – те, которые создаются в пространстве между стилевыми образцами и шедеврами, представляющие собой разную степень сочетания черты Ареаклассицизма и Ареаромантизма.

В работах современных исследователей культурных изменений формулируются и другие закономерности культурного развития – например, в статье А.С. Балакшина «Закономерности развития культуры, специфика их познания и использования как основа культурной политики» (Balakshin, 2013). Исследователь выделяет два типа культурной политики, оказывающих влияние на особенности культурного развития – волюнтаристская культурная политика, то есть целенаправленная управленческая деятельность в сфере развития культуры с установкой на ограничение или даже запрет на развитие определенных культурных явлений; и свободная культурная политика, признающая и в одинаковой мере поддерживающая все культурное многообразие. Особенное внимание исследователь уделяет анализу недостатков и преимуществ волюнтаристской культурной политики. В исследовании А.С. Балакшина выявлены

следующие закономерности культурного развития. Первая – диалектическая закономерность взаимодействия традиционного и инновационного: «Важно подчеркнуть, что прогресс культуры связан не столько с ее стабильными формами, сколько с прорывами в традиционных системах культуры» (Balakshin, 2013: 97) – возможно, закон стремления к инновации на пике приверженности традициям и, наоборот, стремления вернуться к традиционному на пике инновационного развития, выявляется как имманентно присущий культуре. Вторая закономерность заключается в том, что А.С. Балакшин не выявляет какой-то специфической области культурного развития – культуры социальных отношений, межнационального взаимодействия или художественной культуры, для которой признает действенными эти законы, но говорит об универсальности законов культурной динамики для всех областей проявления культурного. Этот вывод ученый делает на основе масштаба проявления культурных парадигм, а именно он пишет о постмодернистской культурной парадигме, которая проявилась как в художественной культуре, так и в социокультурных явлениях. Третья закономерность касается вопроса глобализации культуры. Исследователь поднимает вопрос об «очаге» культурных изменений: всегда есть некое культурное пространство, выступающее центром и источником распространения культурных инноваций, которые приведут к культурным трансформациям, и задача исследователя – обнаружить «очаг» этих глобальных культурных изменений. В определенные исторические эпохи таким «очагом» выступала Европа и шел процесс европеизации культуры; можно наблюдать процессы американизации культуры; в перспективе будут появляться новые центры культурных изменений. В связи с этим возникает вопрос о границах влияния центров культурных изменений на разные культуры. Наконец, четвертая закономерность культурной динамики, выявленной в статье, является закон постоянного диалога институциональных и внеинституциональных форм культуры.

Придерживается циклической теории и П.Б. Богданова, которая в статье «Общие закономерности смены культурных циклов» описывает закон инверсии, согласно которому один культурный цикл сменяет другой и наоборот. В качестве противоборствующих двигателей культурных циклов исследователь выделяет циклы деконструкции и восстановления: «Я позволю себе утверждать, что в европейской истории и культуре есть два типа циклов. Первый – это цикл деконструкции (...), второй – реконструкции, или восстановления» (Bogdanova, 2020: 162). Также, опираясь на труды К.Г. Юнга, П.Б. Богданова выявляет два противоположных типа культуры – психологический, основанный на рациональных аспектах творческого моделирования, и провидческий, основанный на сновидениях, фантазиях, предсказаниях, то есть иррациональных аспектах творческого мышления.

Выводы

Таким образом, на основе изученных источников можно сделать вывод о том, что на сегодняшний день установлены следующие законы культурной динамики.

1. Закономерности культурных изменений имеют отличия для социокультурных систем и системы развития художественной культуры, но некоторые закономерности одинаково действительны как в пространстве социокультурных практик, так и в пространстве художественной культуры. Многие исследователи, изучающие вопросы культурной динамики, рассматривают систему художественной культуры как эталонную для культуры в целом. Следовательно, изучая закономерности развития городской художественной культуры в качестве эталонной сферы развития городской культуры, можно рассматривать городскую художественную культуру, в частности особенности существования изобразительного искусства в городе.

2. Описывая закономерности развития системы художественной культуры, исследователи рассматривают экстерналистскую и имманентную теорию культурных

изменений. Согласно экстерналистской теории культурные изменения происходят под воздействием внешних причин, согласно имманентной теории в самой культурной системе заложены основы и причины культурных изменений. Часть исследователей придерживается теории о внешних изменениях, совершая поиск культурных изменений в экономических, политических, социальных событиях, часть исследователей настаивает на рассмотрении органики культурной системы и ее динамики как таковой в отрыве от внешнего воздействия, некоторые исследователи говорят о необходимости интегрального изучения природы культурных изменений, учитывающего и внутреннюю логику развития культурной системы, и внешние факторы, оказывающие воздействие на особенности изменений. Закономерности динамики городской художественной культуры должны быть изучены интегрально в совокупности внутренней логикой культурного развития и внешних факторов, оказывающих воздействие на динамику городской художественной культуры.

3. Изучая имманентную логику динамики эталонной культурной системы – художественной культуры, многие исследователи приходят к выводу о том, что это логика движения двух противоположных тенденций навстречу друг другу и обратно. Разные исследователи называют эти противопоставленные тенденции по-разному – идеациональный и визуальный стили (П. Сорокин), Ареаклассицистическая и Ареаромантическая тенденции (В. И. Жуковский и Н. П. Копцева) и другие варианты. В любом случае в основе явления двух противоположных стилей положена степень сочетания в произведениях искусства качеств конечного, материального, чувственного и бесконечного, духовного, платонического. Изучая городскую художественную культуру на основе эталона – представленности системы изобразительного искусства в городе, необходимо обнаруживать репрезентативные произведения искусства, которые сумеют продемонстрировать особенности сочета-

ния вещных и духовных качеств, для того чтобы исследователь мог сделать вывод об особенностях развития городской системы изобразительного искусства.

4. Важным вопросом культурной динамики является вопрос о временных отрезках, когда можно наблюдать изменения в культуре. В фундаментальных теориях исследователи чаще всего рассматривают историю человеческой культуры вообще – от первобытной культуры до современности. И на основании фактов из истории человеческой культуры прослеживают динамику развития противоположных тенденций, напряжение между которыми и служит основой для культурного развития. При этом многие исследователи задаются вопросом о том, в какие временные отрезки становятся ощутимы культурные изменения – тысячелетия, столетия, десятилетия? Вероятно, наблюдать очевидную логику культурных изменений проще с исторической дистанции, а отсутствие такой дистанции зачастую не позволяет ученым сделать ясные выводы: анализируя современные этапы развития культуры, многие исследователи фиксируют кризис. При этом исследователи законов культурного развития говорят о том, что процесс изменения культурных систем, в частности системы художественной культуры, происходит постоянно, но анализировать эти изменения проще в исторической перспективе. Таким образом, наблюдать основные векторы культурных изменений удобнее с исторической дистанции, поэтому даже при изучении городской художественной культуры на ее небольших временных отрезках необходимо обозначить некие более масштабные исторические рамки для того, чтобы увидеть особенности культурной динамики определенного времени. Определенным преимуществом работы с актуальным этапом развития городской художественной культуры будет то, что исследователь сможет более последовательно и точно зафиксировать внешние факторы, микрособытия, оказавшие влияние на развитие городской художественной культуры. При тщательном изучении небольших

временных отрезков в развитии городской художественной культуры исследователь способен сделать вывод о возможных дальнейших перспективах ее развития – от проявления определенных системных тенденций до предположительных тематических, визуальных пристрастий.

5. Помимо времени важен вопрос и пространства культурных изменений. Для исследования процессов культурной динамики иногда представляется важным выявить географический очаг происхождения культурных изменений, ареал влияния и границы культурного воздействия. При исследовании городской художественной культуры важно определить спектр межкультурных контактов, существующих в этом пространстве, и выявить те из них, которые оказывают наибольшее воздействие.

6. Еще один вопрос, который постоянно оказывается в фокусе внимания исследователей динамики культуры, – охват культурных изменений и логика этого охвата. Многие ученые пытались построить теории поступательного охвата культурными изменениями разных видов искусства и разных уровней культуры, выдвигая теории о том, что культурные изменения начинают происходить в одном виде искусства (например, в архитектуре), а уже потом проникают в другие виды искусства (в скульптуру, живопись, музыку, литературу и т.д.). На сегодняшний день эти теории считаются устаревшими, и по отношению к этой концепции утвердилось мнение, что универсального закона о происхождении культурных изменений из одного вида искусства не существует, нет универсальной последовательности распространения культурных изменений от основополагающего вида искусства к «второстепенным». Инновационные формы для последующих культурных трансформаций смогут появиться в любом виде художественной культуры. Также рассматривают вопрос о том, какой именно уровень культуры становится источником для культурных изменений: перспективные направления для культурных трансформаций формируются

на уровне элитарной культуры или на уровне массовой/народной культуры. Несмотря на то что большинство исследователей приходят к выводу, что тренды формируются на уровне элитарной культуры, особенности развития художественной культуры в XIX–XXI веках говорят о том, что и массовая культура вполне может задавать вектор культурного развития. При исследовании городской художественной культуры важно изучить особенности развития разных видов искусства в этом пространстве, а также характер представленности массовой и элитарной культуры в городском пространстве.

7. В качестве важной закономерности культурной динамики с точки зрения эктерналистской теории можно выделить поиск отправной точки для начала культурных изменений, то есть во всем многообразии внешних явлений всегда можно найти событие, момент, которые «запускают» процесс культурных изменений – например, момент первого контакта с иной формой культуры; момент окончательного утверждения одного художественного стиля над другими и т.д. При изучении городской художественной культуры важно выявить те произведения искусства, которые стали «первопроходцами» – с них началось развитие новых явлений в городской художественной культуре.

8. Закон развития культуры в свете конфликта и борьбы институциональных и внеинституциональных форм культуры, где институциональные формы культуры – влиятельные, укорененные в культурной традиции, обладающие инертной формой существования; а внеинституциональные – инновационные, маргинальные, табуированные и другие подобные формы культуры. Исследование городской художественной культуры предполагает установление того, какие культурные явления и формы имеют институциональную представленность в городе, а какие феномены городской культурной жизни не укреплены институционально.

9. Закон культурного отставания социокультурных практик от развития

материально-технической культуры также должен быть учтен для исследования динамики городской художественной культуры. Городская культура может быть из-

учена методом сравнительного анализа уровня научно-технической развитости города и характера городских социокультурных явлений.

Список литературы / References

Avdeev E. A. Sotciocul'turnaya dinamika v epohu globalizatsii: unificatsiya i geterogennost' [Socio-cultural dynamics in the era of globalization: unification and heterogeneity]. In: *Humanities and law research*. 2014, 2, 120–124.

Balakshin A. S. Zakonomernosti razvitiya kul'turi, spetsifika ih poznaniya i ispol'zovaniya kak osnova kul'turnoi politiki [Patterns of cultural development, the specifics of their knowledge and use as the basis of cultural policy]. In: *Vestnik of Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod. Series: Social Sciences*. 2013, 3(31), 95–100.

Bogdanova P. B. Obschie zakonomernosti smeni kul'turnih tsiklov [General patterns of changing cultural cycles]. In: *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2020, 2(113), 160–167.

Borodina M. A. Hudozhestvennyi obraz sibirskoi identichnosti V. I. Surikova kak visual'nii pattern v izobrazitel'nom iskusstve Krasnoyarska [Artistic image of Siberian identity V. I. Surikov as a visual pattern in the fine arts of Krasnoyarsk]. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal [Siberian art journal]*. 2023, 2(2), 36–45.

Efremenko D. V. Učil'yam Ogborn I ideya kul'turnogo laga. K stoletiiu gipotezi [William Ogborn and the idea of cultural lag. To the centenary of the hypothesis]. In: *Philosophy of Science and Technology*. 2022, 27(2), 58–71 DOI: 10.21146/2413–9084–2022–27–2–58–71.

Eslit E. R., Escalona, S. L. Bytes and Beliefs: Understanding Cultural Dynamics Through Digital Ethnography. *Preprints*, 2023. 2023082096. <https://doi.org/10.20944/preprints202308.2096.v2>

Hegel G. W. F. *Aesthetics*. V. 1. Moscow, Art, 1968, 312.

Hrenov N. A. Mezhdru lineinim i tsiklicheskim pritsipom: istoriya iskusstva v rakurse sotciodynamiki P. Sorokina [Between linear and cyclic principles: history of art from the perspective of sociodynamics P. Sorokin]. In: *Culture and art*. 2014, 4(22), 381–392. DOI: 10.7256/2222–1956.2014.4.12366.

Hrenov N. A. *Iskusstvo v istoricheskoi dinamike kul'turi* [Art in the historical dynamics of culture]: digital issue. Moscow, publishing house “Soglasie”. 2015.

Inglehart R. *Cultural Evolution, People's Motivations are Changing, and Reshaping the World*. Cambridge University press, 2018, 273.

Koptseva M. S. Obzor sovremennih antropologicheskikh issledovaniy: tendetsii i metodi [Review of modern anthropological research: trends and methods]. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian journal of anthropology]*. 2024, 8(1), 76–85.

Koptseva N. P., Pimenova N. N. Kul'turnie transformatsii: vozmozhnosti izucheniya [Cultural Transformations: Opportunities to Study]. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian journal of anthropology]*. 7(1), 17–26.

Koptseva N. P., Reznikova K. V., Kvashnina Yu. V., Seredkina N. N., Leschinskaya N. M. Kul'turnaya dinamika korennih malocheslennih narodov Severa Krasnoyarskogo kraia v zhivopisnykh i graphicheskikh proizvedeniyakh [Cultural dynamics of indigenous peoples of the North of the Krasnoyarsk Territory in paintings and graphic works]. In: *Journal of Siberian federal university. Humanities and social sciences*. 15(6), 840–852.

Koptseva N. P., Sitnikova A. A., Iuferova S. I. and others. Itogi nauchnogo seminar “Teoriya i praktika prikladnykh kul'turnykh issledovaniy” 13 fevralya 2023 goda (MAU “Dom kino”, Krasnoyarsk) [Results of the scientific seminar “Theory and Practice of Applied Cultural Research” on February 13, 2023 (MAI “House of Cinema”, Krasnoyarsk)]. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal [Siberian art journal]*. 2023, 2(3), 33–53.

Koptseva N. P., Sertakova E. A., Krupkina K. A. and others. *Transformatsii gorodskoi sredi Krasnoyarska v 1991–2017 godi* [Transformation of the urban environment of Krasnoyarsk in 1991–2017]. Krasnoyarsk, Siberian federal university, 2019, 76.

Krutikova A. D. Zhenskoe iskusstvo Krasnoyarska v 2010–2020h gg. na material pablik-toka “Zhenschini v muzee” (Muzeinii tcenter “Ploschad’ Mira”, Krasnoyarsk, 8 marta 2022 goda). In: *Sibirskii iskusstovedcheskii zhurnal [Siberian art journal]*. 2023, 2(4), 46–58.

Kunst J. R., Mesoudi A. Decoding the Dynamics of Cultural Change: A Cultural Evolution Approach to the Psychology of Acculturation. 2023. <https://doi.org/10.31234/osf.io/s5jp3>

Makarenko E. D. Transformatsii kul’turnogo prostranstva goroda pod vozdeistviem tehničeskogo progressa: sotsial’no-filosofskiy analiz [Transformations of the cultural space of the city under the influence of technological progress: socio-philosophical analysis]. In: *Social and Humanitarian knowledge*. 2023, 12, 87–92.

Malinowski B. Izbrannoe: dinamika kul’turi [Selected: Cultural Dynamics]. Moscow, ROSSPEN, 2004, 959.

Pimenova N. N. Sotsial’no-kul’turnaya deyatel’nost’ v Krasnoyarske: podhodi i subiekti (na materiale issledovaniya praktik novoi hudozhestvennoi shkoli im. A. G. Pozdeeva) [Socio-cultural activities in Krasnoyarsk: approaches and subjects (based on the research of the practices of the new art school named after A. G. Pozdeev)]. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian journal of anthropology]*. 2023, 7(1), 17–26.

Pimenova N. N., Zamaraeva Yu. S. «Kulturnaya politika»: kontseptsiya Davida Bella i Kate Oakley [“Cultural politics”: the concept of David Bell and Kate Oakley]. In: *Severniiye archive i ekspeditsii [Northern archives and expeditions]*. 2023, 7(1), 37–49.

Seredkina N. N. Transformatsiya etnicheskoi identichnosti: kontseptual’nii analiz [Transformation of ethnic identity: conceptual analysis]. In: *Severniiye archive i ekspeditsii [Northern archives and expeditions]*. 2022, 6(4), 53–62.

Sertakova E. A. Sotsiokul’turnoe prostranstvo sovremennogo rossiiskogo goroda (na materiale analiza g. Krasnoyarska): avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskikh nauk [Sociocultural space of a modern Russian city (based on the analysis of Krasnoyarsk): abstract of a dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences]. Krasnoyarsk. 2015, 18.

Sertakova E. A. “Sharipovskoie delo”: bolezennaya pamyat’ i zabvenie v kul’ture sibirskogo goroda (na material analiza dokumental’nogo fil’ma Irini Zaitcevoi). In: *Severniiye archive i ekspeditsii [Northern archives and expeditions]*. 2024, 8(1), 64–73.

Shpengler O. The decline of the West. Form and Actuality. Moscow, Misl’, 1993, 663.

Shpengler O. The decline of the West. Perspectives of World History. Moscow, Misl’, 1998. 606.

Sitnikova A. A. Osobennosti razvitiya krasnoyarskoi hudozhestvennoi kul’turi v 1990e godi [Features of the development of Krasnoyarsk artistic culture in the 1990s]. In: *Journal of Siberian federal university. Humanities and social sciences*. 2024. 17(4), 694–707.

Sorokin P. A. Sotsial’naya i kul’turnaya dinamika [Social and cultural dynamics]. Moscow, Astrel’, 2006, 1176.

Tarasov A. N. Problema modeli dinamiki kul’turi v aspekte analitiki sotsiokul’turnih transformatsii [The problem of the cultural dynamics model in the aspect of analytics of sociocultural transformations]. In: *Obschestvo: filosofiya, istoriya, kul’tura [Society: philosophy, history, culture]*. 2016, 6, 91–94.

Zhukovskiy V. I. Teoriya izobrazitel’nogo iskusstva [Fine art theory]. Sankt-Petersburg, Aleteya, 2011, 495.

Zhukovskiy V. I., Koptseva N. P. Propositsii teorii izobrazitel’nogo iskusstva: uchebnoe posobie [Propositions of the theory of fine arts: a textbook]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk state university, 2004. 265.

EDN: ZMNJJP
УДК 7.04

Existential, Real and Metaphysical Aspects in the Painting and Graphics by Konstantin Petrov

Sergey S. Stupin*

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts
Moscow, Russian Federation*

Received 31.01.2024, received in revised form 14.02.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. This paper deals with the latest methods of art works analyzing developed within the interdisciplinary fields of “art anthropology” and “existential art studies”. Fundamental human states, dimensions and properties (“existentials” of human being) are studied on the fine art works basis. The object of the study are the paintings and graphic works of the People’s Artist of the Russian Federation, the academician of the Russian Academy of Arts Konstantin Vitalievich Petrov (born in 1964). The subject of the study is the existential content specificity of K. Petrov’s works created throughout his career. The aesthetic and philosophical study of existential values and meanings in the modern Russian master’s work is based on an art historical microanalysis of the means of artistic expression used by the artist (color, composition, rhythm, texture), as well as taking into account the analyzed works genre features (landscape, portrait, still-life).

Keywords: existence, existential art studies, art anthropology, modern Russian art, portrait, landscape, still-life.

Research area: Theory and History of Culture and Art (Cultural Studies)

Citation: Stupin S. S. Existential, real and metaphysical aspects in the painting and graphics by Konstantin Petrov. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1357–1362. EDN: ZMNJJP



Экзистенциальное, реальное, метафизическое в живописи и графике Константина Петрова

С.С. Ступин

НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

Российская Федерация, Москва

Аннотация. В статье апробируются новейшие методы анализа художественных произведений, развитые в рамках междисциплинарных направлений «антропология искусства» и «экзистенциальное искусствознание». Фундаментальные человеческие состояния, измерения и свойства (экзистенциалы человеческого бытия) изучаются на материале произведений изобразительного искусства. Объектом исследования выступают живописные и графические работы народного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств Константина Витальевича Петрова (родился в 1964 году). Предмет исследования – специфика экзистенциального содержания произведений К. Петрова, созданных на протяжении всего его творческого пути. Эстетико-философское исследование экзистенциальных значений и смыслов в творчестве современного российского мастера ведется с опорой на искусствоведческий микроанализ применяемых художником средств художественной выразительности (колорит, композиция, ритм, фактура), а также с учетом жанровых особенностей анализируемых произведений (пейзаж, портрет, натюрморт).

Ключевые слова: экзистенция, экзистенциальное искусствознание, антропология искусства, современное российское искусство, портрет, пейзаж, натюрморт.

Научная специальность: 5.10.1 Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Ступин С.С. Экзистенциальное, реальное, метафизическое в живописи и графике Константина Петрова. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1357–1362. EDN: ZMNJJP

Введение

Разработка новейших методов изучения репрезентации философских аспектов человеческого существования в разных видах искусства в России последних двух десятилетий активно велась в отделе теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств под руководством выдающегося отечественного эстетика, искусствоведа и культуролога, доктора философских наук, академика РАХ О.А. Кривцуна (1954–2023). Итогами работы его межинститутского научного коллектива в первую очередь стали индивидуальные монографии самого О.А. Кривцуна: 3-е издание фундаментального учебника «Эстетика», включаю-

щего раздел VII «Эстетика как антропология искусства» (Krivtsun, 2014) с главами 27–29 «Мера человеческого в искусстве: исторические модификации», «Эволюция искусства как эволюция человека», «Историческая антропология и искусство», и авторский энциклопедический словарь «Основные понятия теории искусства» (Krivtsun, 2018). Методы новейшей междисциплинарной гуманитарной отрасли знания «антропология искусства» кристаллизировались в ходе работы над коллективными исследованиями «Метаморфозы творческого Я художника» (Krivtsun, 2005), «Антропология искусства: язык и мера человеческого в меняющемся мире» (Krivtsun, 2017), «Пластическое мышление в живописи,

архитектуре, кино и фотографии» (Krivtsun, 2019), «Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика» (Krivtsun, 2022). Экзистенциальным проблемам разных видов искусства посвящена индивидуальная монография С.С. Ступина «Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания» (Stupin, 2020).

В числе авторов коллективных монографий под ответственным редактированием О.А. Кривцуна – известные в России и за рубежом искусствоведы, эстетики, философы, культурологи: В.Г. Арсланов, Б.М. Бернштейн, О.Б. Дубова, М.В. Дущев, Е.А. Кондратьев, В.А. Крючкова, Е.В. Сальникова, А.К. Флорковская, А.К. Якимович и др.

Всестороннее и глубокое изучение аспектов человеческого существования и вопросов их репрезентации языками различных видов искусства позволило обогатить аппарат современной гуманитарной науки актуальными новейшими понятиями и инструментами теоретического искусствознания, необходимыми для научно-философского осмысления и интерпретации сложного и многомерного художественного процесса, протекающего как в глобальном art world, так и в условиях индивидуального творчества. В числе этих понятий: «мера человеческого в искусстве», «витальность искусства», «антропологическая валентность искусства», «художественное моделирование экзистенциального».

В настоящей статье выработанные подходы будут применены к материалу творчества известного отечественного живописца и графика, академика Российской академии художеств, народного художника РФ К.В. Петрова.

Метафизика зримого и антропного в живописи и графике Константина Петрова

Константин Витальевич Петров (родился в 1964 году в Смоленске) принадлежит к числу авторитетных и титулованных современных российских художников. Продолжатель художественной династии (отец – известный график В.Н. Петров-Камчатский), он получил профессиональ-

ное образование на факультете графики МГАХИ им. В.И. Сурикова (наставники: проф. Н.А. Пономарев, Б.А. Успенский, А.Б. Якушин). В 1990 году стажировался в Академии художеств в г. Карлсруэ (Германия). В 1992–1995 годах жил и работал в Испании, где были созданы работы, определившие его индивидуальный стиль. С 2009 года К.В. Петров – академик Российской академии художеств, с 2017 года – народный художник РФ (рис. 1).

Несмотря на обилие высоких регалий и наград, библиография Константина Петрова несправедливо скупа. Среди заслуживающих внимания публикаций – краткие вступительные статьи к каталогам художника вице-президента РАХ Т.А. Кочемасовой (Kochemasova, 2007), академика А.И. Рожина (Rozhin) и статья-представление искусствоведа А.В. Лиховцевой, опубликованная на официальном сайте Российской академии художеств.

Попыток анализа содержательных аспектов произведений К. Петрова в горизонте антропологии искусства и экзистенциального искусствознания не предпринималось. Между тем, как представляется, эти новейшие междисциплинарные подходы к изучению искусства могут быть весьма продуктивны в осмыслении творческого метода современного мастера. Особенно ощутима экзистенциальная доминанта в жанрах портрета и натюрморта, в которых Петров обрел собственную манеру и состоялся как творческая индивидуальность.

Впрочем, и в пейзажно-пленэрном жанре, в котором художник постоянно экспериментирует, делясь секретами мастерства с учениками по всей России и в других странах, заметна свойственная пластическому мышлению Петрова интенция поиска метафизических оснований зримого и реально-го. Это отмечает Т.А. Кочемасова в статье к каталогу художника 2007 года: «Пейзажи Петрова – живописно-музыкальные этюды, где гармония красок и певучий ритм, загадочная мелодия, погружающая зрителя в некую таинственную атмосферу того или иного места. Почти всегда реальная картина природы становится отправной

точкой, где за внешней оболочкой, от которой сохраняются условные очертания, начинается зрительное погружение в другую реальность. Русская природа в пейзажах Петрова – удивительно чистый, женственный образ. Он складывается из пастельных тонов, часто близкой к абстрактной форме изобразительности и ощущения особого эстетизма, с которым художник наблюдает за размеренной деревенской жизнью» (Kochemasova, 2007: 3) (рис. 2).

Из материала зримого сущего творческое сознание Петрова вычленяет минимальное художественное необходимое и рождает эстетизированную реальность, которая обретается в изобразительном приеме, свободном авторском жесте, эвристично и артистично раскованном взгляде творца. В лучших вещах Петрова можно наблюдать рождение искусства как нового, как подлинной креативной творческой процедуры, когда взыскующий взгляд улавливает изобразительный мотив из густи реальности, отсекает лишнее и возвращает на холсте собственную форму – художественный ответ бытию, вторящий ему, спорящий с ним, дополняющий его.

Композиционное мышление Петрова в целом и в пейзаже в частности отличается аналитический, селективный подход. Его композиции эссенциальны, в них нет ничего лишнего: детали редуцируются, выносятся за скобки полотна, как в акте феноменологической редукции. Это свойство творческого сознания художника пронизательно подметил академик Э.Н. Дробицкий: «Работы Константина Петрова излучают энергию. Какая-то особая нервность пульсирует в ритме пластики, тона, цвета и колорита. В его работах мало деталей, подробностей, нет мелочности. Форма и цвет органично соединяются, образуя единую пластическую структуру. Гармония, соразмерность, какая-то успокоенность, созерцательность, внутренне наполненная особой жизнью, открыта любому, кто остановится и всмотрится в его простые на первый взгляд, но очень глубокие работы. Они не литературны, они не рассказывают, а как бы звучат, излучая некую цветовую музыку: либо лирический

напев, либо скорбную мессу, либо фугу» (Kochemasova, 2007: 2) (рис. 3).

Пейзажные работы Петрова полны напряжением личности самого автора. Внутренний драматизм, экзистенциальная тензионность моделируются на полотне то острыми композиционными решениями («Август в Переславле», 2016), то фактурными экспериментами («Зима в Криушине», 2004), то поиском колористических соответствий («Сумерки», 2014), то ритмическими контрапунктами («Регата», 2014; «Каспийские травы», 2011). Каждое из них достойно специального анализа с позиций психологии визуального восприятия, художественной репрезентации эмоций (рис. 4).

В статье «Можно ли редуцировать бесконечность? Врубель и изображение бесконечного в искусстве» В.Г. Арсланов, обращаясь к картинам М. Врубеля «Царевна» и «Пан», указывает, что творчество классика заставляет зрителя проникаться сознанием того, что мир есть «загадка, тайна, потому что в нем возможны такие повороты, когда перед нами открывается неожиданная перспектива, горизонт, обещающий нам неведомое счастье. И он не обманет, он не иллюзия, не пустая утопия убогого воображения» (Arslanov, 2022). У Врубеля, размышляет В. Арсланов, «представлена природа, живущая своей внутренней жизнью, и эта жизнь не только бесконечна – она многое говорит человеческому духу, многое рассказывает именно о человеческой жизни, как бы призывая отвернуться от скучной бесконечности числового ряда (от бесконечности коммерческого успеха, к примеру) и обратить внимание на то, что Леонардо да Винчи назвал «качеством» мира (обязательным свойством, потеря которого влечет за собой потерю бытия предмета), – его красоту. А подлинная красота всегда таинственна, потому что она по-настоящему бесконечна. Как художнику удалось добиться такого эффекта, мы никогда не сможем до конца понять и объяснить, ведь талант – это дар, полученный от бесконечности (предстоящей в религиозном сознании в образе Бога)» (Arslanov, 2022).

Не сравнивая двух художников, отмечу, что Петрову в его редукции зримого уда-

ется в лучших работах сохранить на холсте уловленную гармонию реального, которая насыщается напряженными экзистенциальными токами, драматичным психодуховным колоритом и ритмом интенсивной внутренней жизни самого автора.

Непосредственным образом экзистенциальная проблематика явлена в портретах Петрова. Центральными становятся образы любимых – отца и безвременно ушедшей жены Ольги. Выполненный пастелью камерный «Портрет отца В.Н. Петрова» (2003) – замечательный образец психологического портрета. Прямой взгляд из-под тяжелых бровей одновременно мудро-спокоен, самоуглублен, печален, но и пристален, цепок. Открытый платоновский лоб, высветленный фронтальным светом, контрастирует с темно-багровыми колористическими нюансами рубашки, слагая торжественно теплый тональный лад. Небольшой формат картины еще более концентрирует внимание зрителя на этой незаурядной личности, сказавшей свое слово в развитии отечественной графики. Эта работа стала для Петрова-младшего подлинным талисманом, емко выразила образ родителя, наблюдающего, напутствующего и оберегающего сына каждый шаг его жизни (рис. 5).

В притчевой картине «Отец в мастерской» (1992), невольно вступающей в диалог с творчеством Виктора Попкова, классический мотив спящего наполняется тревожным звучанием. Трагично символичны покосившееся зеркало-трюмо, неестественно нависающее над головой лежащего художника, и погасшая свеча, утыкающаяся в зеркальную поверхность. Пространство режет диагональ полки с контурами накренившихся книг. Зритель в плену сложной геометрии тесного угла мастерской с разноцветным мозаичным диваном, на котором под одеялом, но в одежде лежит художник, пытающийся найти укрытие от холода и острых углов мира, пронзающих даже этот, на первый взгляд безопасный и уютный кров (рис. 6).

Образ Ольги, по признанию самого Петрова, косвенным образом присутствует во многих его работах. Показательны марокканские торговки, которых художник

подсмотрел на одной из улиц Танжера («Торговки», 1997). Обобщенная фигура слева впоследствии завершалась в Москве, Константину позировала супруга. Темные одеяния женщин, сливающиеся с тенями на стене и на полу, написанные вертикальными движениями пастельного мелка, диалогичны белоснежным повязкам на головах торговки. Философичная простота сюжета подчеркивается аскетизмом исполнения (рис. 7).

Портретная галерея Петрова – репрезентация таинств человеческих состояний («Марокканская торговка», 1994; «Бехер де ла Фронтера», 1994; «Николай», 2003; «Тетя Таня», 2003; «Художник и модель», 2006, «Автопортрет в мастерской» и др.). Между тем особого экзистенциального напряжения К. Петрову удастся достичь в натюрморте. «На первый взгляд натюрморты Константина Петрова довольно немногословны, скромны по предметному ряду, даже абстрагированы, но в них есть резкая притягательность и молчаливая, созерцательная содержательность, и в этом тоже проявляется та, уже подчеркнутая «стильность», которая отличает, делает оригинальным искусство Константина Петрова» (Rozhin), – точно подмечает А. И. Рожин, справедливо указывая на рафинированный, утонченный, эстетский характер произведений мастера (рис. 8).

Персонифицированные герои натюрмортов Петрова в их таинственном взаимодействии, драматическом полилоге, утверждают атомарность и независимость вещи в бытии, манифестацию ее присутствия как феномена, куда более долговечного и надежного, нежели человек. Гордо сверкающие медью старые добротные чайники и утюги, покоящийся в длинной вертикальной раме царственный безмен, одинокий чайник, которому посвящена отдельная декларативная работа, переговаривающиеся рефлексамы стеклянные сосуды, ошетилившиеся зубьями пилы на стенах деревенского сруба – обращенный к человеку параллельный мир экзистенциального остранения (рис. 9).

«Великий художник во всем слышит отклик духа Вселенной на призыв собствен-

ного духа», – говорил О. Роден (Razanov). Десятки натюрмортов самого высокого академического уровня исполнения («Натюрморт с безменом» (2002), «Интерьер с чайником» (2003), «Пила» (2004), «Полка» (2005), «Чайники» (2005), «Утюги» (1999), «Натюрморт с черпаком», «Красный натюрморт», 2014 и др.) вещают о возможности человеческих состояний в отсутствие человека (рис. 10).

Развивая Платона, И. Бродский итожил: «...материя конечна. Но не вещь» (рис. 11).

Вывод художественной антропологии К. Петрова: время не щадит и вещь, ветшает и эйдос, но ему поручено хранить человеческое для человека – через художника к зрителю (рис. 12).

Заключение

Экзистенциальные аспекты художественного мира академика РАХ Константина Петрова ещё не артикулировались искусствоведами и эстетиками. Символически и технически многомерное творчество современного мастера являет образец оригинальной авторской модуляции академи-

ческой художественной традиции. Петрова характеризует пластический протеизм, интенция освоения визуальной реальности путем изобразительной редукции натурального мотива к лаконичному экспрессивному образу, подчиненному главной идее и лишенному побочных, отвлекающих деталей. Аналитический, селективный творческий метод художника нацелен на поиск прихотливых форм «манифестации человеческого духа» (Stupin, 2022) за реальным и зримым первого порядка. Убедительные примеры художественного моделирования и трансляции экзистенциальных значений и смыслов обнаруживаются у К. Петрова не только в жанре портрета, но также в пейзаже и натюрморте.

Приложения / Applications



Список литературы / References

- Arslanov V.G. *Mozhno li reducirovat' beskonechnost'?* Vrubel' i izobrazhenie beskonechnogo v iskusstve [Is it possible to annihilate infinity? Vrubel and the image of the infinite in art]. In: *Academia*, 2022, 4, 474–480. DOI: 10.37953/2079–0341–2022–4–1–474–480. <https://academia.rah.ru/magazines/2022/4/mozhno-li-redutsirovat-beskonechnost-vrubel-i-izobrazhenie-beskonechnogo-v-iskusstve>
- Kochemasova T.A. *Konstantin Petrov. Zhivopis'. Grafika. [Konstantin Petrov. Painting. Graphic]*. Moscow, Insvyaz'izdat Publ., 2007, 3.
- Krivtsun O.A., ed. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchetsya mire [Anthropology of art. The language of art and the measure of humanity in a changing world]*. Moscow, Indrik, 2017, 392.
- Krivtsun O.A. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow: Yurait, 2014, 549.
- Krivtsun O.A., ed. *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proiavleniya. Analitika [The vitality of art. modern manifestations. Analytics]*. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, 2022, 256.
- Krivtsun O.A., ed. *Metamorfozy tvorcheskogo Ya hudozhnika [Metamorphoses of the artist's creative Ego]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli. 2005, 376.
- Razanov M.F., ed. *Professional'nye mysli i nastaveniya zhivopiscev [Professional thoughts and instructions from painters]*. Moscow, Atlant-C, 2014, 68.
- Rozhin A.I. *Konstantin Petrov [Konstantin Petrov]*. Moscow, The Russian Academy of Arts, 2014, 2.
- Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistencial'nogo iskusstvoznaniia [Art and the limits of the human. Experience of existential art history]*. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, «Humanitas», INION RAN, 2020, 256.
- Stupin S.S. *Skul'ptor chelovecheskih dush [The sculptor of human souls]*. In: *Academia*, 2022, 3, 308–316. <https://doi.org/10.37953/2079–0341–2022–3–1–308–316>

EDN: XXQRHG
УДК 82–1/-9

***The Other* and Duality in O. Wilde's Novel “The Picture of Dorian Gray”**

**Kuralay B. Urazayeva^a, Veronica A. Razumovskaya^b,
Gulnur Yerik^{*a} and Zhanara M. Kultanova^a**

^a*L.N. Gumilyov Eurasian University
Republic of Kazakhstan, Astana*

^b*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 01.03.2024, received in revised form 14.05.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. The article is focused on the category of *the Other* and its connection with duality and identity in O. Wilde's novel “The Picture of Dorian Gray”. The problem is considered on the material of M. Abkina's translation as an example of the identity manifestation, of the source and receiving cultures, the identity of the authors of the original text and translation. The concepts of immobile identity (IDEM) and mobile identity (IPSE) are considered. The polyphonism of *the Other* as a source of duality is identified and described. The authors present classification of the components of duality: *dissimilarity, strangeness, otherness; I-for-Self, I-for-Others*, Picture polyphonism. The conditions of appearance and non-appearance of duality as a result of the author's differentiation between *the Other* of the protagonist and *the Other* of the novel's characters are revealed. The correlation of implicit and explicit *the Other* explains the classification of IDEM and IPSE as the basis of the external and internal conflict of the novel. The art ethics in the system of paradoxical thoughts on the relationship between beauty and morality shows Henry Wotton as *the Other* of the author and his double. The role of paradox as a key to English identity is displayed. The results obtained can be applied in reading courses on literary theory, history of English literature, translation studies, in creating new translations of Wilde's novel. The relation of identity and duality is justified as a criterion of translation accuracy. The interpretation of duality expands the boundaries of the established ideas about the writer's theory of aestheticism. Structural-semiotic, statistical, hermeneutic, phenomenological and translation methods have been used.

Keywords: Wilde's theory of aestheticism, doppelganger, identity, accuracy of translation.

Research area: Theory and History of Culture and Art (Cultural Studies).

© Siberian Federal University. All rights reserved

* Corresponding author E-mail address: yerikgulnur88@mail.ru

Citation: Urazayeva K. B., Razumovskaya V. A., Yerik G., Kultanova Zh. M. *The Other* and duality in O. Wilde's novel "the Picture of Dorian Gray". In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1363–1375. EDN: XXQRHG



Другой и двойственность в романе О. Уайльда "Портрет Дориана Грея"

К.Б. Уразаева^а, В.А. Разумовская^б,
Г. Ерика, Ж.М. Култанова^а

^аЕвразийский университет им. Л. Н. Гумилева
Республика Казахстан, Астана

^бСибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. Статья посвящена категории *Другого* и ее связи с двойничеством и идентичностью в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Проблема рассмотрена на материале перевода М. Абкиной как пример проявления идентичности – исходящей и принимающей культур, идентичности авторов оригинала и перевода. Рассмотрены понятия неподвижной идентичности (IDEM) и подвижной самости (IPSE). Выявлен и описан полифонизм *Другого* как источника двойничества. Представлена классификация компонентов двойничества – несходности, инаковости, дружности; «Я-для-себя», «Я-для-другого», полифонизма портрета. Выявлены условия появления и не появления двойничества как результат разграничения автором *Другого* главного героя и *Другого* персонажей романа. Корреляция имплицитного и эксплицитного *Другого* объясняет классификацию IDEM и IPSE как основу внешнего и внутреннего конфликта романа. Этика искусства в системе парадоксальных мыслей о соотношении красоты и морали показывает Генри Уоттона как *Другого* автора и его двойника. Показана роль парадокса как ключа к английской идентичности. Полученные результаты могут быть применены при чтении курсов по теории литературы, истории английской литературы, переводоведению, при создании новых переводов романа Уайльда. Связь идентичности и двойничества обоснована в качестве критерия точности перевода. Толкование двойничества расширяет границы сложившихся представлений о теории эстетизма писателя. Использованы структурно-семиотический, статистический, герменевтический, феноменологический и переводческий методы.

Ключевые слова: теория эстетизма Уайльда, двойник, идентичность, точность перевода.

Научная специальность: 5.10.1 – теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Уразаева К. Б., Разумовская В. А., Ерик Г., Култанова Ж. М. *Другой* и двойственность в романе О. Уайльда "Портрет Дориана Грея". *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1363–1375. EDN: XXQRHG

Introduction

Doppelgängerism or duality has become the source of a scholarly tradition that focuses on the consideration of works in the aspect of *the Other* and duality. Wilde's duality is also usually treated in the aspect of aestheticism, paradoxical aphorisms in the preface to the book "The Picture of Dorian Gray". Meanwhile, the writer's ideas ("The artist is the one who creates the beautiful", "The artist is not a moralist", "Art is a mirror reflecting the one who looks into it, and not life at all" (Wilde, 2012: 3) do not exhaust the duality of the writer and create prerequisites for the development of new approaches to the study of duality in the aspect of the *Other*.

Theoretical Framework

and Literature Review

The Other as a category of consciousness in Western methodology

For the study of duality in the aspect of the *Other*, the interpretation of the *Other* by J.P. Sartre is also interesting. *Being-in-itself, being-for-itself, being-for-others*. The form of existence of consciousness *being-for-others* reflects changes in the relationship between *the Self* and *the Other*.

The first human reaction to the appearance of *the Other* is denial and rejection. In Sartre's view, it is "the one is not me". The regard, according to Sartre, is of paramount importance in the interaction with *the Other*, being the inimitable instrument through which *the Other* informs consciousness that it has been recognised by that *Other* as an object.

The psychoanalytic approach of J.M.E. Lacan is also interesting. According to Lacan, the unconscious is discourse, but discourse is not of the subject, but of the *Other*. He wrote, "the subject, too, if he can appear to be the slave of language, is all the more so of a discourse in the universal movement in which his place is already inscribed at birth, if only by virtue of his proper name" (Lacan, 2004: 495). The connection with the *Other* is steadfast, while the connection with the subject on a conscious level is secondary. The subject may take the place of the *Other*, becoming a "puppet of phantasm" (Lacan, 1988).

F. Jameson's psychoanalytic approach is also thought-provoking: it makes sense to define subjectivity as a social phenomenon (Jameson, 2001).

The theme of *the Other* as strangeness of *the Other* was central to the philosophers of the 20th century by R. Bernstein and I. Neumann (Neumann, 2004). Considering the strangeness of *the Other* as a sign of belonging to the "collective Self" led to "delineation of the Self from the *Other*" as a part of identity.

P. Ricœur's phenomenological interpretations of *the Other* reflect the connection with the ideas of E. Levinas. Levinas imagines the stranger in terms of the image of *the Self* and *the Other-Self* on the basis of moral identity: we look at ourselves through the eyes of others and imagine ourselves as a self-identification of *the Self* and *the Other-Self* (Levinas, 2006: 99).

Ricœur draws a contrast between "the other-you" and "any other" (Ricœur, 1992). To understand Ricoeur's concept, it is important to take into account the basic human abilities he singled out: *speech, action, self-identification, and the subjectivity of action*. It is these that produce the duality of man, revealing *the Other* in a person. The theorist distinguishes between immobile identity (IDEM) and mobile selfhood (IPSE). IDEM emerges as the numerical identity of a thing, IPSE as "the objective of fiction is to construct a multitude of imaginary variations, through which the evolution of characters complicates the identification of selfhood" (Ricœur, 2004: 32). The person is both identical and non-identical, which shows his or her inner IDEM space for the IPSE, and for the person himself or herself, the inner space of *the Other* in him or herself.

Russian scientific tradition of interpreting the Other. Origins and current problems

O.M. Freidenberg wrote about the origin of doppelgängers and mythological characters, which are closely related to the notions of dichotomy. The researcher highlights the problem of *the Other* as a classical binary system of selection: that the world is given to man in the oppositions of light / darkness and life / death. (Freidenberg, 1994: 7). The first attitude demonstrates a serious motif; the second is a

laughing one. The binary system creates opposites between which the development of the plot takes place.

For many years the development of the idea of *the Other* has been determined by M.M. Bakhtin's point of view. The significant unit of his theory is the activity of the author, who has his own *Self* in the perception of *the Other*. The thinker states: "I am not given my temporal and my spatial boundaries, but *the Other* is given in the whole. I enter the spatial world, *the Other* is always in it" (Bakhtin, 2002: 198). In the interpretation of *the Other*, what is important is "the cohesion of the spatial, temporal and semantic unity of the hero" (Ibid: 201). In this sense, the author is a pseudonym of his *Self*, and the hero is a literary mask of *the Other*.

The problem of the double was also addressed by P.M. Bitsilli. The double is one in whom the hero recognises himself. Hence, the most important feature of doppelgangerism is seeing oneself in the other (Bitsilli, 1996: 483).

The idea of antagonist doppelgangers in the context of the mythological structure of the cultural hero-trickster became the subject of E.M. Meletinsky's study. Literary and mythological plot as regards archetype of the doppelganger, reinterpretation, and sometimes ridiculing of the non-existent model (Meletinsky, 2012) explains the association of the doppelganger with twin legends and archetypes of the cultural hero and trickster.

The prerequisites for systematisation of the three levels of perception and formation of *the Other*: "*I-for-Self*" into "*I-for-Others*", and their transformation are considered by a modern scientist (Demidova, 2015). The researcher distinguishes between *sensual perception (spatial dimension)*, *perception and formation at the level of the soul (perception of time)*, *extrasensory confirmation of the Other through love* (Ibid: 278).

An interesting approach is taken in the interpretation of children's perception of *the Other* by researcher L. A. Abramyan. He identified the following types of double:

1) "*other*", "*alien*"; 2) the mirrored double; 3) the double as "*I-for-Self*" in the "*I-for-Others*" (Abramyan, 1977: 66).

Abramyan emphasises the peculiarity of a child's worldview concerning a separate individual's awareness of his or her own *Self*, often talking to himself.

The linguistic aspect of *the Other* appears to be fruitful. The analysis of metacommunicative, reflexive aspects of speech activity characterizes translation as a hybrid practice. Studies of Kazakh-Russian bilingualism from the perspective of "code-switching" and "code-mixing" have shown ways for "achieving communicative interaction and understanding" (Zharkynbekova, Chernyavskaya, 2022: 783). This view allows us to see translation plurality of the translator's hybrid identity. These views correlate with the thesis "Through these processes of universal culture, we have begun to talk about hybrid cultural identities rather than a homogenous national or ethnic cultural identity" (Barker, 2000: 41).

The layering of Wilde's identity, conditioned by the theory of aestheticism, the double and doppelgangerism as an artistic strategy of the translator's bicultural ethnic and linguistic identity raises the issue of host culture identity and ethnic culture identity (Zharkynbekova, Chernyavskaya, 2022: 471). This creates the preconditions for considering the double and doppelganger as a way of conveying irony, sarcasm of the original author and dramatic pathos. The identity in the space of a double and a duality is conditioned by understanding the context of the original. The establishment of the boundaries of "relevant factors" (Chernyavskaya, Zharkynbekova, 2019: 305) explains the differentiation of types of identity in this article.

Statement of the Problem

The relevance of the topic arises from the study of the structure of duality in "The Picture of Dorian Gray" in connection with identity, understood broadly: not only as cultural and national identities of the source and host cultures, including the identity of the original author and the translator as linguistic persons, but also as an immobile identity (IDEM) and a mobile self (IPSE) in the spirit of P. Ricoeur's ideas. This approach provides a broad interpretation of duality and goes beyond the boundar-

ies of the established scholarly understanding, which is usually centred around Wilde's theory of aestheticism.

The aim of the article is to establish the polyphonism of *the Other* and its relation to duality as factors of identity. The objectives of the article are: 1) to summarise current scholarly trends in the field of translations of O. Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray", 2) selection of abundant points of view in Western methodology for the study of *the Other* as a category of consciousness, 3) systematisation of the origins and acute problems of the Russian scientific tradition of interpreting *the Other*, 4) identification and description of the connection and functions of *the Other* and duality as factors of identity through the categories IDEM (immobile identity) and IPSE (mobile selfhood), 5) classification of sources and manifestations of duality – *dissimilarity, strangeness, otherness; I-for-Self, I-for-Others*, the polyphonism of Picture as a philosophy of hedonism, 6) analysing the immobile identity (IDEM) that does not form any duality in the novel.

The object of the study is the novel "The Picture of Dorian Gray" translated by M. Abkina (1960). The choice of this translation is explained by a number of circumstances. M. Abkina's translation and modern translations (by V. V. Chukhno (1999), D. Tselovalnikova (2017), A. B. Gryzunova and M. V. Nemtsov (2010) are characterised by the use of translation transformations as an achievement of proximity to the original. The translators are meticulous in conveying the image of the double and duality, Wilde's theory of aestheticism. The choice of Abkina's translation is attention-grabbing as it is an example of recreating the writer's self-identity and English identity from the perspective of reconstructing *the Other* and translating the writer's aesthetic notions of *Idem* and *Ipse* as categories of fixed identity and mobile selfhood. At the same time, the study of *the Other* and duality creates the possibility of considering it as a criterion of translation accuracy. In this respect, Abkina's school of creative translation allows us to distinguish the tools of influence on the reader that are authentic to the host

culture. They concern the semantic, structural and pragmatic impact on the reader, which is determined by the interpretation of *the Other* and duality. The reproduction of the self-identity of a writer known for paradoxical thinking and paradoxical style, the influence of the translator's hybrid identity on the translation contribute to the description of the relation of identity and duality in the system of plurality in translation and dispersions.

Methods

The work uses the structural-semiotic method, which consists in analysing the iconic nature of *the Other* and the structure of duality. It contributes to the study of fixed identity and mobile selfhood. The validity of the interpretation of *the Other* and the structure of duality and the reliability of the obtained results are ensured by statistical processing. G. V. Yermolenko's thought ("...graphical methods of statistical data processing help <...> to make some theoretical generalisations" (Yermolenko, 1969: 3) contains the possibility to establish a connection between the Other, the double, and the duality and identity. Meanwhile, in the process of sample observation: "... there can be no absolute coincidence of the characteristics of the sample with the characteristics of the general population. The degree of correspondence may fluctuate quite widely" (Ibid: 12). Results of statistical processing makes possible a hermeneutic and phenomenological interpretation, which contains the prospects of a new interpretation of duality that goes beyond Wilde's theory of aestheticism. It is also significant to apply the method of translation interpretations, which contributes to the examining of the accuracy of the translations of Wilde's novel in the aspect of duality.

Discussion

The Other and duality as factors of identity

The present article proposes an approach based on analysing the structure of the doppelgänger as *the Other* and the structure of doppelgängerism in the correlation of IDEM (fixed identity) and IPSE (mobile selfhood), in accordance with P. Ricœur's notions of identity. The sampling reflecting Abkin's reproduction of the

duality structure facilitated the development of a classification based on the definition of *Other*, double and doppelgängerism. The initial premise was Bakhtin's idea: the author is any speaking person. He/she is opposed to *the Other*. The differentiation of *the Other* for Dorian Gray, contrasting the hero with the characters (except Henry Wotton and the characters in sympathy with him in their views on morality – his wife Victoria Wotton, Henry's friends Mrs. Wandler, the painter Basil Hallward) delineates the conflict in the hero's mind and the drama of split personality.

The source of *dissimilarity*, *strangeness*, *otherness* is the hero's perception of Henry Wotton's views on society, the position of the individual in society, morality, etc., preached by Henry Wotton. Yet, Dorian Gray is not a complete and mirror double of Henry Wotton. The gradation of his inner self ("*I-for-Self*"; "*I-for-Others*"; "*The Other You*") symbolised in the picture, expand the range of the author's attitude to the hero from irony and denunciation to compassion because of the illusory nature of delusions and the depth of the tragedy of a rejected personality doomed to social and spiritual isolation. This is a phenomenon called *ressentiment* by F. Nietzsche. *Ressentiment* draws a boundary between *the Other* of the protagonist and *the Other* of the characters in the novel. This idea of the necessary connection between the components of dualism is confirmed by the thought: "... two conceptually distinctive ideas that share no middle ground because the fluidity of the elements will threaten the existence of the dualism" (Ericson, 2004: 10) and "The duality of Wilde is fascinating as well as confusing" (Ibid: 2).

The implicit *Other* of the hero is opposed to the explicit form of the *Other* of the characters. To illustrate this thesis, a gradation of the characters' *Others* is presented: all *Others*, or any *Other*; *the Other* as an external ideal, the imaginary world of any *Other*, English identity. *The Other* of the characters in the novel is the sanctimony and hypocrisy exposed by the writer, established perceptions and roles, characters' masks, etc.

The structure of *the Other* of the novel's characters has a complex psychological con-

creteness. In addition to *dissimilarity*, *strangeness*, *otherness* characterised by the rigor of worldviews, which allows us to see here the manifestation of IDEM, the hero's duality is rendered in the agility of his selfhood – IPSE. *The Other* of the hero and *the Other* of the characters do not exhaust the author's philosophical and aesthetic views. O. Wilde's theory of aestheticism is attributed to IDEM, or immobile identity.

The description of *the Other*, the double and duality with the help of IDEM and IPSE categories allows us to consider identity as a synthesis of fixed identity and mobile selfhood, on the one hand, and the synthesis of the identity of the host culture (national conceptual sphere) and the identity of the translator as a linguistic person whose consciousness is formed by a polycoded identity, a mixture of English and Russian codes, on the other hand. Wilde's theory as a principle of critical attitude to the morality of society and the artistic and philosophical context of *the Other* constituted the field of IDEM.

On the basis of these classifications, a statistical treatment was carried out, which confirms the author's portrayal of Dorian Gray's fate and sympathy for him as a result of the society pressure that breeds sanctimony, hypocrisy and playing by its own rules. The non-inclusion of Henry Wotton, Basil Hallward in the orbit of consideration of *the Other* and the broadening of the context of identity allows for the following tentative generalisations. Thus, Fig. 1 convinces us of the typology of *the Other* and the factors of duality, where not every *Other* generates duality.

The statistical treatment of the indicators in Fig. 2 shows the power of Victorian morality. This power is personified by Henry Wotton and the society of which Dorian Gray is a victim. The IPSE numerical analysis shows the suffering and drama of the hero, his realisation of his authentic self, and the structure of duality. The Fig. 2 below provides an insight into Dorian Gray's *Other* as a source of duality. On the one hand, there is the hero's need to be himself, or *the Other* for society. On the other hand, the hero's duality lies in his desire to conform to society.

The hero's *Other* as double and the structure of duality. Immobile identity (IDEM) and mobile selfhood (IPSE)
Dissimilarity, strangeness, otherness as sources of duality

Usually, researchers have pointed out the autobiographical trace in the hero's duality: "... it seems certain that Wilde himself projected onto his characters mostly the theme of duality, or a double life, as he himself was living" (Demir, 2010: 27). Meanwhile, the analysis of duality in its structural organisation draws a line of estrangement between the author's image and the theory of aestheticism as an evaluation of what is depicted in the novel. Dorian Gray's duality is rooted in the philosophy preached by Henry Wotton, which influenced the formation of ideas about personalities: "... in our age the world is ruled by individuals, not ideas"¹ (p. 9); society and virtues: "... the highest virtues do not atone for the guilt of a man whose house does not serve you hot enough food" (p. 36); the principle of avoiding suffering: "To become, as Henry says, a spectator of one's own life is to keep oneself from earthly suffering" (p. 25); views on women: "...women bear grief more easily than men, that's the way they're made!" (p. 24).

Dissimilarity, strangeness, otherness make the hero of the novel a conscious double of Henry Wotton. When Dorian Gray says to his confidant: "You have helped me to understand myself, Henry" (p. 27), the curiosity about life that Henry has awakened is reminiscent of a wolf's hunger, which grows stronger as the thirst for pleasure is quenched. This worldview iconic for the hero was the reason for attributing *dissimilarity, strangeness, otherness* to IDEM. The creation of worlds in accordance with Henry's morality became one of the main life goals for the hero. Thus, the writer draws a line of distinction from the duality, the essence of which lies in the inner life of the hero. The consciousness of the hero becomes a battlefield of passions, clothed in romantic methods of depicting personality. Considered

in this sense of duality notions "*I-for-Self*", "*I-for-Others*", the function of the Picture as *the Other You*, which introduces the motif of Dorian Gray's strange mystery into the novel, explain the power of the impact of Abkina's translation on the reader and Wilde's genre discovery. Another way of alienating IDEM from IPSE is the novelist's theory of aestheticism.

The wide range of manifestations of *the Other* in the hero's mind runs along the lines of the conflict between aestheticism and morality in Victorian England. Dorian Gray's unwillingness to reconcile with society led him to plunge into debauchery and destruction, lust and enjoyment of forbidden pleasures. However, in the crisis of the hero's worldview, his protest against the Victorian morality of England is evident. Dorian Gray strives for self-realisation and freedom, despite the rumours and slander surrounding him. The driving forces of the conflict are aesthetics and morality, localised in the categories of *beauty* and *sin*: "*Certainly no one looking at Dorian Gray that night could have believed that he had passed through a tragedy as horrible as any tragedy of our age. Those finely shaped fingers could never have clutched a knife for sin, nor have those smiling lips cried out on God and goodness. He himself could not help wondering at the calm of his demeanour, and for a moment felt keenly the terrible pleasure of a double life*"² (Wilde, 2012: 58).

"*I-for-Self*" and the identity crisis

In the aspect of *the Self* as an expression of the hero's inner self and the risk of identity loss, there is a well-known experience in the study of the perception and formation of *the Other*: External level, psychological level, metaphysical level (Morton, 1997: 28)

I-for-Self recreates the motifs for the hero's revelation and realisation of his true self. The capacity for suffering during the period of falling in love with Sybil Vane, the understanding of conscience as a guarantee of happiness: "And now I am perfectly happy. Firstly, I have realised what conscience is... It's the most divine thing in

¹ O. Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray" is quoted in M. Abkina's translation (Moscow, Eksmo, 2015. 368 p.). The pages quoted are given in parentheses.

² The original novel is quoted from "The Picture of Dorian Grey". Moscow AST, 2012. 270 p. The pages quoted are given in parentheses.

us. ... I want to be a man with a clear conscience. I cannot allow my soul to become ugly" (p. 40); and a rare motif of confession with Basil Hallward. This scene shows the role of the Picture as an opportunity for the hero's epiphany and moral purity. All this is coupled with the hero's understanding of the role of Sybil in his life, the ability to keep from falling. Dorian Gray is no stranger to despair and pain, although this rarely happens to him due to his selfishness. The hero's desire not to be a slave to his experiences, his thirst for pleasure and power over his feelings reveals his duality and the non-randomness of choosing Henry Wotton as a teacher and mentor, although Dorian Gray realises that friend's cynicism is just a pose. Even the gravitation toward the sacrament of Catholic ritual is symbolised for the hero by "a splendid contempt for the testimony of all our senses" (p. 41). The hero's craving for mysticism is an illusion, an escape from reality. The need to make the simple mysterious and extraordinary, to justify the search with complex paradoxes, is important to the hero. The illusion also results in secret meetings with the Picture, when the hero gloatingly satisfies his vanity. According to the author's assessment, "the pride of the individualist, which draws him towards sin", gives rise to the hero's confidence that his ugly double in the Picture "was doomed to bear the burden destined for him, Dorian". Becoming hostage to the Picture, the hero fears disclosure, and at the same time he allows himself to escape the torment of suffering from the death of Sybil. On the one hand we have: "No, there is no forgiveness for this!", on the other hand, the need to forget the suffering with the help of vice, sin, drug intoxication. The inevitability of retribution for mistakes dooms Dorian Gray to the fate of self-deception. The hero's experience of fear and at the same time the instinct of life, the struggle with sin in the imagination, the struggle in the soul between conscience and fear are accompanied by a genuine pleasure when he thought about his double life.

"I-for-Others" and a new philosophy of life

"I-for-Others" of the hero is a multidimensional characteristic. The first dimension is connected with the perception of the hero by his friends – Henry, who admires the transfor-

mation of his young friend; Basil Hallward – a man without a heart, who knows no pity. The second dimension concerns the mask of the hero: "He did not disregard the opinion of society and observed propriety". The third dimension is the hero's ambition to create a new philosophy of life, "which would have its own reasonable justification, when "highest meaning of life... in spiritualising feelings and sensations" (p. 33). The fourth dimension is the rumours about Dorian in the polite society and slander and at the same time the sanctimonious justification of morality by society: "...the malicious rumours about Dorian only gave him in the eyes of many an even greater fascination, strange and dangerous" (p. 36). On the other hand, *I-for-Others* is also Dorian's penitential letter of confession to Sybil, a passionate self-castigation. It is a kind of absolution. It is also Dorian Gray's longing to transform himself into someone else. As the author writes: "For Dorian, Life itself was the first and greatest of the arts, and all other arts were only a precursor to it" (p. 29). The hero's duality as a manifestation of the *I-for-Others* combines the social aspect with the aesthetic one, the power of art over the hero. The hero's protest against sanctimony and hypocrisy is explained by the perversion of the main value concepts, such as virtue. Dorian Gray shares in a conversation with Basil Hallward: "I know how we like to gossip in England... You forget that we live in a land of hypocrites". This idea of the hero is in line with Henry Wotton's beliefs about joining civilization. There are only two ways by which man can reach it. One is by being cultured, the other by being corrupt. The villagers can't have it both ways. Country people have no opportunity of being either, so they stagnate" ("So they are hardened to virtue", as translated (p. 51).

I-for-Others is the young Dorian at the beginning of the novel, who made the society feel ashamed of the loss of morality: "His presence alone reminded them of their lost purity" (p. 28).

The polyphonism of picture and the mystery of life as hedonism

"A new hedonism is what our generation needs. And you could be its visible symbol", Henry Wotton implores Dorian Gray. The

symbol of hedonism is a Picture with a complex paradox. On the one hand, it is the hero's subconscious, on the other hand, it is a way of keeping Dorian's external essence for others. It is the picture that becomes Dorian's way of destruction. So, the novel about the picture, which combined many aspects, from criticism of society with its Victorian morality, thoughts about art, the only way to confront this world with Beauty, through the duality of the hero, gravitates to the dominant thought – about the causes of Dorian Gray's spiritual death. The polyphonicism of the picture is in that it is the mirror reflection of the hero's beauty and at the same time the embodiment of the soul, which reveals the demonic part: "It destroyed me and God, what I worshipped! He has the eyes of the devil!" The synthesis of the motifs of repentance / remorse / punishment contribute to the plot of the diabolad. The role of the diabolad organising double novels integrates Wilde's novel into the world literature: "... double novels became devil novels" and that "the devil is simply the projection into the external world of man's buried instinctual life" (Rosenfield, 1967: 321); "... novelist used duality consciously in order to reveal the mental struggles of his characters" (Ibid: 314).

Dorian's dictum about the beneficial effect of Picture on the hero seems paradoxical: "Picture ... taught him to appreciate the beauty of other people". The soul became a bargaining chip for the preservation of beauty. As the scholar observes: "The picture itself becomes a kind of addiction. In his fascination with the influence, he can exert on this image of himself, Dorian starts deliberately to seek out sensations that will lead to self-transformation" (Raitt, 2017: 173). However, the picture was destined to play a fatal role in the hero's fate: the thirst for the impossible and the temptations associated with it made the Picture the hero's double. The Picture became the source of Dorian Gray's fear of exposure and provoked him to crime. The polyphonicism of the picture explains its pivotal role in the hero's fate: it revealed to the hero the secret of life as hedonism.

The correlation between fixed identity (IDEM) and mobile selfhood (IPSE) are shown in Fig. 3.

The principle of correlation between IDEM and IPSE is the structure of *the Other* of the hero and *the Other* of the characters in the novel, differentiated by two types of identity. For instance, *dissimilarity*, *strangeness*, *otherness* include the precepts that Dorian Gray perceived from Henry Wotton, which became his life principles: the idea of personalities, the view of society and virtues, avoiding suffering, the views of women, curiosity about life, cynicism, the thirst for pleasure, the creation of worlds in accordance with the morality of his mentor. IDEM as a reason for the non-appearance of duality also includes *the Other* of the characters in the novel. In turn, it is: All *Others*. *The Other You* and any *Other*, *the Other* as an external ideal, the imaginary world of any *Other*, English identity.

IPSE as a cause of duality emergence includes "*I-for-Self*", "*I-for-Others*", and Picture. And each of these three positions includes the following components. Thus, "*I-for-Self*": the ability to suffer, conscience as a guarantee of happiness, the hero's epiphany and his moral purity, Sibyl's death as the highest essence of Love, the hero's realisation of himself as the culprit of Sibyl's death, the hero's need to forget suffering, the hero's self-deception. "*I-for-Others*" implies the perception of the hero by his friends, the hero's mask, the hero's ambition to create a new philosophy of life, rumours about Dorian in the polite company and slander, Dorian's penitential confession letter to Sibyl. The Picture of the hero: the hero's subconscious that destroyed him; the mirror image of the hero's beauty; the embodiment of the soul, demonism, motifs of repentance / remorse / punishment; the thirst for the impossible and its associated temptations; the burden of shame; provocation to crime; the mystery of life as hedonism. This Figure allows us to answer the question about the reasons for the appearance / non-appearance of duality.

Immobile Identity (IDEM)

In fixed identity, Wilde's theory of art is defining. It found expression in the works "The Critic as Artist", "The Decline of the Art of Lying", "The Pomegranate House" and had a great influence on the development of Euro-

pean aesthetics. The postulate of beauty was central to Wilde's aesthetics. In the novel, the formula of art is inseparable from the highest values for man: "The true secret of happiness is in the search for beauty".

"The Picture of Dorian Gray" is about the hero's desire to follow the philosophy of pleasure, including by rejecting Victorian morality, which leads to conviction that sin and conscience are outdated concepts. They should be discarded in pursuit of new sensations. Hence the controlled and considered approach to aestheticism. The hero's adoption of unrestrained aestheticism led to lack of remorse, self-centredness and intellectual regression (Mitsuharu, 2003: 78). The embodiment of aestheticism in the novel, in the spirit of the author's adherence to the teachings of his mentor Walter Pater on the one hand and the ideas of John Ruskin on the other, explains the conflict of the work between aesthetic principles and appeals to morality in art.

In Wilde's view, art and reality may eventually coincide. A remarkable thought in the novel is this: "... in good society the same laws reign or should reign as in art: a form plays an essential role here" (p. 36). It is not by chance that his reading circle is significant for the hero's fate. Dorian Gray's literary heroes are "the beautiful and terrible faces of those whom Satiety, Vice and Bloodthirstiness had turned into monsters or madmen..." (p. 37).

An analysis of the author's thoughts, reflecting the theory of aesthetism, allows us to see in the book a hymn to pure art, the service of beauty. On behalf of the supporters of the New English Renaissance Wilde proclaimed a symbol of faith, the content of which is beauty: "We are the spawn of a troubled, demon-possessed age, and where shall we flee to in such moments of despair and distress, where shall we take refuge but in that faithful abode of beauty?..." (Kolesnik, 2017: 89). The cult of beauty determines the artist's worldview and influences the addressee of art. "The Picture of Dorian Gray" is a manifesto of a new understanding of art. The hero's fate as a result of the art influence, which glorifies pleasure as a philosophy of life and the creation of new worlds, is an answer to the question of the eternal dilemma facing the artist: it is a choice between

absolute beauty and morality. Wilde's theory of aestheticism, considered in the aspect of art ethics, is an explanation of Dorian Gray's duality and the impossibility of duality in English bourgeois society.

The ethics of art is set out by the writer in a paradoxical correlation: "in the perfect application of imperfect means". The presentation of morality takes the character of a series of correlations between: 1) social morality and art, 2) art as represented by Dorian Gray, Henry Wotton and Basil Hallward, 3) the moral price for art, 4) the subconsciousness and art, 4) art in relation to the values of life, such as Love, Friendship, etc.

A kind of subjectification of aesthetic statements worded by Basil Hallward bears a detailed character. The triad Art / Destiny / Doom is combined with the ethical category (pride), ideas about similarity / dissimilarity, thoughts of the artist, the author of "The Picture of Dorian Gray" about the purpose of art and the role of the abstract (the essence of the aesthetic part): "The artist must create beautiful works of art without bringing into them anything from his personal life... We have lost the ability to perceive beauty abstractly" (p. 3). Nonetheless, for Basil Hallward, the moral price for art is obvious: "...for all these gifts of the gods we shall pay someday, we shall pay for them by suffering" (p. 3).

The role of Art and Nature in the novel is also evident. The idea is taken from the Lake school of English Romanticism. It is no coincidence that the idea: "...the nature and relation of mind and body using the basic assumption that minds and bodies are irreducibly different in nature" (Wilkinson, 2000) is perceived as one of the universal ones for English culture.

The metaphysical nature of art is created by its connection to the subconscious of the protagonist and characters. In the subconscious mind of the artist, it is the impulse to create: "a strange stirring" in the soul, and an intuitive rise. The flow of chance, randomness and the inexplicable into fate includes the motifs of friendship and love: "You don't know what real friendship is, Henry, he³ said quietly. Nor do you know real enmity. You love everyone, and

³ Dorian Gray

to love everyone is to love no one". The devaluation of the highest principles and values in human life turns into the obliteration of personality and the drama of duality. The identity of the laws of life, nature and art is confirmed in the novel by the history of world literature as an embodiment of personal history and passions.

IDEM takes an interesting form of embodiment in the novel in the part "All *Others*. *Other* you and any *Other*". The way of life of bourgeois society, morals and stereotypes, frozen masks and puppetry of characters are described in Henry Wotton's system of reasoning about the pragmatism of women, female vanity, frank cruelty of women, assessment of them as a "decorative sex", sarcastic division of women into two categories: not wearing make-up and wearing make-up. Formulae of marriage as cited by Henry Wotton are also full of sarcasm and venomous.

The Other as an external ideal is formed in the decree of Henry Wotton, to whom Wilde delegates the role of double in such situations. "A highly educated, knowledgeable man is the modern ideal. And the brain of such a highly educated man is something terrible! It is like an antique dealer's shop full of all sorts of dusty junk, where every thing is valued far above its real worth..." (p. 4). This sheds light on Dorian Gray's duality as a search for freedom and true self. Henry Wotton uncovers the falsity of fixed ideas about love: "To those who are faithful in love, only its banal essence is accessible. The tragedy of love is learnt only by those who cheat" (p. 3). Hence for Henry Wotton the most engaging (as opposed to the mystery of life for Dorian Gray) thing is "his own soul and the passions of his friends" (p. 5).

The imaginary world of any *Other* can be described as society-generated, philistine pictures of happiness devoid of spiritual content. The ideal of the newly minted philistines is epitomised in Sybil Vane's dreams of her brother's future and her anticipation of triumph as Juliet.

The most striking object of Wilde's parody and irony is society, which symbolises English identity in the novel. The key to it is the following paradox: "It is in the form of paradoxes that the truth of life is revealed to us" (p. 11). The morality of society is also paradoxical: "Good intentions

are cheques that people write to a bank where they have no current account" (p. 69).

The writer draws attention to the alienness of the morality preached by society to a cultured person. Influence on another person as a process of transferring one's soul to another and transforming virtue into sin shows a reflection on the purpose of life...in our age people forgotten that the highest duty is a duty to themselves". The loss of courage as a cause of identity crisis, "the fear of public opinion, that basis of morality, and the fear of God, the fear on which religion rests" (p. 25) explain writer's portrayal of vices, passions and sins. The separation of the vices of the upper classes and the lower class is elevated to the aristocracy's usurpation of the rights of drunkenness, stupidity, and immorality. It is no coincidence that the dialogue between Henry Wotton and Gladys yields a certain verdict about greatness of the nation: "It is only a vestige of enterprise and assertiveness".

Conclusion

The definition of *the Other* of the novel's protagonist and characters showed the conditions of appearance/non-appearance of duality. Dorian Gray's *Other*, considered in the correlation of different components (*dissimilarity*, *strangeness*, *otherness*, "*I-for-Self*", "*I-for-Others*", Picture), enabled us to distinguish between immobile identity (IDEM) and mobile selfhood (IPSE), to describe them from the structural point of view as a factor of emergence/non-emergence of duality. Describing *the Other*, the doppelgangerism and duality with the help of IDEM and IPSE categories alienates them from the identity of the source and host cultures, the identity of the author and the translator as linguistic individuals, the English, polycode and hybrid identity of the translator. The statistical processing of the results obtained became the basis for describing the typology of *the Other* and the structure of duality. The analysis of the quantitative parameters of IDEM and IPSE showed the polyphony of *the Other* as a source of duality. Analysing the relationship between the implicit and explicit *Other* contributed to the identification of Henry Wotton's ethics of art and thought as *the Other*

of the author and his double, and their role for fixed identity. English identity revealed the role of paradox in the author's worldview and the formation of immobile identity. Establishing the relationship between identity and duality pushes the limits of the role of Wilde's theory of aestheticism in the formation of duality and can be seen as a criterion for achieving accuracy in the creation of new translations of the novel "The Picture of Dorian Gray".

Приложения / Applications



References

Abramyan L. A. Chelovek i ego dvoynik: k voprosu ob istokakh bliznechnogo kul'ta i nekotorye voprosy izucheniia etnicheskikh aspektov kul'tury [*Man and his double: on the question of the origins of the twin cult and some questions of ethnic aspects of culture study*], Moscow. 1977, 60–77.

Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. In: *Russkiye slovari. Iazyki slavianskoi kul'tury perevodchika* [Russian Dictionaries. Languages of Slavic culture interpreter]. St Petersburg, Azbuka-Artikus, 2002, 416.

Barker Ch. Cultural Studies Theory and Practice with a foreword by Paul Willis. London: Sage Publications. 2000, 41.

Bitsilli P. M. K voprosu o vnutrennei forme romana Dostoevskogo [On the question of the inner form of Dostoevsky's novel]. In: *Izbrannye trudy po filologii* [Selected Works on Philology]. Moscow: Nasledie Publ. 1996, 482–484.

Chernyavskaya V. E., Zharkynbekova Sh. K. Iazykovoe i sotsial'noe konstruirovaniye identichnosti natsional'nogo universiteta: na materiale missii rossiiskikh i kazahstanskikh universitetov [Linguistic and Social Construction of National University Identity: Kazakh and Russian Universities' Mission Statements]. In: *Journal of St Petersburg University. Language and Literature*, 2019, 16(2). 304–319 (305), available at <https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.210>.

Demir A. The Individual and social body in "The Picture of Dorian Grey" by Oscar Wile and "The Body" by Hanif Kurieshi. *Master of Arts Thesis*. Denizli, 2010. Available at <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.13543.29603>

Ericson M. *Strategic Change – Dualism, Duality, and Beyond*. Sweden: Copenhagen Business School Press. 2004, 2–10.

Gasparyan D. E. Problema "Ja" i "Drugogo" v filosofskom i psikhologicheskom rakursakh: ot Gegelia k Lakanu. [The problem of "I" and "the Other" in philosophical and psychological perspectives: from Hegel to Lacan]. In: *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2010, 10, 61–77.

Kirpichnikova Yu. S. Khudozhestvennyi perevod: tsennosti epokhi i iazykovaia lichnost' perevodchika [Translation of fiction: the values of the epoch and the linguistic personality of the translator]. In: *Mezhdunar. nauch. konf. mol. uchen. "Aktual'nye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka"* [Proceedings of V International Scientific Conference of Young Scientists "Topical issues of philological science of the 21st century"], 2016, 195–198. Ekaterinburg.

Kolesnik S. A. Ob esteticheskikh vzgliadakh O. Uail'da [About O. Wilde's aesthetic views]. In: *Journal Search of Ideal*, 2017, 88–91. Kiev.

Lacan J. M. É. The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud. [*In Écrits: A Selection translated by Bruce Fink*]. W. W. Norton & Company, 2004, 495–501.

Lacan J. M. É. The Seminar of Jacques Lacan Book V The Formations of the Unconscious 1957–1958 [Translated by Cormac Gallagher from unedited French typescripts], 1988, 282.

Levinas E. Put' k Drugomu [The Path to the Other]. In *Sbornik statej i perevodov* [Collection of articles and translations]. St Petersburg: St Petersburg State University, 2006, 186.

- Meletinsky E. M. *Poetika mifa [The Myth's Poetics]*. Moscow: Akademicheskii Proekt. 2012, 392.
- Mitsuharu M. Aestheticism and Social Anxiety in "The Picture of Dorian Gray". In: *Journal of Aesthetic Education*, 2003, 77–80.
- Morton, D. *Game Theory: a non-technical introduction*. Mineola N. Y.: Dover Publications, 1997, 252.
- Neumann I. *Ispol'zovanie "Drugogo": Obrazy Vostoka v formirovanii evropeiskikh identichnostei' [Using the "Other": Images of the East in the development of European Identities]*. Moscow, Novoe izdatel'stvo. 2004, 336.
- Raith S. Immoral Science in "The Picture of Dorian Gray". In *Strange Science: Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age*. Ed. by L. Karpenko and Sh. Claggett, 2017, 164–178. University of Michigan Press.
- Ricœur P. Oneself as Another. University of Chicago Press, 1992, 363.
- Ricœur P. The Course of Recognition [Translated by David Pellauer]. Harvard University Press, 2004, 320.
- Ricœur P. Memory, History, Forgetting. University of Chicago Press, 2009, 624.
- Sartre J. P. *Bytie i nichto [Being and Nothing]* Moscow: Neoclassic. 2020, 1072.
- Tronina L. Problema Drugogo v ucheniiakh S. N. Bulgakova i L. Feiervaha [The Problem of the Other in the teachings of S. N. Bulgakov and L. Feuerbach]. In: *Journal of Central Russian Bulletin of Social Sciences. Philosophy and Problems of Humanitarian Knowledge*, 1, 2009, 40–44.
- Wilkinson R. *Minds & Bodies: An Introduction with Readings*. Florence, KY, USA: Routledge. 2000, 244.
- Zharkynbekova Sh. K., Chernyavskaya V. E. Kazakhsko-russkoe smeshenie koda: metakommunikativnaia perspektiva [Kazakh-Russian code mixing in metacommunicative perspective]. In: *Journal of St Petersburg University. Language and Literature*, 2022, 19(4). 780–798 (783), available at <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.408>.
- Zharkynbekova Sh. K., Chernyavskaya V. E. Kazakhsko-russkaia bilingval'naia praktika: smeshenie koda kak resurs v kommunikativnom vzaimodeistvii [Kazakh-Russian Bilingual Practice: Code-Mixing as a Resource in Communicative Interaction]. In: *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantic* 2022, 13(2). 468–482, available at <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.2010.01749.x>
- Yermolenko G. V. Ocherki po statisticheskomu izucheniiu pis'mennoi rechi [Essays on the statistical of writing research]. *Abstract of the Thesis for Candidate of Philological Sciences*. Alma-Ata: Kazakh State University, 1969, 34.

EDN: WPJLEE
УДК 75.021(571.1/.5)

Optical and Physical Methods of Studying the Paintings of Siberian Artists of 20th Century: Results and Prospects

Irina V. Chernyaeva* and Galina D. Bulgaeva

*Altai State University
Barnaul, Russian Federation*

Received 22.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. At the beginning of the 21st century, optical-physical research methods have become an integral part of the study and preservation of artistic heritage. Due to the constantly growing interest in artists of Siberia of the twentieth century and their works, such research methods are of particular relevance. The purpose of this article is to analyze the results of the use of optical and physical methods for studying the painting of Siberian artists of the 20th century. The article discusses the possibilities and limitations of optical-physical methods of studying painting; the results of the application of these methods to the study of paintings by Siberian artists of the 20th century; prospects for the use of optical-physical methods in the study of Siberian painting. The research will allow not only to look at the works of painting from a new perspective, but also to expand knowledge about artists, their contribution to the art of Siberia and technical and technological painting traditions of the twentieth century. The article presents the results of studies of paintings from the collection of the Universum art gallery of Altai State University (Barnaul, Altai Territory), carried out using optical and physical methods. These studies have shown that the painting of artists of Siberia is distinguished by a variety of techniques and technologies, as well as the use of a wide range of materials. Optical and physical methods made it possible to identify the unique features of painting by artists of Siberia, which were not previously known. In conclusion, the authors conclude that optical-physical methods are an effective tool for studying the paintings of Siberian artists of the 20th century. Such studies are important for the development of art history and the restoration of works of art.

Keywords: fine art, attribution, examination, optical and physical methods, Siberia.

Research area: Fine and Decorative Arts and Architecture

The research was carried out with the support of the Russian Academy of Sciences within the framework of the project “Technological features of paintings of the 20th century: a comprehensive analysis”, project No. 24–28–00692.

© Siberian Federal University. All rights reserved

* Corresponding author E-mail address: gurkina-22@mail.ru; BulgaevaGD@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0308-0969 (Chernyaeva); 0000-0002-1608-3299 (Bulgaeva)

Citation: Chernyaeva I. V., Bulgaeva G. D. Optical and physical methods of studying the paintings of Siberian artists of 20th century: Results and prospects. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1376–1385. EDN: WPJLEE



Опτικο-физические методы исследования живописи художников Сибири XX в.: результаты и перспективы

И.В. Черняева, Г.Д. Булгаева

*Алтайский государственный университет
Российская Федерация, Барнаул*

Аннотация. В начале XXI в. опτικο-физические методы исследования стали неотъемлемой частью изучения и сохранения художественного наследия. В связи с постоянно растущим интересом к художникам Сибири XX века и их произведениям, такие методы исследования приобретают особую актуальность. Целью данной статьи является анализ результатов применения опτικο-физических методов исследования живописи художников Сибири XX века. В статье рассматриваются вопросы возможности и ограничения опτικο-физических методов исследования живописи; результаты применения этих методов к изучению живописи художников Сибири XX века; перспективы использования опτικο-физических методов в исследовании сибирской живописи. Проведенные исследования позволяют не только взглянуть на произведения живописи с новой стороны, но и расширить знания о художниках, их вкладе в искусство Сибири и технико-технологических живописных традициях XX века. В статье представлены результаты исследований живописных произведений из коллекции художественной галереи “Универсум” Алтайского государственного университета (Барнаул, Алтайский край), проведенных с использованием опτικο-физических методов. Эти исследования показали, что живопись художников Сибири отличается разнообразием техник и технологий, а также использованием широкого спектра материалов. Опτικο-физические методы позволили выявить уникальные особенности живописи художников Сибири, которые ранее не были известны. В заключение статьи авторами делается вывод о том, что опτικο-физические методы являются эффективным инструментом для изучения живописи художников Сибири XX в. Подобные исследования имеют важное значение для развития искусствоведения и реставрации произведений искусства.

Ключевые слова: изобразительное искусство, атрибуция, экспертиза, опτικο-физические методы, Сибирь.

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусств (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Исследование выполнено при поддержке РФН в рамках проекта «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ», проект № 24–28–00692, <https://rscf.ru/project/24–28–00692/>

Цитирование: Черняева И. В., Булгаева Г. Д. Оптико-физические методы исследования живописи художников Сибири XX в.: результаты и перспективы. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1376–1385. EDN: WPJLEE

Введение в проблему исследования

Сибирская живопись XX века занимает особое место в истории российского искусства. Она отличается яркой самобытностью и своеобразием. В последние годы в искусствоведении все большее внимание уделяется использованию оптико-физических методов исследования живописи. Эти методы позволяют получить объективную информацию о структуре и свойствах красочного слоя, а также о технике и приемах работы художника.

Использование оптико-физических методов исследования живописи позволяет решить ряд задач, которые невозможно или затруднительно решить традиционными методами. Например, установление авторства произведений живописи; определение подлинности произведений живописи; изучение техники и приемов работы художника; выявление особенностей сохранности произведений живописи. Исследование сибирской живописи XX века с помощью оптико-физических методов имеет важное значение для изучения истории и развития этого направления российского искусства. Оно позволяет получить объективную информацию о творчестве художников Сибири, а также выявить новые аспекты их художественной практики.

Выявление отличительных приемов работы, характерных для творчества определенного мастера, и их изменений в исторической перспективе – актуальная проблема искусствоведения сегодня. Детальному исследованию этого вопроса способствуют современные достижения физики и химии. Результаты оптико-физических исследований являются неотъемлемой частью объективного суждения о творческих характеристиках художника при атрибуции его произведений и выявлении эталонных картин. Искусствоведы на современном этапе тесно сотрудничают с реставраторами, представителями таких наук, как физика

и химия (Кадикова, Морозова и др., 2021). Эти исследования имеют под собой устойчивое основание и базируются на объективных данных. Каждый из физико-химических методов исследования дает определенную информацию, подтверждая или опровергая предположения искусствоведов, основанные на визуальном наблюдении, архивных изысканиях и т.д. В данном направлении актуально исследовать авторские подписи. Они могут указывать и подтверждать эталонность изучаемого произведения. Результаты применения оптико-физических методов показывают характер нанесения подписи на подлинных произведениях художника и определяют черты их неповторимости. В первые десятилетия XXI века были проведены ряд научно-практических семинаров на базе Государственного научно-исследовательского института реставрации, посвященных вопросам атрибуции и экспертизы с применением комплекса физико-химических методов. В рамках научных встреч специалистами актуализировался вопрос необходимости комплексного применения всего спектра физико-химических анализов, указывалась необходимость применения их результатов как носителей объективной информации. Кроме того, исследователями ставится актуальная задача создания базы данных результатов указанных исследований произведений отечественных художников XX века.

Концептологические основания исследования

Интерес к изучению, сохранению и передаче информации, которая освящает технико-технологический процесс создания произведений живописи, проявляется на протяжении столетий. Сохранились трактаты эпохи Средневековья и Возрождения, описывающие рецепты и специфику технологии создания живописных работ (Ченнини, 2016). В этих изданиях собраны разроз-

ненные знания об особенностях обработки различных материалов и применения технических приемов, которые были в употреблении мастеров, современных автору. Индивидуальный творческий подход в этих книгах не описан. Внимание ученых к процессу и результатам исследования произведений живописи оптико-физическими методами проявляется в XX веке. Б. Сланский пишет фундаментальный труд в нескольких частях, одна из которых посвящена исследованию картин физико-химическими методами (Сланский, 1962). Это происходит в рамках разработки методики комплексного подхода с целью получения объективных сведений о технике и технологии создания произведений искусства, который стал концептологической основой данного исследования.

Появление во второй половине XX века огромного количества подделок русского авангарда и необходимость точной атрибуции этих картин актуализировали развитие данного направления в науке (Гренберг, Кадикова, Писарева, 2017). Исследователи-реставраторы, которые применяли физико-химические методы в своей профессиональной деятельности, одни из первых акцентировали свое внимание на этом аспекте.

За рубежом на базе реставрационных центров создана и постоянно пополняется база данных микропроб произведений живописи, прошедших реставрацию у специалистов. Результаты полученных исследований активно публикуются в зарубежных изданиях. Ученые в начале XXI века уделяют пристальное внимание современным физическим методам исследования произведений искусства. Ряд публикаций на конкретных примерах раскрывает технологические особенности исследований и их значение в атрибуции и сохранении памятников искусства: M. Attas, E. Cloutis, C. Collins, D. Goltz, C. Majzels, J. Mansfield, H. Mantsch (Attas, Cloutis, et. al., 2003), R. Maev, D. Gavrilov, A. Maeva, I. Vodyanoy (Maev, Gavrilov, et. al., 2008), B. Rouba, P. Karaszkievicz, L. Tyminińska-Widmer, M. Iwanicka, M. Góra, E. Kwiatkowska, P. Targowski (Rouba, Karaszkievicz, et. al., 2008). Авторы B. Borg,

M. Dunn, A. Ang, C. Villis (Borg, Dunn, et. al., 2020) изучая современные научные труды в области новейших технологий исследования произведений искусства, анализируют более ста публикаций конца XX – начала XXI столетий, подтверждая актуальность данной темы.

В начале XXI века в России опубликованы монографии и научные статьи сотрудниками таких реставрационных центров, как Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Государственный научно-исследовательский институт реставрации и реставрационных мастерских крупных отечественных и зарубежных музеев (Першина, Саенкова, 2023). В трудах искусствоведов, художников-реставраторов, химиков и технологов-реставраторов, изданных по результатам конференций, подробно освещаются вопросы возможности и результаты применения оптико-физических методов на практике при исследовании и последующей реставрации живописных произведений (Пестова, Тодорова, 2023).

В XXI веке в научной среде превалирует междисциплинарный подход. Исследователи различных отраслей научного знания обращают большое внимание на характер применения и обработки результатов рассматриваемых методов (Бартенева, Петрикеева, 2018). Внимание исследователей обращено на специфику физических процессов ИК-излучения. В работах российских исследователей говорится о зависимости результатов применения инфракрасных лучей и частотности этих лучей (Попов, Першин, 2022: 23–33). К дискуссии активно подключаются физики и химики. В публикациях Д. А. Пестова, Е. А. Морозова и др. рассматриваются вопросы специфики применения ультрафиолетовых и рентгеновских лучей, приводятся результаты исследования в рамках атрибуции произведений искусства (Пестова, Тодорова, 2023: 263–268). Ряд трудов посвящен спектральному анализу: его значению, применению, результатам и возможностям. Это публикации таких исследователей, как Л. В. Рудикова, С. С. Ануфрик, И. Ф. Кадикова, Е. А. Морозов, Д. А. Колунтаев (Кадико-

ва, Морозов, Колунтаев, 2021), С. В. Хаврин, В. С. Чугунова, М. В. Бельков и др. Исследованию авторских подписей на произведениях изобразительного искусства в контексте атрибуции и идентификации эталонных картин посвящены публикации И. Бусевой-Давыдовой, Е. А. Виноградовой. В. И. Кравченко рассматривает авторскую подпись как свидетельство личностных, психологических характеристик мастера (Кравченко, 2020: 120–125). Подписные произведения на территории Урала и Сибири приведены в публикациях А. И. Струковой (Струкова, 2021: 96–116), Г. Д. Булгаевой (Булгаева, 2021: 297–309).

Основой концептологического обоснования изучения различных аспектов изобразительного искусства и искусствоведческого анализа произведений живописи художников Сибири XX века явились труды ученых В. И. Эдокова, Л. И. Снитко, Т. М. Степанской (Степанская, 2009), М. Н. Москалюк (Москалюк, 2018: 80–83), Л. И. Нехвядович (Нехвядович, Балакина, 2023: 1271–1284), П. Муратова. Особенности регионального изобразительного искусства Сибири, посвящены труды искусствоведов В. Ф. Чиркова (Чирков, 2014), Р. М. Еркиновой, Н. С. Поповой, Е. Ю. Пешкова, И. В. Черняевой (Черняева, 2023: 191–200).

В настоящее время в России и за рубежом накоплен значительный опыт применения оптико-физических методов для исследования живописи. Однако в области изучения живописи художников Сибири XX в. этот опыт используется недостаточно, что доказывает актуальность исследования.

Постановка проблемы

Оптико-физические методы исследования живописи художников Сибири XX века имеют ряд преимуществ перед традиционными методами. Они позволяют получить более точную и объективную информацию о произведениях искусства, а также выявить малозаметные или недоступные для традиционного анализа детали. Вместе с тем применение оптико-физических

методов исследования живописи Сибири XX века сталкивается с рядом проблем: сложность и трудоемкость проведения исследований, недостаточная разработанность методик исследования живописи, выполненной на различных материалах и недостаточное количество специалистов, владеющих оптико-физическими методами исследования произведений искусства.

Методология

Методологическим основанием настоящего исследования выступил комплексный подход, который, с одной стороны, включил в себя базовые оптико-физические методы исследования живописи: УФ-лучи, бинокулярное исследование и макросъемка, что позволило выявить технико-технологические особенности творчества художников Сибири. С другой стороны, для изучения произведений искусства основными стали методы описания и анализа памятников искусства, методы сравнительного анализа, типологизации, историзма.

Обсуждение

Для исследования оптико-физическими методами были выбраны произведения художников, являющихся членами Союза художников Алтайского отделения РСФСР, получивших профессиональное образование в ведущих центрах СССР. Выбранные работы были созданы в течение 10 лет после завершения обучения и могут нести в себе основные характеристики школы, в которой обучался автор. Эталонность выбранных произведений подтверждается косвенными данными и результатами, представленными ниже. Точное выявление программных произведений художников Сибири и комплексное исследование картин, в том числе технико-технологических данных, позволит создать базу для уточнения спорных вопросов в этом направлении и выявления новых фактов.

В качестве произведения для исследования выбрана картина члена Союза художников Алтайского отделения РСФСР Г. Ф. Богунова «Шелаболиха на Оби», написанная для Алтайского отделения Союза художни-

ков РСФСР в 1967 году (рис. 1). Произведение хранится в коллекции художественной галереи “Универсум” Алтайского государственного университета; экспонировалось на выставке “Свет искусства”, посвященной 80-летию профессора Т.М. Степанской (2018). Автор создал картину спустя три года после вступления в члены Союза художников и через восемь лет после окончания Института им. И.Е. Репина Академии художеств СССР (мастерская Б.В. Иогансона). Художник является представителем Ленинградской школы живописи. В его выпускной работе “Хозяева земли” 1962 г. исследователи подчеркивают наличие характеристик, присущих стилю сурового реализма. Впоследствии они станут основной составляющей творческого метода художника (Степанская, 2009: 129–133).

В представленном произведении художник использует такой композиционный прием, как высокая линия горизонта. Для автора это излюбленная форма построения пространства на картине. Аналогичное решение можно найти в пейзажах мастера 1970-х гг. из собрания Государственного художественного музея Алтайского края: “Осень. Боровиковский лог”, “Золотая осень”, “Бабье лето”. Такой подход позволяет охватить значительное пространство земной поверхности. Художники третьей четверти XX в. широко применяют в своем творчестве принципы перцептивной перспективы, представленной в рассматриваемом произведении (Раушенбах, 2020: 132). Центром композиции является здание Шелаболихинского элеватора, которое несет в себе вертикальную доминанту архитектурной составляющей районного центра. Живописец выделяет смысловой центр цветовым и тоновым контрастом. Искусствоведы подчеркивают особую значимость здания этого элеватора в творчестве художника (Дариус, Федотов, 2008: 9). В рассматриваемом произведении автор сопоставляет и, возможно, противопоставляет рукотворные постройки человека и масштаб нерукотворной природы – стихия реки. Указание на достаток районного центра фокусируется через наличие в вечернее

время суток зажженных фонарей. Для сельской местности второй половины XX века такая расточительность в отношении энергетических ресурсов была обусловлена необходимостью сохранности стратегических объектов. О том, что фонари несут указательный смысл, говорит их изолированность от окружения. Свет фонарей слабо освещает архитектурные постройки, рядом с которыми они расположены.

Исследование произведения в УФ-лучах показало, что покрывной слой на картине сохранился не полностью, не просматривается в центральной части, нанесен неравномерно: подтеки лака сверху, в нижней части произведения. На боковых гранях пастозных мазков покрывной слой лежит неровно. Яркая люминесценция просматривается в углублениях пастозных мазков. Авторская подпись на картине Г.Ф. Борунова «Шелаболиха на Оби» находится под слоем авторского покрывного слоя, который нанесен в этом месте равномерно, с незначительными потерями. Восстановленная утрата основы и живописи картины в углу не затрагивает авторскую подпись.

Результаты макросъемки показывают технические приемы и последовательность нанесения красочного слоя автором на поверхность произведения. Картина выполнена по холсту, наклеенному на ДВП. Внизу справа темно-умбристые, марсовые мазки нанесены по светло-зеленому подмалевку. При съемке в 5-кратном увеличении видно, что отражение в воде на противоположном берегу местами проработано тонким темным слоем поверх светлой воды, местами светлые мазки волн нанесены поверх темного отражения (рис. 2). Светлая крыша построек, прилегающих к элеватору, смоделирована жидкой краской, почти заливкой, а поверх прописана тонким, но плотным теплым цветом (рис. 3). Рядом объемными мазками проработаны архитектурные формы ночной улицы. Для передачи света фонарей художник применил закон цветового и тонового контраста. Первоначально был нанесен светло-зеленый красочный слой, затем он частично перекрыт темным цветом, а поверх просохших мазков в одно

движение нанесены теплые вкрапления ярких оранжево-охристых пятен.

Широкий спектр сложных темных и светлых белесых и охристых оттенков в сочетании с различными техническими приемами придает глубину и живость восприятия архитектурных форм. Сложные цветовые сочетания основаны на смешении и контрасте противоположных цветов. Подпись художника расположена справа внизу. Она выполнена коричнево-красным цветом поверх авторской живописи. Надпись нанесена по высохшему авторскому слою. Краска, которой выполнен автограф, повторяет пастозные авторские мазки, не смешиваясь с ними. Красочный слой подписи тонкий, равномерный.

Результаты предварительного исследования в УФ-лучах и макросъемке показывают, что художник писал пастозно, но наносил каждый новый слой после просыхания предыдущего красочного слоя. Это давало возможность не смешиваться красочным слоям на поверхности произведения. Соответственно, работа над картиной производилась в несколько подходов в довольно продолжительный период. Покрывной слой сохранился неравномерно, значительно потерт и частично утрачен в центральной части картины. Авторская подпись находится под покрывным слоем, выполнена поверх живописных мазков. Хорошая сохранность произведения, отсутствие жесткого кракелюра, вздутий и отслоений красочного слоя свидетельствуют о соблюдении автором технологических требований. Результаты макросъемки и бинокулярные исследования свидетельствуют, что красочные мазки нанесены в несколько слоев. Под основным цветом просматривается нижний слой, мазки которого нанесены в вертикальном направлении. На большей поверхности картины пастозные мазки нанесены плоской щетинной кистью в несколько приемов друг на друга по высохшему предыдущему слою.

Другим ярким представителем живописного творчества в Сибири рассматриваемого периода является М. Д. Ковешникова. Майя Дмитриевна, выпускница Орловского художественного училища, работает на Ал-

тае с 1951 г. Основной жанр творчества художницы – натюрморт. Через бытовые предметы живописец передает в полотнах миропонимание окружающей среды и свое личное отношение. Исследователи отмечают такие темы творчества, как хлеб и хлебопашество, национальный быт и праздники, лирические мотивы флористики и т.д. (Важова, 2014: 321). Для анализа были выбраны произведения 1960–1970-х гг.

В коллекции галереи “Универсум” находится живописное произведение 1969 г. (рис. 4). На полотне изображен фрагмент интерьера избы при входе. В центре автор расположила вешалку-полку с верхней одеждой, внизу стоит обувь. Художница работает на контрасте смыслов и символов, размещая рядом военную шинель, сдержанную по колориту, яркий женский платок и мужской тулуп. Противопоставление прослеживается и в цветовом решении произведения. Бинокулярные исследования показали, что пастозная живопись нанесена по полупрозрачному подмалевку. На сапогах в нижней части картины просматриваются теплая подкладка и структура холста. Теплый тон стены избы, служащий основным фоном произведения, – это охра, нанесенная по холодному бирюзовому подмалевку. Объемные мазки, моделирующие пеструю, цветочную ткань платка, нанесены друг на друга, при этом краски не смешаны, но ложатся на рельеф предыдущего слоя, макросъемка с 4-кратным увеличением (рис. 6). Такой технический прием создает дополнительный контраст противоположных цветов и придает яркость и праздничность полотну.

Результаты проведенных оптико-физических исследований (УФ-лучах) показали, что авторская надпись, которая находится в нижнем правом углу, не дает яркой люминесценции, в отличие от живописи в других местах произведения. Подпись имеет матовый ровный покрывной слой, объединяющий ее с живописью. Авторский росчерк “М. Ковеш 69” нанесен темной краской с холодным оттенком, который повторяет пастозные авторские мазки, исследования в 5-кратном увеличении (рис. 5).

Покрывной слой нанесен по всей плоскости живописи, но местами имеет потертости. Просматриваются проседания покрывного слоя на земляных, охристых красках и на тонких, лессировочных слоях живописи. Выявленные технико-технологические приемы автора сближают данное произведение с работой “Шелаболиха на Оби” Г.Ф. Борунова. Это прослеживается в соблюдении технологических норм: достаточном просушивании предыдущих слоев. Результаты макросъемки показали наличие большого количества экспрессивных мазков, передающих внутреннее движение.

Заключение

Исследование живописи художников Сибири XX века с помощью оптико-физических методов позволяет получить объективную информацию о технике и приемах работы художников, выявить особенности сохранности произведений и уточнить некоторые искусствоведческие аспекты.

На примере произведений Г.Ф. Борунова и М.Д. Ковешниковой было показано, что оба художника работали в технике пастозной живописи по подмалевку. Они наносили каждый новый слой после просыхания предыдущего, что позволяло не смешивать краски и сохранить целостность красочного слоя. Г.Ф. Борунов использовал более насыщенную цветовую гамму и контрастные сочетания цветов, а М.Д. Ковешникова – более светлую палитру и мягкие переходы цветов с яркими вкраплениями. Результаты исследований свидетельствуют о хорошей сохранности произведений, что говорит о соблюдении авторами технологических требований. Представленные произведения относятся к одному периоду творческого поиска молодых художников. Подробное изучение масляной живописи позволило сопоставить выявленные характеристики и определить моменты начала сложения творческого метода каждого автора, которые будут ярко проявляться в последующих работах. Таким образом, применение оптико-физических методов в исследовании живописи художников Си-

бири XX века является эффективным методом получения достоверной информации о творчестве этих мастеров.

Перспективы исследования живописи художников Сибири XX века с помощью оптико-физических методов будут реализованы в предполагаемом ключе:

1. Расширение круга изучаемых произведений: исследования с использованием оптико-физических методов проводятся в основном в отношении произведений известных художников, которые входят в состав музейных фондов. Однако для получения более полной картины развития живописи Сибири XX века необходимо исследовать и более широкий круг произведений, в том числе работы малоизвестных или неизвестных художников, а также произведения, находящиеся в частных коллекциях.

2. Использование более широкого спектра методик: в исследовании живописи художников Сибири XX века с помощью оптико-физических методов используются в основном методы макросъемки и исследования в УФ-лучах. Однако для получения более полной информации о произведениях необходимо применять и другие методики, такие как спектральный анализ, рентгенофлуоресцентный анализ, инфракрасная рефлектография и т.д.

3. Создание базы данных результатов исследований позволит систематизировать и обобщить полученные данные, что будет способствовать дальнейшему изучению живописи художников Сибири XX века.

Реализация этих перспектив позволит получить более полную и объективную информацию о творчестве художников Сибири XX века и внести вклад в изучение истории и развития искусства Сибири.

Приложения / Applications



Список литературы / References

- Attas M, Cloutis E., Collins C., Goltz D., Majzels C., Mansfield J., Mantsch H. Near-infrared spectroscopic imaging in art conservation: investigation of drawing constituents. *Journal of Cultural Heritage*. 2003, 4(2), 127–136.
- Balakina E.I. & Nekhyadovich L.I. Obraz materi v tyurkskoj mifologii i ego znachenie dlya razvitiya kreativnyh industrij regional'nogo turizma (na primere izobrazitel'nogo iskusstva Altaya) [The image of a mother in Turkic mythology and its importance for the development of creative industries of regional tourism (using the example of the fine arts of Altai)]. In: *ZHurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Journal of Siberian Federal University. Humanities], 2023, 16(8): 1271–1284.
- Barteneva Yu.V., Petrikeeva E.N., Izotova E. Kompleksnyj podhod k izucheniyu zhivopisi [Comprehensive approach to the study of painting]. In: *Kollekciya gumanitarnyh issledovanij* [Humanitarian Research Collection]. 2018, 3, 42–50.
- Borg B., Dunn M., Ang A., Villis C. The application of state-of-the-art technologies to support artwork conservation: Literature review. *Journal of Cultural Heritage*. 2020, 44, 239–259.
- Bulgueva G.D. Tvorcheskoe nasledie ikonopisnyh masterskih zhenskih pravoslavnyh monastyrej rubezha 19–20 vv. [Creative heritage of icon painting workshops of women's Orthodox monasteries at the turn of the XIX–XX centuries]. In: *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic cultures]. 2021, 62, 297–309.
- Channini C. *Kniga ob iskusstve ili traktat o zhivopisi* [Book on art or treatise on painting]. St. Petersburg: Bibliopolis, 2016.
- Chernyaeva I.V. & Merkulova K.S. Evolyuciya obrazno-plasticheskogo yazyka v tvorchestvom metode S.N. Chervova [Evolution of figurative-plastic language in the creative method of S.N. Chervova]. In: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo State University]. 2023, 65, 191–200.
- Chirkov V.F. *Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri XVII–XXI vv.: slovar' ukazatel' hudozhnikov, iskusstvovedov, specialistov po muzejnomu delu, issledovatelej, hudozhnikov-pedagogov, kollekcionerov, mecenatov, obshchestvennyh i gosudarstvennyh deyatelej: v 2 tomah* [Fine art of Siberia of the XVII–XXI centuries: a dictionary of artists, art historians, museum specialists, researchers, art teachers, collectors, patrons, public and statesmen: in 2 volumes]. Tobolsk: Tobolsk Revival, 2014.
- Darius E.I. & Fedotov A.V. Works of G.F. Borunova v kollekcii Gosudarstvennogo hudozhestvennogo muzeya Altajskogo kraja: katalog-al'bom [Borunov in the collection of the State Art Museum of the Altai Territory: catalog-album]. Barnaul: Altai Press House. 2008.
- Grenberg Yu. I., Kadikova I.F., Pisareva S.A. *Anatomiya russkogo avangarda* [Anatomy of the Russian avant-garde]. Moscow: Three Squares, 2017. 292.
- Kadikova I.F., Morozov E.A., Koluntaev D.A. Primenenie hromato-mass-spektrometrii v izuchenii organicheskikh materialov v hudozhestvennyh proizvedeniyah iskusstva [The use of chromato-mass spectrometry in the study of organic materials in artistic works of art]. *X All-russian conference with international participation "Mass spectrometry and its applied problems"* [X Vserossiyskaya konferenciya s mezhdunarodnym uchastiem «Mass-spektrometriya i ee prikladnye problemy»]. 2021, 15. available at: <https://www.interlab.ru>
- Kravchenko V.I. Repin v zhivopisi i roskerke pera: «hudozhestvennyj» narativ [I.E. Repin in painting and stroke of the pen: "artistic" draft]. *Innovacionnaya nauka* [Innovative science]. 2020, 4, 120–125.
- Maev R., Gavrilov D., Maeva A., & Vodyanoy I. Modern Non-Destructive Physical Methods for Paintings Testing and Evaluation. *9th Int. Conference on NDT of Art 2008 Jerusalem*. 2008. Available at: <https://www.ndt.net/?id=6092>
- Moskalyuk M.V. & Tolstikhina E.M. Composition of Kazimir Malevich "Lady and Piano": to the study of the colorful layer and attribution [Composition of Kazimir Malevich "Lady and Piano": to the study of the colorful layer and attribution]. In: *Bulletin of South Ural State University. Social and Humanities* [Bulletin of South Ural State University. Social and Humanities]. 2018, 18(3), 80–83.

Pestova D. A., Todorova A. V. Metod issledovaniya proizvedenij zhivopisi v svete vidimoy lyuminescencii pod vozdejstviem UF-luchej [Method of studying works of painting in the light of visible luminescence under the influence of UV rays] In: *Mesmaherovskie chteniya – 2023: materialy sekcij aspirantov i studentov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Sankt-Peterburg* [Mesmakher readings – 2023: materials of sections of aspirants and students of the international scientific and practical conference, St. Petersburg]. 2023, 263–268.

Popov V. S., Pershin D. S., Khrabrov P. A., Morozova E. A., Ponomarenko V. P. Reflektografiya proizvedenij iskusstva v diapozone 0,9–1,7 mkm s ispol'zovaniem SWIR-kamery infrokrasnogo diapozona spektora [Reflectography of works of art in a diapozone of 0.9–1.7 microns using a SWIR camera of an infro-red spector diapozone]. In: *Uspekhi prikladnoj fiziki* [Advances in applied physics]. 2022, 10(1), 23–33.

Rauschenbach B. *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [Picture geometry and visual perception]. St. Petersburg: Palmyra. 2020.

Rouba B., Karaszkiewicz P., Tyminska- Widmer L., Iwanicka M., Góra M., Kwiatkowska E. & Targowski P. Optical Coherence Tomography for Non-Destructive Investigations of Structure of Objects of Art. *9th Int. Conference on NDT of Art 2008 Jerusalem*, 2008. Available at: <https://www.ndt.net/?id=6014>

Slansky B. *Tekhnika zhivopisi: zhivopisnye materialy* [Painting technique: painting materials]. Moscow: USSR Academy of Arts, 1962.

Stepanskaya T. M. *Ocherki istorii iskusstva Altaya* [Essays on the history of Altai art]. Barnaul: Graphic, 2009.

Strukov A. I. Atribuciya proizvedenij Vladimira Grinberga i Aleksandra Vedernikova: o podpisakhudozhnika [Attribution of works by Vladimir Greenberg and Alexander Vedernikov: about the signature of the artist]. In: *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [News of the Ural Federal University. Humanities]. 2021, 23(4), 96–116.

Vazhova E. V. Obrazy Altaya v tvorchestve M. D. Koveshnikovoj [Images of Altai in the work of M. D. Koveshnikova]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education]. 2014, 3(46), 321–322.

EDN: WBNOTO
УДК 745/749+7.031+688

From Crafts to Art: on the Organization of the First Full-Year Ivory Carving Workshops in Chukotka

Olga M. Shulgina*

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography RAS
Saint-Petersburg State University
St. Petersburg, Russian Federation*

Received 20.03.2024, received in revised form 21.03.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. The article deals with the problem of transition from craftsmanship to art and the establishing of full-year walrus ivory-carving workshops on the territory of the Chukchi Peninsula. The main thesis of this paper is the question of the nature of the emergence of permanent bone-carving workshops in Chukotka. Relying on unpublished archival sources, as well as on previously published works, the author comes to the conclusion that ivory-carving workshops in Chukotka were not created spontaneously in the early 1930s. On the contrary, such a phenomenon was preceded by a long preparatory stage, which implied a comprehensive preliminary study and fixation of the material and spiritual cultures of the peoples of Chukotka, collection and accumulation of samples of items made by local Chukchi craftsmen. Consideration of the issue from this perspective, relying on factual material, makes it possible to assess most objectively the contribution to the formation and development of Chukchi and Asian Eskimo walrus ivory-carving art not only by art historians and professional artists, but also by ethnographers and their leading institutions.

Keywords: Committee for the Support of the Peoples of the Northern Regions, Research Institute of the Art Industry, V. G. Bogoraz, A. L. Gorbunkov, walrus ivory-carving craft, Chukchi and Asian Eskimo walrus ivory-carving art

Research area: Art History

The research was supported by the grant of the Russian Science Foundation (project No. 23–18–00637) “Changing materiality of the Arctic and Siberia: technologies, innovations, infrastructure” (PI–\$ 5.N. Davydov).

Citation: Shulgina O. M. From crafts to art: on the organization of the first full-year ivory carving workshops in Chukotka. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1386–1396. EDN: WBNOTO



От кустарного промысла к искусству: об организации первых косторезных мастерских на Чукотке

О.М. Шульгина

*Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Санкт-Петербургский государственный университет
Российская Федерация, Санкт-Петербург*

Аннотация. В статье рассматривается проблема перехода от косторезного промысла к искусству и создание постоянных косторезных мастерских на территории Чукотского полуострова. Основной тезис, который выносится на рассмотрение, касается характера появления постоянных мастерских по обработке кости на Чукотке. Опираясь на неопубликованные архивные источники, а также на изданные ранее труды, автор приходит к выводу, что косторезные мастерские на Чукотке создавались в начале 1930-х гг. не спонтанно. Напротив, такому явлению предшествовал длительный подготовительный этап, который подразумевал всестороннее предварительное изучение и фиксацию материальной и духовной культур народов Чукотки, сбор и накопление образцов изделий, выполненных местными чукотскими мастерами. Рассмотрение вопроса с этого ракурса, опираясь на фактологический материал, дает возможность наиболее объективно оценить вклад в становление и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства не только искусствоведов и профессиональных художников, но и этнографов с ведущими их институциями.

Ключевые слова: Комитет по содействию народностей Северных окраин, НИИХП, В. Г. Богораз, А. Л. Горбунков, косторезный промысел, чукотско-эскимосское косторезное искусство.

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства (изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Исследование проведено при поддержке Российского научного фонда (грант № 23–18–00637) «Меняющаяся материальность Арктики и Сибири: технологии, инновации, инфраструктура» (руководитель – В. Н. Давыдов). Источник финансирования МАЭ РАН.

Цитирование: Шульгина О. М. От кустарного промысла к искусству: об организации первых косторезных мастерских на Чукотке. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1386–1396. EDN: WBNOTO

Введение

История становления художественного чукотско-эскимосского косторезного промысла, в принципе как и любого другого промысла, – вопрос, с которого следовало бы начинать рассмотрение этапов развития современного косторезного искусства Чукотки.

Вместе с тем первые десятилетия работы косторезных мастерских, принципы их организации и методы работы, практиковавшиеся на местах, по-прежнему остаются мало изученными сюжетами отечественной науки.

Прежде всего это связано с тем фактом, что в искусствоведческих изысканиях, из-

данных на сегодняшний день, принято «дати́ровать» начало косторезного искусства концом 1920-х – началом 1930-х гг., апеллируя к созданию в 1931 г. первой косторезной мастерской в Уэлене и активизации специалистов НИИ художественной промышленности (Митлянская, 1976: 49; Ефимова, Клитина, 1981: 7–8; Бронштейн, Карахан, Широков, 2002: 4; Вуквукай, 2012: 140). Однако новый круг не привлекавших ранее материалов открывает новую информацию, позволяет дополнить и уточнить уже сложившееся представление о развитии художественных промыслов чукчей и эскимосов, освещает вклад этнографов в процессе становления народных промыслов на Чукотке.

Хронологические рамки этого исследования – вторая половина XIX – первая треть XX века, диктовались следующими соображениями. Верхняя обозначенная граница, первая треть XX века, – послереволюционный период и время активной советизации, по крайней мере береговых районов Чукотки¹. Закономерно, что в этот период складывалась новая система хозяйства и культуры, которая охватывала и вопросы творчества художников-кустарей не только Чукотского полуострова, но и всего Советского государства. Так или иначе, именно в это время на Чукотку начали командировать первых инструкторов и художественных руководителей – специалистов с профессиональным художественным образованием, с целью наладить косторезное дело, были организованы первые косторезные мастерские: сначала сезонные, а затем и постоянные. Вместе с тем в этом исследовании была предпринята попытка обозначить, когда и ввиду каких обстоятельств началось художественное осмысление косторезного дела. Автор поставил перед собой цель конкретизировать, в какой момент начали предприниматься меры по систематическому изучению и оказанию целенаправленной поддержки

в целях развития художественных промыслов коренных народов Чукотки. Ввиду поставленных задач автор привлекает коллекции ряда отечественных и зарубежных музеев, куда входят предметы, собранные на Чукотке во второй половине – конце XIX века, обращается к неизданным архивным и опубликованным печатным и иллюстративным источникам, которые позволяют судить о состоянии и трансформациях косторезного промысла на Чукотке в обозначенный период. Таким образом, нижней границей исследования является именно вторая половина XIX в. – время сбора одной из самых ранних и наиболее целостно сохранившейся коллекции, включающей среди прочих экспонатов и предметы чукчей и эскимосов.

Начиная с 1920-х гг. в специальной литературе термины, связанные с народным искусством, нередко употребляются авторами в разных, но не тождественных смыслах (Воронов, 1924; Оршанский, 1927; Вихрев, 1933; Церетелли, 1933; Луначарский, 1933; Бакушинский, 1934). Проблема употребления терминов посвящены ряд работ отечественных искусствоведов. Наиболее значимыми, полными, охватывающими разные точки зрения являются труды Т. Д. Зубовой (1977, 1982) и В. А. Гуляева (1985). Поэтому, прежде чем перейти непосредственно к проблеме исследования, следует обозначить, какой смысл автор вкладывает в ряд терминов, как, например, «народное искусство», «крестьянское искусство», «художественные промыслы», «профессиональное искусство», «кустарная» или даже «кустарно-художественная промышленность», чтобы избежать их расплывчатости и ситуации частичного совпадения по смыслу с другими терминами, которыми используются не только специалистами, но и в широких общественных кругах.

Так, принимая возможность различий в трактовке терминов, автор статьи характеризует *народный промысел* как самобытное и почвенное явление, включающее как творчество крестьянина, так и рабочего для собственных нужд. Термин *народное*

¹ Отмечу, что советизация Чукотки проходила крайне неравномерно. Так, если береговые поселки были коллективизированы уже к началу 1930-х гг., то в Осиновской, Мухоморненской, Амгуэмской и Канчаланской тундре еще в начале 1950-х гг. проходили крупномасштабные акции по коллективизации крупных оленеводов (Андронов, 2008: 102–126).

искусство предполагает в основном ручное изготовление художественных изделий на рынок сельскими и посадскими мастерами. Оно, согласно теоретикам искусства, служит только в хозяйственных целях крестьянина-художника – для обустройства и украшения дома, изготовления и украшения утвари и т.д. *Крестьянское искусство* – термин, который указывает скорее на классовую принадлежность мастера (в противовес рабочему искусству), чем на какое-либо другое сущностное отличие от иных терминов. Тем не менее нередко *крестьянское искусство* отождествляют, собственно, с народным.

В то же время сегодня специалисты и исследователи нередко используют термин *народное искусство* в более широком смысле, охватывая ряд художественных явлений, которые объединяются их генеалогической связью с местной традицией и степенью сохранности традиционных элементов.

Нередко овладение народными промыслами требует длительной подготовки и выучки мастера. Потому термину *народное искусство* наиболее противоположным по смыслу, передающим суть различий является понятие даже не *профессиональное*, а *учёное искусство*.

В контексте рассматриваемой проблемы необходимо обозначить семантику ещё нескольких терминов. Так, термин *кустарничество* будет употребляться для обозначения творчества, которое имеет черты профессионализации и специализации промыслов, рассчитанных на рынок. *Кустарная художественная промышленность*, или просто *художественная промышленность*, понимается здесь как творчество, которое привязано к фабрике и заводу, имеет массовый характер производства. В отличие от термина *кустарная промышленность*, он более точно указывает именно на искусствоведческую сферу их употребления.

Чукотско-эскимосская резная кость и официальные институции

Если в европейской части России проблема руководства промыслами и город-

ских влияний была поставлена ещё до Октябрьской революции, на Чукотке дело обстояло несколько иначе.

Важнейшим, хотя не имевшим прямого отношения к процессу становления чукотско-эскимосского косторезного искусства, событием стало образование в 1932 г. Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) на базе Кустарного музея. В 1920–30-е гг. трудом искусствоведов и профессиональных художников НИИХП была сформирована новая методика работы с мастерами народных промыслов. Важно, что ориентация специалистов на местную традицию была в 1920–1930-х гг. новым словом НИИХП. Вскоре этот принцип стал одним из важнейших условий работы профессиональных художников с народными мастерами.

Без преувеличения ключевое значение в становлении косторезного искусства чукчей и эскимосов в 1920–1930-е гг. сыграла деятельность первого художественного руководителя чукотских художественных мастерских А.Л. Горбункова (Шульгина, 2022; 2024). Это связано с тем, что в новых реалиях жизни молодого Советского государства именно от художественного руководителя напрямую зависело существование каких бы то ни было народных мастерских. Нужно понимать, что когда речь идёт о работе группы мастеров, руководителю мастерских нужно суметь выработать чёткую стилевую направленность развития косторезного искусства. В ряде случаев эта задача была под силу лишь профессиональным художникам и специалистам, имевшим искусствоведческое образование. Соответственно, по приезду на Чукотку Горбунков разработал оптимальный и, что немаловажно, наиболее экономически выгодный ассортимент изделий, которые изготавливали чукотские косторезы, принимая во внимание как способности мастеров, так и спрос потребителей того времени. Также художественный руководитель определил тематику и стилистическую направленность косторезного дела чукчей и эскимосов. Все это стало возможным благодаря тому, что

художественный руководитель сумел найти наиболее удобные для работы с местными мастерами методы взаимодействия в процессе работы с моржовой костью.

Таким образом, к началу 1930-х гг. явно обозначился вектор развития чукотско-эскимосского косторезного искусства, однако работа по исследованию потенциала и организации косторезного дела на Чукотке началась ещё за десятилетие до приезда Горбункова, а деятельность первого художественного руководителя завершила сложный и долгий подготовительный этап.

Впервые о необходимости смены древнего уклада жизни «вышей» социалистической формой заговорили на X съезде партии, который состоялся в марте 1921 года. Одной из ключевых проблем съезда стало приобщение народов Крайнего Севера к европейской культуре. В идеале планировалось осуществить намеченную задачу, не оторвав туземцев от их естественной почвы и сохранив их материальную культуру. Тем не менее в действительности события разворачивались несколько иначе, а идеи, изложенные на съезде, остались только на бумаге (Катлан, 2008: 284–342).

Открытие Всероссийской культурно-промышленной выставки в 1923 г. стало первым шагом на пути к признанию народного художественного творчества в масштабах Российского государства. Несмотря на то что на этой выставке не были представлены изделия из моржового клыка чукотских мастеров, был показан ряд предметов холмогорской школы косторезного искусства, что сподвигло специалистов начать дискуссию о налаживании косторезного промысла на Чукотском полуострове.

Следующим этапом на пути становления косторезного искусства чукчей и эскимосов стало создание в 1924 г. специального Комитета по содействию народностей Северных окраин. Здесь необходимо сделать ремарку, что Комитет понимался чиновниками как средство вовлечения коренных жителей в строительство новой советской жизни, но не просто как механизм помощи голодающим туземцам. Так или иначе, независимо от интерпретации целей и задач

Комитета, в наиболее труднодоступные районы северных окраин стали командировать педагогов, врачей, партийных работников. В контексте рассмотрения вопроса развития чукотско-эскимосского косторезного искусства важным является тот факт, что начали организовываться районные культурные базы (культбазы). Именно они должны были стать очагами политической и культурной жизни районов. Примечательно, что Чукотская культбаза, построенная в 1928 г. на побережье залива Лаврентия, стала одной из первых культурных баз, организованных Комитетом Севера (Чеботаревский, 1930: 117).

Важным шагом на пути к признанию и становлению косторезного искусства Чукотки, согласно архивным материалам Санкт-Петербургского филиала Архива РАН [Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. Л. 72–73], стало образование в мае 1926 г. Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера. Отмечу, что одним из главных инициаторов образования Комиссии был В. Г. Богораз-Тан. Первоочередной задачей Комиссии было практическое изучение рынков сбыта и внутреннего и внешнего рынков сбыта изделий туземцев Крайнего Севера. Для выполнения этой задачи Комиссия предпринимала самые разнообразные меры, а именно:

а) собирала материал, характеризующий современные изделия кустарей. Здесь особое внимание уделялось как технике производства и качества, так и стоимости, анализу пригодности изделий для нужд внутреннего и внешнего рынка СССР;

б) готовила переработку изделий, как со стороны формы, так и в отношении качества. Это было необходимо для приспособления их к массовому производству и сбыту;

в) выясняла размер спроса на изделия среди торговых организаций внешней и внутренней, а также межплеменной торговли среди народов Крайнего Севера;

г) оправданные спросом образцы Комиссия предоставляла в Комитет Севера на одобрение через научно-исследовательскую комиссию. Далее

одобренные Комитетом образцы Комиссия представляла на утверждение в качестве производственных стандартов;

е) оказывала содействие в организации и проведении выставок изделий народов Крайнего Севера как в СССР, так и за рубежом;

ж) готовила литературный материал для освещения нужд кустарных промыслов Крайнего Севера в печати.

Тогда же, в мае 1926 г., художником Ф.Ф. Федоровским был прочитан доклад «О подъеме и развитии кустарных промыслов туземцами Крайнего Севера». В сущности, этот доклад резюмировал идеи Комитета относительно путей развития промыслов Крайнего Севера. Федоровский считал, что подъем и развитие промыслов коренных жителей должны строиться по двум основным путям и третьему, который логически вытекает из них:

1. Собираательный этап – имел своей целью исследование и охрану художественных образцов народного творчества, определение их качества и художественной ценности. Предполагалось, что через выставки будет проводиться пропаганда кустарных промыслов и народного искусства в музеях, школах и других учреждениях в СССР и за рубежом. На этих образцах планировалось воспитывать инструкторов и руководителей при культбазах, которые, в свою очередь, должны были способствовать развитию производства и творчества на местах.

Федоровский считал, что образцы самобытного народного творчества будут представлять в России и за границей большой научно-художественный интерес, а спрос на них будет настолько велик, что их не будет хватать для продажи – они разойдутся по музеям, коллекциям и школам, собирающим художественные ценные произведения народного творчества.

2. Практически-эксплуатационный этап. Специалисты полагали, что художники лучшей квалификации в Москве должны сконструировать модельные образцы одежды, обуви, ковров, домашней утвари, которые будут соответствовать климату и интен-

сивной жизни города. От этих художников, их вкуса, машинного мастерства конструирования будет непосредственно зависеть характер производства, который ничего общего с народным самобытным творчеством иметь не будет и, в принципе, не должен.

3. Художественно-кустарный смешанный этап, с точки зрения Фёдоровского, должен был бы объединить два первых. Соответственно, Федор Федоровский считал, что художники центра, исследовав творчество северных народностей, выработают ряд простых по форме и понятных северным народам изделий. Когда эти формы-модели попадут в руки первобытного мастера, он должен украсить их в соответствии со своим видением. К моделям, выработанным в центре, должен был применяться строго обдуманый, культурный подход.

Кроме того, членами Комиссии была разработана анкета, которую научным сотрудникам, экскурсантам настоятельно рекомендовалось заполнять при сборе образцов [СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. Л. 117–119]. К числу собираемых образцов причислялись предметы домашнего обихода, декорированные резьбой, росписью, вышивкой. Также экскурсанты собирали и отдельные части предметов, что было связано с тем, что они несли следы искусства не только в своих украшениях, но и в конструкции предмета как такового, пусть даже без декорации. Таким образом, ценность собираемых предметов заключалась не только в орнаменте, но и в оригинальном сочетании материалов или конструкции предмета.

Каждый собранный предмет должен был быть занумерован, и к нему должно было прилагаться описание, составленное в соответствии с разработанными Комиссией вопросами. Предмет и собранные о его бытовании сведения должны были помочь выяснить не только типы изготавливаемых народными мастерами изделий, но и материалы, из которых эти изделия выполнены, технику и технологию создания предмета, условия при которых он выполнялся.

Знание всех этих нюансов было необходимо для оказания содействия в раз-

витии промыслов в дальнейшем, при создании новых типов изделий, приспособленных для европейского обихода, но исполненных в технике северян и декорированных привычными для них материалами. Кроме того, как полагали члены Комиссии, обеспечение мастеров Крайнего Севера заказами могло бы возбудить их личное творчество, одновременно не утрачивая своеобразные черты, присущие их искусству.

Вопросы, которые были включены в анкету, распадалась на несколько последовательных категорий, которые дополняли друг друга. К первой категории относились вопросы, которые преследовали цель установить место конкретного промысла в хозяйстве того или иного народа, выяснить возможные пути завязывания отношений народных мастеров и учёных-профессионалов. Ко второму блоку относились вопросы, которые помогали бы собрать сведения как об экономических и бытовых условиях производства, так и о сыре и материалах, из которых исполнялись вещи. Третья группа вопросов касалась порядка исполнения того или иного предмета, освещала технику применения тех или иных инструментов и т.п. Вопросы этой категории подводили к выяснению деталей создания форм предметов и украшений, а также логики их оформления. Анкета завершалась вопросами, ответы на которые позволяли пояснить, откуда пришли формы искусства, в которые обличены собранные предметы, что облегчало понимание историко-художественного аспекта. В анкете содержались рекомендации делать фотографические снимки, особенно положения рук при работе над предметами, отдельными элементами, например раппорты узоров.

На пути к народному искусству

От теории к практике на Чукотке перешли в 1927 г. В связи с этим большой интерес представляет так называемый список туземных изделий, который включал предметы хозяйства и экспонаты, собранные на восточном побережье Камчатского округа в июне–августе 1927 г. [СПбФ АРАН. Ф.

250. Оп. 3. Д. 229. Л. 192–197]². К сожалению, мы не располагаем какими-либо иллюстративными или фотоматериалами предметов, собранных К. Я. Луксом, зампреда Комитета Севера при Далькрайисполкоме, но вместе с тем в контексте вопроса о становлении косторезного искусства уже сами их названия позволяют судить об ассортименте и о расположении промысловых центров на карте Чукотки.

Список, составленный Луксом, включал 140 номеров. Сюда входили предметы одежды, орудия и оружия, бытовавшие среди народов Чукотки, образцы почв и растений, чучела рыб и животных Чукотского полуострова. Ряд предметов имели прямое отношение к косторезному промыслу:

№ 15. Ротль из моржовой кости, Уэллен, чукчи, 1 шт.

№ 33. Гарпун костяной (након.), Уэллен, чукчи, 1 шт.

№ 40. Бусы из моржовой кости, белые, 56 х 2, чукчи, Дежнёв, 1 шт.

№ 41. Бусы из моржовой кости, беловато-желтые, 108, чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 42. Бусы из моржовой кости, белые, 99 шар., чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 43. Бусы из моржовой кости, белые, 103 шар., чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 47. Шахматы из моржового клыка, работа чукчи Гемауге, Уэллен, 1 компл.

№ 49. Шпильки для волос из моржового клыка, 3 шт.

² Из писем Владимиру Богораз-Тану и Петру Покровскому известно, что сбор и закупка предметов коллекции были инициированы Комитетом содействия народностям северных окраин. Коллекция эта состояла преимущественно из изделий чукчей, эскимосов, коряков. Примечательно, что приобрести предметы через Дальгосторг или кооперативные организации Луксу не удалось, так как эти предприятия располагали только отдельными, попавшими случайно образцами. Соответственно, Карл Лукс либо покупал вещи у местного населения, либо заказывал модели и образцы у мастеров. Вся коллекция, кроме образцов, отправленных в Москву на Всесоюзную выставку, была передана Хабаровскому музею во временное пользование с условием, что первым из этого списка отберет понравившиеся предметы Богораз, выделивший в марте 1927 г. на их закупку 200 рублей. Далее право выкупить понравившиеся предметы было предоставлено и Покровскому, заведовавшему Художественным отделом Хабаровского краевого государственного музея.

№ 50. Ножик из кости (ручка в форме рыбы), чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 51. Ножик костяной, чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 52. Бусы из моржовой кости, 109 шариков, крупные, Дежнев, 1 св.

№ 53. «Божки» «Плэжит» подражание американским, Наукан, эскимосы, работа эскимоса Джоу, 2 шт.

№ 54. Мундштуки из моржового клыка, чукчи, Дежнев, 2 шт.

№ 55. Рука с вилок, чукча, Дежнев, 1 шт.

№ 56. Ножи для резки бумаги, разная работа эскимосов Наукана, 4 шт.

№ 57. Чернильный прибор из 2 чернильниц, подсвечника, пресс-папье, спичечницы, чашечки, пепельницы, 1 компл.

№ 58. Нож из моржового клыка, 1 шт.

№ 60. Клык, разрисованный с фотографией Чекмарева, работа Камыргина, чукча, Уэллен, 1 шт.

№ 61. Разрисованный сколок моржового клыка, работа мальчика 12 лет, чукчи, Дежнев, Рентэтугена, 1 шт.

№ 62. Подставка для карандашей для стола, работа эскимоса Киритауэна, Наукан, 1 шт.

№ 63. Большой нож для резки бумаги, Дежнев, чукчи, 1 шт.

№ 70. Кусок разрисованного клыка «Степан рисовал», 1 шт.

№ 71. Шхуна из моржового клыка, работа эскимоса из Наукана, Чукотский полуостров, 1 шт.

№ 103. Сколок клыка разрисованный, работа Камыргина, Уэллен, 1 шт.

№ 106. Модель нерпичей сетки из кости, эскимосы, Наукан, 1 шт.

№ 107. Контарь из кости, работа эскимоса из Наукана, 1 шт.

№ 112. Модель снеговых лыж из кости, Уэллен, 1 шт.

№ 114. Группа из моржовой кости, оленевод с оленями, Дежнев, чукча, 1 шт.

№ 119. Цветной клык «Кресты», Тутэнемен, 1 шт.

№ 131. Значок ОДВФ, сделанный ножиком чукчей, Камыргиним, Уэллен, 1 шт.

№ 133. Рука с рюмкой (по случаю ампутированной руки у анадырского доктора), Дежнев, чукчи, 1 шт.

Как следует из приведенных предметов косторезных изделий из списка Лукса, часть из них из моржового клыка, носила сугубо утилитарный характер: ножи, наконечники для гарпунов, мундштуки. Часть изделий являлась непосредственным подражанием предметам, привозимым русскими и американцами торговцами и промысловиками. Это, к примеру, трость (рис. 1) и шахматы, подставки для карандашей и шпильки для волос, значки и чернильные приборы (рис. 2, 3), пеликены (рис. 4)³. Чукотские мастера точно копировали такого рода предметы с поправкой на привычный для себя материал – моржовый клык.

Особенно привлекают внимание так называемые разрисованные (но, безусловно, речь идет не о рисунках, а гравировках) моржовые клычки и сколки клыков. Подчеркну, что мастера выполняли гравировки не из целых моржовых клыков, которые потенциально могли быть использованы для других изделий (как, например, скульптурные группы (рис. 5), мундштуки, стаканы и т.п.), но из тех кусочков, которые фактически оставались невостребованными и, соответственно, «разрисовывались» в качестве развлечения мастеров. Более того, такие клыки мастера гравировали по заказу конкретных лиц, а те, в свою очередь, указывали, что именно они желали бы, чтобы мастер выгравировал на клыке. Этот тезис подтверждают по меньшей мере два письменных источника начала XX века. В книге «Graphic Arts of the Alaskan Eskimo» Д. Рэй опубликованы два интересных предмета (Ray, 1969: 21–25), гравировки на которых копировали фотографии или рисунки из газет, которые мастерам предоставляли заказчики. Речь идет о пластинке из моржового клыка с гравированным на ней портретом Теодора Рузвельта и американским флагом работы эскимосского мастера, известного под именем Счастливый Джек. Эта пластинка была куплена американскими золотоискателями в 1900 г. Второе изделие – зуб кашалота, который датирован концом

³ Попытка разностороннего рассмотрения проблемы появления пеликенов на Чукотском полуострове была предпринята в статье О. М. Шульгиной (2022: 37–46).

XIX в. На одной стороне этого предмета была выгравирована шхуна, на другой – женщина-наездница верхом на лошади. Похожую ситуацию описывал с своей работе «Pohjoiskävijän päiväkirjasta» (Pälsi, 1919: 94–104) и финский путешественник, этнограф и фотограф Сакари Пяльси, ездивший по чукотским поселкам в 1916–1917 гг. Пяльси пишет, что чукчи и эскимосы действительно имели природные способности к рисованию, однако рисовали, перерисовывали и гравировали они только адресно, по просьбе конкретного человека и лишь за определенную плату за такую работу. При этом автор отмечает, что сюжет рисунка или гравировки диктовал мастеру сам заказчик. Здесь укажу еще на одну деталь, которая лишь усиливает эту гипотезу. Так, в списке Лукса указаны мастера, выполнявшие только отдельные предметы – гравированные клычки, и автор шхуны из моржового клыка. Вероятно, именно эти предметы выполнялись под заказ, а потому Карл Лукс знал имена авторов изделий, несмотря на то, что они не имели личных автографов мастеров.

После образования Комиссии разработки ее положения и анкеты, о которых было сказано выше, командировки специалистов в области кустарных художественных промыслов становятся регулярными. Так, в 1928–1930 гг., на культбазу Лаврентия для организации косторезной мастерской по назначению Комитета Севера при ВЦИК из Москвы был командирован инструктор В.Н. Морозов, который, в сущности, был не косторезом, а техником-организатором по столярно-резному производству [ЦГА СПб. Ф. 9471. Оп. 2. Д. 88. Л. 68]. Из отчета о работе школы-интерната при культбазе Лаврентия за 1929–30 гг. становится очевидно, что дело Морозова поставленных целей не достигло. Основных причин неудачи, по версии чиновников, было несколько. Первое, что следует из отчета, это то, что «в районе нет кустарей по костизделиям, вернее их очень мало». Во-вторых, «само население возражало против мастерской этого уклона, и здесь гораздо более необходима мастерская по дереву и металлу» [АМАЭ

РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 103. Л. 59]. Со своей стороны позволю себе предположить, что наиболее вероятной причиной неуспеха Морозова является нежелание чукотских кустарей работать с «чужими» инструкторами, тем более что они напрямую ассоциировались с коллективизацией. Кроме того, существовала и проблема коммуникации. Нужно понимать, что в 1932–1933 гг. только 250 человек (детей и взрослых вместе взятых) по всему Чукотскому району [АМАЭ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Д. 131. Л. 14], в котором располагались косторезные мастерские, было охвачено ликбезами и, соответственно, понимало русский язык.

Вскоре в 1930 г. Камчатское акционерное общество командировало своего инструктора, товарища Венедиктова, в посёлок Дежнёв для налаживания косторезного промысла. В действительности это подразумевало налаживание максимального использования моржового клыка – в основном изготовление клавиш для фортепиано и пуговиц. В 1931–1932 гг. ещё одному инструктору по фамилии Кривдун удалось собрать кустарно-промысловую группу косторезов в селе Ванкарем. Наиболее успешной была деятельность инструктора Шаркова, назначенного Чукотским окружным интегральным союзом. Так, за 1929–1932 гг. он организовал пять косторезных артелей. Секрет Шаркова заключался в том, что бригады мастеров косторезного дела были собраны на базе крупнейших чукотских колхозов того времени: Чаплинского, Сиренинского, Науканского, Дежнёвского и Уэленского. Максимальное количество резчиков всех перечисленных артелей тем не менее не превышало 75 человек [АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 131. Л. 88–89]. Важнейшей отличительной чертой, характерной для деятельности косторезов начала 1930-х гг., была сезонность промысла. Это означает, что работа мастеров приходилась в основном на весну и лето – время, свободное от занятия морским зверобойным промыслом. По воспоминаниям педагога П. Я. Скорика, в Уэленской мастерской в 1928 г. была собрана группа подростков, желающих обучаться косторезному делу. Занятия про-

водил молодой косторез Туккай. Примеру уэленских косторезов последовали жители с. Чаплино, где работой народных мастеров руководил эскимос Майна. В с. Сиреники главой косторезов выступил мастер Аттата.

Заключение

Безусловно, можно начать поиски искусства, обратившись к наиболее древним материалам — артефактам Эквенского, Чинийского и Уэленского могильников. Кроме этого, замечательную этнографическую коллекцию народов Чукотки, Аляски и Алеутских островов собрал начальник русско-американской компании в 1819–1824 гг. Адольф Этолин. В обширную коллекцию Этолина, которая хранится в Национальном музее Финляндии (Varjola, 1990), вошли и несколько предметов, изготовленных из моржового клыка. Адольф Норденшёльд в 1878–1879 гг. осуществил сквозное плавание с зимовкой из Атлантического в Тихий океан и описал его (Nordenskiöld, 1881–1882). В контексте проблемы становления косторезного искусства Чукотки этот труд интересен тем, что в нем содержатся не очень обширные, но уникальные материалы о косторезном деле, в том числе портреты двух известных мастеров, которые изготавливали изделия из моржового клыка на рубеже XIX–XX вв., — Рошилина

и Степана Еттуги. Необходимо указать коллекции, в которых широко представлены предметы чукотско-эскимосского косторезного промысла, собранные на рубеже XIX–XX вв., которые хранятся в фондах МАЭ РАН. Тем не менее при внимательном изучении перечисленных ранних литературных и иллюстративных материалов, предметов этнографических коллекций можно убедиться, что представленные в них изделия из моржового клыка носят либо утилитарный, либо ритуальный, магический характер, за малым исключением тех вещей, которые гравировались, точнее копировались, для конкретных заказчиков. Таким образом, исходя из имеющихся на сегодняшний день источников, наиболее рациональным временем начала трансформации косторезного промысла и его перехода к искусству представляется 1926 г. — год образования Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера.

Приложения / Applications



Список источников

- АМАЭ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Д. 131.
АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 103.
АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 131.
СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229.
ЦГА СПб. Ф. 9471. Оп. 2. Д. 88.

Список литературы / References

- Andronov B. M. Kollektivizatsiia po-chukotski [Collectivisation in the Chukchi Style]. *Tropoiu Bogoraza Nauchnye i literaturnye materialy* [Trail of Bogoraz. Scientific and Literary Materials.]. Moscow: Institut Nasledia-GEOS, 2008, 102–126.
Bronshtein M. M., Karakhan I. L., Shirokov Iu. A. *Reznaiia kost' Uelena. Narodnoe iskusstva Chukotki* [Bone Carving in Uelen. The Folk Art of Chukchi Peninsula]. Moscow: Sviatigor, 2002.
Chebotarevskii A. *Kul'turnye bazy Komiteta Severa* [Cultural Bases of the Committee of the North]. *Sovetskii Sever*, 1930, 1, 117–124.

Efimova A. K., Klitina E. N. *Chukotskoe i eskimosskoe iskusstvo iz sobraniia Zagorskoro istoriko-khudozhestvennogo muzeia-zapovednika* [Chukchi and Eskimo art from the collection of the Zagorsk State Historical and Art Museum-Reserve]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1981.

Guliaev V. A. *Russkie khudozhestvennye promysly 1920-kh godov* [Russian Arts and Crafts of the 1920s]. Leningrad: Khudozhnik SSSR, 1985.

Katlan A. I. Otchot po obsledovaniiu Chukotskogo poluostrova. 1930/31 [Chukchi Peninsula Survey Report. 1930/31]. *Tropoiu Bogoraza. Nauchnye i literaturnye materialy* [Trail of Bogoraz. Scientific and Literary Materials]. Moscow: Institut Nasledii-GEOS, 2008, 284–342.

Lunacharskii A. V. Vmesto predisloviia. O krest'ianskom kustarnom iskusstve [Instead of a Foreword. On Peasant Craftsmanship]. Steretelli N. M. *Russkaiia krestianskaia igrushka* [Russian Peasant Toys]. Moscow: Academia, 1933, 7–11.

Mitlianskaia T. B. *Khudozhniki Chukotki* [Artists of Chukotka]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976.

Nordenskiöld A. E. *Vegan matka Asian ja European ympäri. Suomennos. Edellinen osa*. Wiipuri: Kirjallisuus-Seuran kustantama, 1881. (in Finnish)

Nordenskiöld A. E. *Vegan matka Asian ja European ympäri. Suomennos. Jälkimäinen osa*. Wiipuri: Kirjallisuus-Seuran kustantama, 1882. (in Finnish)

Orshankii L. G. *Khudozhestvennaia i kustarnaiia promyshlennost' SSSR. 1917–1927* [Artistic and Craft Industry of the USSR]. Leningrad: Izdatel'stvo Akademii khudozhestv, 1927.

Pälsi S. *Pohjoiskävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyriltä ja Kamtshatkasta*. Helsinki: Otava, 1919. (in Finnish)

Ray D. J. *Graphic Art of the Alaskan Eskimo*. Washington, 1969.

Shulgina O. M. «Frantsuzskii aktsent» chukotsko-eskimosskogo kostoreznogo iskusstva pervoi treti XX veka [“French accent” of Chukchi and Asian Eskimo Walrus Ivory Carving in the First Third of 20th Century]. *Vestnik SPbGU. Iskusstvoznanie*, 2024, 4. (in print)

Shulgina O. M. A. L. Gorbunkov i ikonograficheskie istochniki chukotsko-eskimosskogo iskusstva reznnoi kosti pervoi treti XX veka [A. L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2022, 3, 184–219.

Shulgina O. M. K voprosu o proiskhozhdenii i rasprostraneniі pelikenov na territorii Chukotki [On the Question of Origin and Spreading of Pelikens in Chukotka]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*, 2022, 3, 37–46.

Shulgina O. M. Tvorcheskii metod A. L. Gorbunkova: iz opyta raboty professional'nogo khudozhnika s chukotsko-eskimosskimi kostorezami pervoi treti XX veka [Alexander Gorbunkov's Creative Method: the Experience of Co-Working of Professional Artist with Chukchi and Asian Eskimo Bone Carvers in the 1930s]. *Gumanitarnye issledovaniia v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 2022, 3, 35–52.

Tseretelli N. M. *Russkaia krest'ianskaia igrushka* [Russian Peasant Toys]. Moscow: Academia, 1933.

Varjola P. *The Etholén collection. The ethnographic Alaska collection of Adolf Etholén and his contemporaries in the National Museum of Finland*. Helsinki: National Board of Antiquities of Finland, 1990.

Vikhrev E. F. Kustari i khudozhniki [Craftsmen and Artists]. *Izvestiia*, 1933, 263, October, 27.

Vikhrev E. F. *Paleshane: zapiski palekhskikh khudozhnikov o ikh zhizni i tvorchestve* [The Paleshans: Notes of Palekh Artists on their Life and Work]. Moscow: Moskovskoe tovarishchestvo pisatelei, 1934.

Voronov V. S. *Krest'ianskoe iskusstvo* [Peasant Art]. Moscow: Gosizdat, 1924.

Vukvukai N. I. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo na Chukotke: istoriia i perspektivy razvitiia [Decorative and Applied Arts in Chukotka: History and Development Prospects]. *Gumanitarnye issledovaniia v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 2012, 1, 139–146.

Zubova T. D. *Izuchenie narodnogo iskusstva v 20-kh-30-kh godov (V. S. Voronov, A. I. Nekrasov, A. V. Bakushinskii): avtoreferat dis. ... kand. Iskusstvovedeniia* [The Study of Folk Art in the Twenties and Thirties (V. S. Voronov, A. I. Nekrasov, A. V. Bakushinskii): PhD thesis]. Moscow: Izdatel'stvo MGU, 1977.

Zubova T. D. *Narodnye khudozhestvennye promysly. Teoriia i praktika. Sbornik nauchnykh trudov k 50-letiiu NIIKhP* [Folk Arts and Crafts. Theory and practice. Collection of Scientific Works for the 50th Anniversary of NIIKhP], ed. by A. I. Dedov. Shcherbinka, 1982.

EDN: VQWIVF
УДК 130.2

“The Red Wheel” by A.I. Solzhenitsyn Genre: A Cultural and Philosophical Approach

Ivan Yu. Makarchuk*

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 20.12.2023, received in revised form 24.12.2024, accepted 15.05.2024

Abstract. The article is devoted to the consideration in a culturally philosophical way of the problem of genre identification of the ten-volume work of A. I. Solzhenitsyn “The Red Wheel”. The author of the article has established that the genre of this work is determined by researchers, including as an epic, an epic novel, a historical epic, a cycle, a chronicle, a chronicle, an artistic study. Historicism, artistry and epic are considered as genre-forming features in the article. The author comes to the conclusion that the historical and documentary component dominates in the work. Ideologically and thematically, The Red Wheel is devoted to the study of the prerequisites, causes and course of the Russian Revolution, with the broad involvement of the writer in socio-cultural, political and other contexts covering the life of the whole country and individuals.

Keywords: A. I. Solzhenitsyn, “The Red Wheel”, historicism, artistry, epic, genre, cultural philosophy

Research area: Theory and History of Culture and Art

Citation: Makarchuk I. Yu. “The Red Wheel” by A. I. Solzhenitsyn genre: A cultural and philosophical approach. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1397–1408. EDN: VQWIVF



Жанр «Красного Колеса» А.И. Солженицына: культурфилософский подход

И.Ю. Макаrchук

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению в культурфилософском ключе проблемы жанровой идентификации десяти томного произведения А. И. Солженицына «Красное Колесо». Автором статьи установлено, что жанр данного труда определяется исследователями в том числе как эпопея, роман-эпопея, историческая эпопея, цикл, хроника, летопись, художественное исследование. В качестве жанрообразующих признаков в статье рассмотрены историзм, художественность и эпопейность. Автор приходит к выводу о том, что в произведении доминирует историко-документальная составляющая. В идейно-тематическом плане «Красное Колесо» посвящено исследованию предпосылок, причин и хода русской революции, с широким привлечением писателем социокультурных, политических и других контекстов, охватывающих жизнь всей страны и отдельных личностей.

Ключевые слова: А. И. Солженицын, «Красное Колесо», историзм, художественность, эпопейность, жанр, культурфилософия.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Макаrchук И. Ю. Жанр «Красного Колеса» А.И. Солженицына: культурфилософский подход. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(7), 1397–1408. EDN: VQWIVF

Введение

Литературно-художественные произведения, принадлежащие перу отечественных писателей, являют собой важную часть национального культурного и исторического наследия, исследование которого помогает глубже понять и проанализировать развитие российской цивилизации, поскольку «текстовой деятельностью социального субъекта создаётся и сохраняется код культуры, воспроизводится человек-в-культуре» (Astafieva, 2023: 156).

Александр Исаевич Солженицын (11.12.1918–03.08.2009) является одним из выдающихся русских писателей, а также мыслителем, историком, исследователем культурных и философских аспектов российской истории, общественным деятелем, творческое наследие которого представляет собой уникальное художественное явление,

культурный феномен. При этом до настоящего времени корпус трудов писателя ещё не осмыслен исследователями в полной мере.

Эпопея «Красное Колесо» – главный писательский труд А.И. Солженицына, в той или иной степени аккумулировавший остальные его работы и посвящённый русской революции. В этом произведении писатель рефлексировал над предельными основаниями человеческого бытия через призму истории, культуры и философии. Вследствие этого эпопея «Красное Колесо» содержит культурфилософские воззрения относительно судеб России, самобытных черт русского народа, места православия в национальной жизни, утверждения общечеловеческих ценностей, а также проблем формирования духовной культуры общества и человека, исследование которых спо-

собно обогатить знаниевый потенциал теории и истории культуры, стать основой для дальнейшего национального развития.

Постановка проблемы

Вопрос о жанровой идентификации «Красного Колеса» до настоящего времени является дискуссионным и, соответственно, открытым. Такую исследовательскую ситуацию можно объяснить присутствием следующих факторов: чередование жанровых оттенков (Kublanovsky, 1989: 290), которое было обусловлено желанием автора воплотить историю в её горизонтальном и вертикальном измерении (Gerasimova, 2007: 70). В. В. Гуськов указанную ситуацию объясняет не только жанровой полифонией, но и спецификой творческих задач, поставленных автором, а также наличием разных авторских обозначений жанра «Красного Колеса» (Guskov, 2010: 37–38). Полагаем, что приведённые причины жанровой эндемичности «Красного Колеса» тесно взаимосвязаны и для успешной идентификации жанра произведения нуждаются в подробном рассмотрении. Соответственно, несостоятельной представляется позиция Э. Б. Вахтеля о том, что писатель сознательно множит жанровые и дескриптивные определения во избежание соотнесения жанра «Красного Колеса» с устоявшимися жанровыми ярлыками (Vakhtel, 2010: 628–629). На наш взгляд, очевидно, что автор от Узла к Узлу (эпопея состоит из следующих Узлов: «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого», «Апрель Семнадцатого») искал жанр для наиболее точного и объективного изображения происходящих событий. А. И. Солженицын был вынужден трансформировать традиционные жанровые формы, поскольку классический подход к художественности не позволял воплотить необходимый ему объём содержательной (Golubkov, 2001: 24), а также культурно-исторической смысловой нагрузки.

Жанровую ситуацию относительно «Красного Колеса» наилучшим образом характеризует следующая мысль И. А. Балашовой: «Автору литературы Нового

времени принадлежит право размышлять о жанре своего произведения и определять его – с той или иной степенью привлечения известного или как будто без оглядки на традицию. Авторское осмысление жанровых свойств нового творения не изучено наукой в достаточной мере. Это объясняет неполноту сведений о литературных жанрах произведений XIX–XX веков» (Balashova, 2012: 51). Полагаем, что А. И. Солженицын воспользовался этим правом в полной мере, не только при создании рассматриваемой эпопеи, но и при написании других произведений, например: двучастные рассказы, крохотки, «Адлиг Швенкиттен» (односубъектная повесть), «Архипелаг ГУЛАГ: опыт художественного исследования».

По мнению С. М. Калашниковой, «если попытаться дать точное жанровое определение «Красного Колеса», то мы получим ещё не обозначенную в науке форму «внежанровой литературы» (Kalashnikova, 2018: 48). Полагаем такой подход «обезличивает» жанровую неповторимость произведения. При этом понимание того, что «Красное Колесо» не укладывается в традиционную литературоведческую жанровую классификацию, обуславливает необходимость научно обоснованной жанровой идентификации произведения.

Методология

Методологическую основу работы составили как общенаучные методы (анализ и синтез, обобщение, индукция и дедукция, логический и исторический подходы), так и методы, традиционно используемые в культурфилософских исследованиях: культурологический анализ и метод культурфилософской традиции.

Обсуждение

Изучение литературы по Солженицыну позволяет нам выделить следующие воззрения относительно жанра «Красного Колеса»:

– *Эпопея (роман-эпопея)*. Неоднократно автор «Красного Колеса» называл своё произведение эпопеей (Solzhenitsyn, 1996: 347, 420, 439, 576; Solzhenitsyn, 1997: 174, 176,

195, 404, 408, 451), очевидно, исходя из того, что «эпопея – это следующая по крупности за романом прозаическая форма, где единичные судьбы персонажей уже не столь центральны, не столь даже и важны, не ими замыкается обзор, но поднимается выше – к событиям эпохи, целой страны» (Solzhenitsyn, 1998: 172). Такого рода подход разделяется многими исследователями (Autocratova, 2004: 11–12; Aleksandr Isaevich Solzhenitsyn: materialy k bibliografii, 2007: 5; Golubkov, 2001: 8; Guskov, 2010: 7; Niva, 2014: 247; Urmanov, 2002: 168).

Распространенным является понимание «Красного Колеса» как произведения, объединяющего в себе черты романа и эпопеи (Galinskaya, 2015: 74; Motorin, 2018: 124; Tikhomirova, 2010: 7–8, 19–20), традиционно именуемого романом-эпопеей. Т.В. Клеофастова приводит ряд признаков, на основании которых она относит «Красное Колесо» к данному жанру: воссоздание эпической модели мира, описание жизни народа в переломный исторический момент, осмысление глобального исторического пути народа, жизнь личности тесно переплетена с историей народа, демонстрация значимости народно-героических начал, обусловленность социальных катастроф целенаправленными действиями определённых групп (Kleofastova, 2005: 281).

– *Историческая эпопея* наряду с эпопеей является одним из авторских жанровых определений. В.В. Гуськов придерживается точки зрения, согласно которой именно авторское определение – «историческая эпопея» – более всего соответствует внутренней жанровой структуре произведения и не требует дополнения словом «роман». Данный исследователь исходит из предположения о том, что первоначально писатель, анализируя жизненный материал, идентифицировал его с романом жанром, но с развитием замысла жанровые рамки романа стали препятствовать достижению поставленной цели, и материал «скорректировал» жанр произведения (Guskov, 2010: 41–42, 44). Ряд авторов также определяют жанр «Красного Колеса» как историческую эпопею (Vanyukov, 2005: 244; Koshkin, 2011:

3; Urmanov, 2009: 379; Shepel, 2011: 101; Shchedrina, 2013: 103).

– *Цикл*. К авторскому определению жанра наряду с эпопеей, исторической эпопеей относится и «цикл Узлов» (Solzhenitsyn, 1996: 420), такого рода жанровую характеристику разделяют некоторые исследователи (Bolshev, 2003: 19; Meshkov, 1993: 6; Polonsky, 2019: 214 Tikhomirova, 2010: 15–16; Shchedrina, 2010: 47), поскольку наличествует структурная, смысловая, художественная стилистическая, событийная, образно-метафорическая целостность всего произведения;

– *Хроника*. Некоторые авторы, отмечая, что «Красное Колесо» продолжает традиции русского хроникального эпоса (Kotelnikov, 2013: 269), говорят о преобладании эпопейных и хроникальных начал (Spivakovsky, 2005: 49–51), нарастании хроникальных начал от Узла к Узлу (Lakshin, 2008: 132), определяя жанр этого произведения в качестве хроникально-исторической эпопеи (Shepel, 2010: 3–4), или *хроникальной эпопеи* (Spivakovsky, 2000: 19);

– *Повествование в отмеренных сроках*. Данный подзаголовок, использованный А.И. Солженицыным, традиционно воспринимается как авторское жанровое определение «Красного Колеса» (Geller, 1985: 11; Golubkov, 2001: 28; Klimov, 2010: 616–617; Spivakovsky, 2005: 49; Sturman, 1993: 144). Здесь жанрообразующим признаком выступает временная организация произведения, конституированная автором через узловую архитектуру. Е.Я. Бурлина, исследовавшая жанр в контексте культуры, приходит к выводу, что способ организации времени является одним из приёмов, более глубоко вскрывающим жанровые закономерности, нежели «однолинейная» типологизация по признаку темы, сюжета (Burlina, 1987: 23–24).

– *Летопись*. А.В. Урманов ассоциирует «Красное Колесо» с летописью, называя его «авторским Словом о бытии» (Urmanov, 2005: 145). А.М. Ранчин интерпретируя подзаголовок «повествование в отмеренных сроках» обнаруживает жанровое соответствие в русской словесности – летопись

«Повесть временных лет» (Ranchin, 2005). К общим признакам последней указанный автор относит: расположение событий не по сюжетному, а по хронологическому принципу, свободную композицию текста с привлечением иных жанров, фиксацию всего происшедшего в описываемый период, ведение повествования не от имени автора (Ranchin, 1995: 178–179). При этом композиция представляемого материала позволяет визуализировать авторскую позицию относительно описываемых событий, определить ответственных в произошедшей социокультурной катастрофе.

Стоит отметить, что жанровое восприятие «Красного Колеса» как летописи является распространённым (Beglov, 2006: 41–42; Ranchin, 1995: 186; Losev, 1984: 291–292; Pivovarov, 2013: 183), поскольку архаическая позиция летописца, отвергающего формальные ограничения и эстетические ожидания, связанные как с художественной литературой, так и с историографией, позволила А.И. Солженицыну избрать адекватную форму повествования (Vakhtel, 2010: 645–646), придавшую последнему уникальные стилистические и жанровые характеристики, а также культурно-религиозный контекст.

– *Художественное исследование.* И.И. Виноградов считает, что «Красное Колесо» относится к специфическому жанру «художественного исследования», предполагающему использование в нём опыта художественной документализации, художественного засвидетельствования некой подлинной, живой реальности, действительного наличия фактов, событий, людей (Vinogradov, 1993: 277–278).

М.В. Назаров также идентифицирует «Красное Колесо» как художественное исследование, созданное на документальном материале, это как бы исторический «сверхроман», в котором «раскрывается метафизическая глубина и красота в документальности и реальности» (Nazarov, 1988: 190–191). М.Н. Эпштейн пишет, что в жанровом отношении «Красное Колесо» является художественным исследованием, порожденным жизненным опытом писате-

ля, синтезом документа и образа (Epstein, 2016: 359–360). По наблюдению И.Н. Сухих, в культурной традиции документ, факт всегда проигрывает художественному осмыслению, образу. Творческим выходом здесь является использование уникальной жанровой формы – опыта художественного исследования» (Suhih, 2004: 352).

Г.А. Анищенко, определяя «Красное Колесо» как художественное исследование, поясняет, что данный жанр базируется на сочетании романа, исторической хроники, мемуаров и публицистики. В произведениях этого жанра исследуется «максимально возможное число жизненных ситуаций, которые, сливаясь вместе, создают широчайшую эпическую картину». Наряду с историческим дискурсом неизменно присутствует художественное начало, обеспечивающее образное мышление автора и, соответственно, образную трансляцию действительности. Таким сочетанием обеспечивается неопровержимость художественных исследований, так как «художественное литьё образов нельзя опровергнуть никакими фактами» (Anishchenko, 1988: 111–112).

Работа в архивах Цюриха позволила писателю «углубить написанные ещё на родине ленинские главы, в том числе главу 22-ю из «Августа Четырнадцатого», и в 1975 году отдельной книгой издать сплотку глав «Ленин в Цюрихе», представляющую собой подборку соответствующих глав рассматриваемого повествования. Сам писатель определял жанр книги «Ленин в Цюрихе» как художественное исследование. При этом подробно раскрыл содержание последнего: для полного и многогранного восстановления истории продуктивнее применение художественного видения. В распоряжении историка, согласно научному канону, имеются только фактические, документальные материалы, значительная часть которых уничтожена или искажена, что ограничивает его возможность проникнуть в суть событий. Соответственно, «это не роман, но это применение всех художественных средств, для того чтобы глубже проникнуть в исторические события»

(Solzhenitsyn, 1996: 346). Согласно точному замечанию В.В. Полонского, если «истина документа оказывается трчена объективными обстоятельствами, это искупается правдой художественного осмысления» (Polonsky, 2019: 213).

Стоит отметить, что А.И. Солженицын признавал художественное исследование плодотворным исследовательским методом (Solzhenitsyn, 1996: 212–213). Согласно взглядам писателя, художественное исследование в некоторых отношениях выше научного, поскольку первому присущ тоннельный эффект, интуиция, позволяющие короче и вернее преодолевать трудности познания (Solzhenitsyn, 1996: 325), другими словами, «интуиция проходит гору насквозь туннелем и прямее всего схватывает суть» (Solzhenitsyn, 1997: 453–454), тоннельная интуиция даёт возможность дойти до глубин, недоступных документалисту-историку (Solzhenitsyn, 1996: 347). Более того, историк не может осветить своё произведение «теплом чувства. С моим чувством можно спорить, но оно не борется с фактами, оно органично, как живая ткань, входит в историческое повествование» (Solzhenitsyn, 1997: 453).

Также отметим, что имеют место получившие и меньшее распространение жанровые идентификации «Красного Колеса», например: «историософский роман» (Polyakova, Sorokina, 2013: 410; Struve, 1985: 21), «семейная сага» (Tempest, 2010: 251), историко-философский роман-исследование (Yudin, 1993: 132), антология, *summa summarum* русской поэзии и прозы (Tempest, 2018: 70), драма (трагедия) в пяти актах (Vakhtel, 2010: 629).

Историк Н. Катцер в поисках причин обращения мастеров художественного слова, пишущих о революции, к историческому материалу, ограничивающему их творческую свободу (ведь они могли бы всё выдумать), приходит к «разделительной черте» между искусством и наукой, указывая на два варианта взаимодействия последних. Во-первых, история революции может оказаться на службе у литературного творчества, если последнее, к приме-

ру, использует ход событий лишь как фон к трагическим, уникальным человеческим судьбам. Во-вторых, может быть и наоборот – в творческой обработке возможно понять не отдельные события и личности, а (анонимную) революцию в целом» (Katzer, 2017: 384). Полагаем, что автор «Красного Колеса» продемонстрировал нам третий вариант такого взаимодействия, при котором не только художественный вымысел был трансформирован в историческое повествование, но и параллельно с этим исторический материал был «переплавлен» в художественную форму. В результате этого историческая и художественная составляющие оказались органично и последовательно интегрированными в единое повествовательное пространство.

В связи с этим не можем согласиться с позицией О.В. Гаркавенко, указывающей на «принципиальное ограничение» историко-художественных работ, связанное с тем, что «произведение искусства создается раз и навсегда, а в исторической науке обнаружение новых архивных материалов может в любой момент существенно изменить имеющуюся картину событий» (Garkavenko, 2007: 20). Полагаем, что принятие такого подхода ведёт к обесцениванию в том числе культурфилософского потенциала историко-художественных работ, искусственно сужает их гносеологический потенциал. Напротив, следует говорить о взаимоусиливаемом эффекте методов художественного творчества и исторического исследования при осмыслении литературными знаковых событий прошлого.

Точку зрения о неоспариваемости исторического содержания «Красного Колеса» развивает и А.С. Немзер, допуская, что профессиональный историк может предложить иное прочтение каких-либо исторических событий и личностей, но частные фактические уточнения не могут изменить или отменить «общего творческого (научного, философского и художественного) решения писателя». Например, если нам докажут, что «исторический Столыпин тем-то и тем-то отличался от Столыпина, изображённого Солженицыным, это не поколеблет

внутренней логики «повествования в отмеренных сроках», той согласованности всех составляющих, что и делает высказывание художника убедительным, заставляет воспринимать его как аналог реальности» (Nemzer, 2010: 38–39).

В таком контексте закономерным представляется указание многих авторов на научно-исследовательскую уникальность рассматриваемого произведения. Так, М.М. Голубков называет автора «Красного Колеса» учёным (поскольку в труде присутствуют элементы научной монографии), ищущим исторические причины революционной трагедии, поэтому А.И. Солженицын стремился к совмещению в писательской личности историка-исследователя, политолога, культуролога, философа, социолога, психолога, а также к минимизации художественного вымысла и, напротив, к максимальному приближению к документальности (Golubkov, 2001: 21–26, 31). Именно документальность выступает, по мнению Н.М. Щедриной, определяющим жанровым признаком данного произведения (Shchedrina, 2010: 267). В.Я. Лакшин также отмечал, что писатель совершал свой гигантский труд как работу за всех безмолвствующих историков, социологов, за всю немую общественность (Lakshin, 2008: 132). Т.В. Клеофастова называла «Красное Колесо» исследовательской работой по новейшей русской истории (Kleofastova, 2005: 302–303). Таким образом, научный подход к осмыслению истоков и последствий русской революции как бы «подчинил» себе художественную составляющую повествования.

Наконец, об историко-художественной жанровой природе «Красного Колеса» свидетельствует не только проведенное выше рассмотрение исследовательских позиций, касающихся жанровой идентификации этого произведения, но и соответствующие высказывания А.И. Солженицына о неотделимости исторического и художественного начал в данном произведении.

В частности, когда в интервью немецкому еженедельнику «Ди Цайт» у писателя спросили, как он видит баланс между историческим повествованием и художе-

ственным произведением в «Красном Колесе», он ответил, что здесь «совсем тонкая граница», поскольку «соотношение исторического материала и художественности представляет сложную задачу». Но сюжет эпопеи определён исключительно историей, поэтому в произведении преобладает исторический материал, а художественные приёмы призваны содействовать более точному и углублённому изображению реальных исторических деятелей, в том числе их психологических портретов. Неудивительно, что писатель, признавая за другими историками или художниками право реконструкции хода революции, отказывал им в возможности отступления от какой-либо, даже самой маленькой детали.

Как справедливо отмечает Д.М. Штурман, автор, используя множество документов, «вполне первичен, ибо свободен от первоисточников в своих подходах и оценках», независимо от степени их общепризнанности. Стремление к точности и объективности трансформируется в такое писательское качество, как честность, и в «этом смысле Солженицын – не сочинитель». Отдельно Д.М. Штурман подчёркивает «историческую цитатность» произведения, подразделяя используемые цитаты на: событийно-хроникальные, портретные и документальные. При анализе цитат в «Красном Колесе» создаётся впечатление, что «цитируются не первоисточники, не документы, а само время, в которое переместился автор» (Sturman, 1993: 146). В результате таких практик текстуальному пространству «Красного Колеса» предана достоверность документа, а чтение первого ассоциируется с работой над архивным материалом (Vakamiya, 2010: 236–238).

Так, событийно-хроникальное цитирование представлено, например, главами, названными в том числе «Вскользь по газетам», «Газетное», «Из первых газет», «Изложение революционных событий по газетам», представляющими собой выдержки из различных газет тех лет, которые посвящены не только политическим (покушения и убийства, визиты официальных лиц, аресты, отставки, политиче-

ские воззвания, приветствия и заявления), экономико-бытовым (реклама товаров и услуг, ценообразование, урожайность, ситуация на рынках, функционирование банковской системы), но и культурным (новинки кинематографа, объявления о концертах, сообщения о театральном репертуаре, выступления в защиту культурного наследия) аспектам жизни общества.

Портретные цитаты касаются, например, описаний внешности исторических лиц. Здесь цитатность обеспечивается тем, что А.И. Солженицын в процессе работы над эпопеей придавал особое значение работе с фотографиями и рисунками лиц. Так, в 26 главе «Августа Четырнадцатого» мы находим параллельное описание внешности двух генералов – Н. А. Клюева и М. В. Алексеева. Писатель указывает на то, что хотя Клюев и имел принадлежности лица военного человека, особенно усы, но если было приглядеться, то не военное это было лицо, и вообще не лицо, т.к. не было на нём собственных настоящих признаков. Более того, все привыкли видеть на этом месте простое, прихмуренное, всеми любимое лицо Алексеева.

Документальные цитаты в том числе представлены выдержками из писем, телеграмм, донесений, докладных записок, дипломатических документов, приказов, инструкций, протоколов, справок, официальных обращений и сообщений, дневников, листовок и пронумерованы в повествовании в следующем формате: «Документы – 1», «Документы – 2» и т.д.

А.И. Солженицын также говорил, что работает над «Красным Колесом» одновременно как историк и романист. При этом была поставлена задача «передать истинную историю», с цитатной подачей фрагментов наиболее выразительных документов и с «переработкой в художественную ткань» остальных документов (Solzhenitsyn, 1997: 175), описать революцию во всех её деталях, «час за часом, минуту за минутой, и каждое сколько-нибудь заметное действие» (Solzhenitsyn, 1997: 252), т.е. осмыслить революционные события в контексте их объективной хронологи-

гии. Поэтому в Дневнике «Р-17» писатель 29 июня 1985 года сделал запись: «В прежних исторических романах авторы давали себе большую свободу всё-таки. В этом смысле «Красное Колесо» и новый жанр романа «ответственно точны» (Solzhenitsyna, 2007).

Значение для писателя научного подхода проиллюстрируем цитатой из «Августа Четырнадцатого»: «Не позволяя себе ни взмаха выдумки, коль можно точно собрать и узнать, держась к историкам ближе, а от романистов подальше» (Solzhenitsyn, 2007: 349). А в замечаниях к следующему, второму Узлу писатель констатировал, что из-за искажения отечественной истории он был вынужден в указанной работе «превзойти ожидаемую для литературного произведения долю исторического материала». Далее он описал некоторые особенности своего исследовательского метода. Например, подлинные стенограммы заседаний, речи, письма были избавлены писателем от многословия, повторов, побочных и расплывчатых моментов, невыразительности путём «сгущения» текста, но без какого-либо искажения их смысла (поэтому все цитаты истинны, но не все дословны), поскольку концентрация действительности – требование искусства. Почти все исторические лица представлены автором под своими именами и со строгой выдержкой фактов их биографии.

Заключение

Таким образом, жанрообразующими признаками «Красного Колеса» являются историзм, художественность и эпопейность. Поскольку историко-документальный вектор произведения превалирует над художественным вымыслом, всецело предопределяет его, а само произведение посвящено масштабному исследованию предпосылок, причин и хода русской революции с широким привлечением социокультурных, политико-правовых, экономических и других контекстов жизни всей страны и отдельных лиц, полагаем, что в жанровом отношении «Красное Колесо» является историко-художественной эпопеей.

Список литературы / References

- Aleksandr Isaevich Solzhenitsyn: *materialy k bibliografii*. Sost.: D. B. Aziatcev i dr. [Alexander Isaevich Solzhenitsyn: *materials for bibliography*. Comp.: D. B. Asiantsev et al]. St. Petersburg: Russian National Library, 2007, 800.
- Anishchenko G. A. Prorok i otechestvo [The Prophet and the fatherland]. In: *Vestnik russkogo hristianskogo dvizheniya [Bulletin of the Russian Christian Movement]*, 1988, 3(154), 106–112.
- Astafieva O. N. Gumanitarnyj diskurs Yu. M. Lotmana: semioticheskaya interpretaciya dinamiki kul'tury [The humanitarian discourse of Y. M. Lotman: a semiotic interpretation of the dynamics of culture]. In: *Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]*, 2023, 6, 156–159.
- Autocratova T. M. *Iz literaturnoj kollekcii A. I. Solzhenitsyna kak yavlenie pisatel'skoj kritiki: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [From the literary collection of A. I. Solzhenitsyn as a phenomenon of literary criticism: abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]*. Tyumen, 2004, 21.
- Balashova I. A. Zhanrovaya forma v osmyslenii avtora proizvedeniya [The genre form in the understanding of the author of the work]. *Zhanr kak instrument prochteniya: Sb. statej. Pod red. V. I. Kozlova [Genre as a reading tool: Collection of articles. Edited by V. I. Kozlov]*. Rostov-on-Don, «Innovacionnye gumanitarnye proekty», 2012, 51–59.
- Beglov V. A. *Epopeya v russkoj literature XIX–XX vv. (Stanovlenie i transformacii): avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [Epic in Russian literature of the XIX–XX centuries. (Formation and transformation): abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]*. Moscow, 2006, 45.
- Bolshev A. O. *Ispovedal'no-avtobiograficheskoe nachalo v russkoj proze vtoroj poloviny XX veka: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [Confessional and autobiographical beginning in Russian prose of the second half of the XX century: abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]*. St. Petersburg, 2003, 35.
- Burlina E. Ya. *Kul'tura i zhanr. Metodologicheskie problemy zhanroobrazovaniya i zhanrovogo sinteza [Culture and genre. Methodological problems of genre formation and genre synthesis]*. Saratov, Izd-vo Sarat. un-ta, 1987, 165.
- Epstein M. N. *Ot znaniya – k tvorchestvu. Kak gumanitarnye nauki mogut izmenyat' mir [From knowledge to creativity. How the humanities can change the world]*. St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ, 2016, 480.
- Galinskaya I. L. Zhizn' i sud'ba Aleksandra Solzhenitsyna [The life and fate of Alexander Solzhenitsyn]. In: *Kul'turologiya [Cultural Studies]*, 2015, 2(73), 72–75.
- Garkavenko O. V. *Hristianskie motivy v tvorchestve A. I. Solzhenitsyna: avtoref. dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [Christian motives in the works of A. I. Solzhenitsyn: abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]*. Saratov, 2007, 22.
- Geller M. Vchera i segodnya v «Krasnom kolese» A. Solzhenitsyna [Yesterday and today in A. Solzhenitsyn's "Red Wheel"]. In: *Obozrenie [Review]*, 1985, 17, 11–19.
- Gerasimova L. E. *Etyudy o Solzhenitsyne [Sketches about Solzhenitsyn]*. Saratov, Novyj veter, 2007, 130.
- Golubkov M. M. *Aleksandr Solzhenitsyn [Alexander Solzhenitsyn]*. Moscow, Izd-vo Mosk. un-ta, 2001, 111.
- Guskov V. V. *Kto raskrutil Krasnoe Koleso? Sistema personazhej istoricheskoy epopei A. I. Solzhenitsyna «Krasnoe Koleso» [Who spun the Red Wheel? The character system of A. I. Solzhenitsyn's historical epic "The Red Wheel"]*. Blagoveshchensk, 2010, 228.
- Kalashnikova S. M. *Poetika istoriosofskoj prozy A. S. Solzhenitsyna: «Krasnoe Koleso» [The poetics of A. S. Solzhenitsyn's historiosophical prose: "The Red Wheel"]*. Rostov-on-Don, Fond nauki i obrazovaniya, 2018, 134.
- Katzer N. «Pyl' i dym». «Revoljuciya» i pisateli ["Dust and smoke." The "Revolution" and the writers]. *Velikaya Rossijskaya revolyuciya, 1917: sto let izucheniya: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [The Great Russian Revolution, 1917: one Hundred years of study: proceedings of the International Scientific Conference]*. Moscow, IRI RAN, 2017. 379–384.

Kleofastova T. V. Hudozhestvennyj fenomen rubezha tysyacheletij – istoriko-issledovatel'skij roman-epopeya "Krasnoe koleso" A. I. Solzhenitsyna [The artistic phenomenon of the turn of the millennium is the historical and research epic novel "The Red Wheel" by A. I. Solzhenitsyn]. *"Krasnoe koleso" A. I. Solzhenitsyna: hudozhestvennyj mir, poetika, kul'turnyj kontekst: Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov* ["The Red Wheel" by A. I. Solzhenitsyn: the artistic world, poetics, cultural context: An international collection of scientific papers]. Blagoveshchensk, 2005, 281–301.

Kleofastova T. V. Tvorchestvo A. Solzhenitsyna v kontekste XX v. [The work of A. Solzhenitsyn in the context of the XX century]. In: *Mezhdv dvumya yubileyami (1998–2003): pisateli, kritiki, literaturovedy o tvorchestve A. I. Solzhenitsyna: al'manah* [Between two anniversaries (1998–2003): writers, critics, literary critics about the work of A. I. Solzhenitsyn: an almanac]. Moscow, Russkij put', 2005, 302–314.

Klimov A. Vvedenie k epopee «Krasnoe Koleso» [Introduction to the epic "The Red Wheel"]. In: *Solzhenitsyn: Myslitel', istorik, hudozhnik. Zapadnaya kritika, 1974–2008* [Solzhenitsyn: Thinker, historian, artist. Western Criticism, 1974–2008]. Moscow, Russkij put', 2010, 615–626.

Koshkin S. A. Hudozhestvennaya koncepciya lichnosti v epopee A. I. Solzhenitsyna "Krasnoe koleso": avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [The artistic concept of personality in A. I. Solzhenitsyn's epic "The Red Wheel": abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]. Moscow, 2011, 22.

Kotel'nikov V. Kartina cheloveka v «Krasnom Koleso» [A painting of a man in the "Red Wheel"]. *Zhizn' i tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: na puti k «Krasnomu kolesu»: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [The life and work of Alexander Solzhenitsyn: on the way to the "Red Wheel": proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow, Russkij put', 2013, 267–275.

Kublanovskiy Y. M. Stil' i istoriosofiya «Krasnogo Kolesa» A. I. Solzhenitsyna [The style and historiography of the "Red Wheel" by A. I. Solzhenitsyn]. In: *Strelec* [Sagittarius], 1989, 1(61), 283–293.

Lakshin V. Ya. *Solzhenitsyn i koleso istorii* [Solzhenitsyn and the Wheel of History]. Moscow, Algoritm, 2008, 400.

Losev L. V. Velikolepnoe budushchee Rossii. Zametki pri chtenii «Avgusta CHetyrnadcatogo» A. Solzhenitsyna [The magnificent future of Russia. Notes on reading "August the Fourteenth" by A. Solzhenitsyn]. In: *Kontinent* [Continent], 1984, 42, 289–320.

Meshkov Yu. A. *Aleksandr Solzhenitsyn: lichnost', tvorchestvo, vremya* [Alexander Solzhenitsyn: personality, creativity, time]. Yekaterinburg, Diamant, 1993, 101.

Motorin A. V. Pravdivyj A. Solzhenitsyn [The truthful A. Solzhenitsyn]. In: *Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otechestvennoj literature i iskusstve XX – nachala XXI veka: v 3 t.* [The Fate of the Russian spiritual tradition in Russian literature and art of the XX – early XXI century: in 3 volumes]. St. Petersburg, Publishing house "Petropolis", 2018, 99–125.

Nazarov M. V. Dva kredo. Etika i estetika u Solzhenitsyna i u Brodskogo [Two creeds. Ethics and aesthetics in Solzhenitsyn and Brodsky]. In: *Vestnik russkogo hristianskogo dvizheniya* [Bulletin of the Russian Christian Movement], 1988, 3(154), 175–192.

Nemzer A. S. «Krasnoe Koleso» Aleksandra Solzhenitsyna. Opyt prochteniya. [The Red Wheel by Alexander Solzhenitsyn. The experience of reading]. «WebKniga», 2010, 187. Available at: <https://www.litres.ru/andrey-nemzer/krasnoe-koleso-aleksandra-solzhenitsyna-opyt-prochteniya/> (accessed 15 November 2023).

Niva J. *Aleksandr Solzhenitsyn: Borec i pisatel'* [Alexander Solzhenitsyn: Wrestler and writer]. Moscow, Vita Nova, 2014, 336.

Pivovarov B. I. Bogoborchestvo kak dvizhushchaya sila revolyucii: otvet «Krasnogo Kolesa» [God-fighting as the driving force of the Revolution: the response of the "Red Wheel"]. In: *Zhizn' i tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: na puti k «Krasnomu kolesu»* [The life and work of Alexander Solzhenitsyn: on the way to the "Red Wheel"]. Moscow, Russkij put', 2013, 169–184.

Polonsky V. V. Nasledie A. I. Solzhenitsyna kak fenomen kul'tury i ob'ekt nauchnogo osmysleniya [The legacy of A. I. Solzhenitsyn as a cultural phenomenon and an object of scientific understanding]. In: *Vestnik Rossijskoj akademii nauk* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences], 2019, 89, 3. 211–220.

Polyakova L. V., Sorokina N. V. Sholohovedenie materialy k enciklopedii [Scholastic studies materials for the encyclopedia]. In: *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Tambov University. Series: Humanities], 2013, 4(120), 406–419.

Ranchin A. M. Letopis' Aleksandra Solzhenitsyna [The Chronicle of Alexander Solzhenitsyn]. In: *Strelec* [Sagittarius], 1995, 1, 178–186.

Ranchin A. M. «Povestvovan'e v otmerennykh srokakh»: o genezise podzagolovka v «Krasnom Koleso» A. I. Solzhenitsyna [«Narrative in Measured Time»: on the genesis of the subtitle in A. I. Solzhenitsyn's The Red Wheel]. 2005. Available at: http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/?ELEMENT_ID=1293 (accessed 15 November 2023).

Shchedrina N. «Krasnoe Koleso» A. Solzhenitsyna i russkaya istoricheskaya proza vtoroy poloviny XX veka [The Red Wheel by A. Solzhenitsyn and Russian historical prose of the second half of the XX century]. *Zhizn' i tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: na puti k «Krasnomu Kolesu»: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii* [The life and work of Alexander Solzhenitsyn: on the way to the "Red Wheel": proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow, Russkij put', 2013, 100–111.

Shchedrina N. M. «Krasnoe Koleso» A. Solzhenitsyna i russkaya istoricheskaya proza vtoroy poloviny XX veka [The Red Wheel by A. Solzhenitsyn and Russian historical prose of the second half of the XX century]. Moscow, Pamyatniki ist. mysli, 2010, 336.

Shepel A. S. *Vostochno-Prusskaya operatsiya 1914 g. i ee otrazhenie v hudozhestvenno-istoricheskoy proze (na primere romana A. I. Solzhenitsyna "Avgust CHetyrnadcatogo")*: avtoreferat dis. ... kandidata istoricheskikh nauk: 07.00.02 [The East Prussian operation of 1914 and its reflection in artistic and historical prose (on the example of the novel by A. I. Solzhenitsyn "August of the Fourteenth"): abstract of the dissertation of the candidate of Historical Sciences: 07.00.02]. St. Petersburg, 2010, 18.

Shepel A. S. Pereklichka motivov v romane «Avgust Chetyrnadcatogo» i povesti «Adlig SHvenkitten» [A roll call of motives in the novel "August of the Fourteenth" and the novella "Adlig Schwenkitten"]. *Malye zhanrovye formy v tvorchestve A. Solzhenitsyna: Hudozhestvennyy mir. Poetika. Kul'turnyy kontekst: Mezhdunarodnyy sbornik nauchnykh trudov* [Small genre forms in the works of A. Solzhenitsyn: The Artistic world. Poetics. Cultural context: An international collection of scientific papers]. Blagoveshchensk, 2011, 101–108.

Solzhenitsyn A. I. *Publicistika. T. 1: Stat'i i rechi* [Journalism: Vol. 1: Articles and speeches]. Yaroslavl, Verh.-Volzh. kn. izd-vo, 1995, 720.

Solzhenitsyn A. I. *Publicistika. T. 2: Obshchestvennye zayavleniya, pis'ma, interv'yu* [Journalism: T. 2: Public statements, letters, interviews]. Yaroslavl, Verh.-Volzh. kn. izd-vo, 1996, 624.

Solzhenitsyn A. I. *Publicistika. T. 3: Stat'i, pis'ma, interv'yu, predisloviya* [Journalism: Vol. 3: Articles, letters, interviews, prefaces]. Yaroslavl, Verhnyaya Volga, 1997, 560.

Solzhenitsyn A. I. Priyomy epopej: iz Literaturnoy kollektsii [Techniques of epics: from the Literary Collection]. In: *Novyy mir* [The New World], 1998, 1, 172–190.

Solzhenitsyn A. I. *Sobranie sochinenij v 30 tomah. T. 7. Krasnoe koleso: Povestvovan'e v otmerennykh srokakh v chetyrekh Uzлах. Uzel 1: Avgust CHetyrnadcatogo. Kniga 1* [Collected works in 30 volumes. Vol. 7. The Red Wheel: Narrative in measured terms in four Knots. Node 1: August Fourteenth. Book 1]. Moscow, Vremya, 2007, 432.

Solzhenitsyna N. D. «Krasnoe Koleso» – novyy zhanr romana otvetstvenno tochnogo [“The Red Wheel” is a new genre of responsibly accurate novel]. In: *Rossiyskaya Gazeta*. 2007

Spivakovskiy P. E. *Formy otrazheniya zhiznennoy real'nosti v epopee A. I. Solzhenitsyna "Krasnoe koleso"*: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [Forms of reflection of life reality in A. I. Solzhenitsyn's epic "The Red Wheel": abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]. Moscow, 2000, 21.

Spivakovskiy P. E. Sistema ontologicheskikh simvolov v epopee "krasnoe koleso" [The system of ontological symbols in the epic "the red wheel"]. *"Krasnoe koleso" A. I. Solzhenitsyna: hudozhestvennyy mir, poetika, kul'turnyy kontekst: Mezhdunarodnyy sbornik nauchnykh trudov* [“The Red Wheel” by A. I. Solzhenitsyn: the artistic world, poetics, cultural context: An international collection of scientific papers]. Blagoveshchensk, 2005, 34–88.

- Struve N. Oktyabr' Shestnadcatogo [October the Sixteenth]. In: *Obozrenie [Review]*, 1985, 17, 20–24.
- Sturman. D.M. Ostanovimo li Krasnoe Koleso?: Razmyshleniya publicista nad zaklyuchitel'nymi Uzlami epopei A. Solzhenitsyna [Is the Red Wheel stopable?: Reflections of a publicist on the final Nodes of the epic of A. Solzhenitsyn]. In: *Novyj mir [The New World]*, 1993, 2, 144–171.
- Suhii I.N. Skazanie o tritone (1958–1968. «Arhipelag GULAG» A. Solzhenitsyna) [The Legend of Triton (1958–1968. "Gulag Archipelago" by A. Solzhenitsyn)]. In: *Dvadcat' knig XX veka. Esse [Twenty books of the XX century. Essay]*. St. Petersburg, Paritet, 2004, 350–387.
- Tempest R. Iekhsandr Solzhenitsyn – (anti)modernist [Alexander Solzhenitsyn is an (anti)modernist]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]*, 2010, 103, 246–263.
- Tempest R. Tajnye yazyki iskusstva v proizvedeniyah A. I. Solzhenitsyna [The secret languages of art in the works of A. I. Solzhenitsyn]. *Lichnost' i tvorchestvo A. I. Solzhenitsyna v sovremennom iskusstve i literature: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj stoletiyu so dnya rozhdeniya A. I. Solzhenitsyna [The personality and creativity of A. I. Solzhenitsyn in contemporary art and literature: Proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the centenary of the birth of A. I. Solzhenitsyn]*. Moscow, Russkij put', 2018, 62–75.
- Tikhomirova E. S. «Krasnoe Koleso» A. I. Solzhenitsyna i tradicii romana-epopei v russkoj literature XIX–XX vv.: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 [«The Red Wheel» by A. I. Solzhenitsyn and the traditions of the epic novel in Russian literature of the XIX–XX centuries: abstract of the dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.01]. Kostroma, 2010, 21.
- Urmanov A. V. Sfera idej epopei "Krasnoe koleso" [The sphere of ideas of the epic "Red Wheel"]. In: *Ural'skij filologicheskij vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya [Ural Philological Bulletin. Series: Russian literature of the XX–XXI centuries: trends and currents]*, 2002, 6, 167–184.
- Urmanov A. V. Paradoksy prostranstva i vremeni v istoricheskoy epopee A. Solzhenitsyna [The paradoxes of space and time in the historical epic of A. Solzhenitsyn]. «Krasnoe Koleso» A. I. Solzhenitsyna: hudozhestvennyj mir, poetika, kul'turnyj kontekst: Mezhdunarodnyj sbornik nauchnykh trudov [«The Red Wheel» by A. I. Solzhenitsyn: the artistic world, poetics, cultural context: An international collection of scientific papers]. Blagoveshchensk, 2005, 145–196.
- Urmanov A. V. Otrazhenie global'nykh leksicheskikh processov revolyucionnoj epohi v epopee «Krasnoe Koleso» [Reflection of the global lexical processes of the revolutionary era in the epic "Red Wheel"]. In: *Put' Solzhenitsyna v kontekste Bol'shogo Vremeni: Sbornik pamyati: 1918–2008 [Solzhenitsyn's Path in the Context of Big Time: A Collection of Memories: 1918–2008]*. Moscow, Russkij put', 2009, 379–399.
- Vakamiya L. R. Ritoricheskie konstrukcii repatriacii v proizvedeniyah Aleksandra Solzhenitsyna [Rhetorical constructions of repatriation in the works of Alexander Solzhenitsyn]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]*, 2010, 3(103), 232–245.
- Vakhtel E. B. Nazad k letopisyam: Solzhenitsynskoe «Krasnoe Koleso» [Back to the Annals: Solzhenitsyn's "Red Wheel"]. In: *Solzhenitsyn: Myslitel', istorik, hudozhnik. Zapadnaya kritika, 1974–2008 [Solzhenitsyn: Thinker, historian, artist. Western Criticism, 1974–2008]*. Moscow, Russkij put', 2010, 627–647.
- Vanyukov A. I. «Krasnoe Koleso» A. Solzhenitsyna: poetika zaglaviya i struktura povestvovaniya (uzel I. «Avgust CHetyrnadcatogo») [“The Red Wheel” by A. Solzhenitsyn: the poetics of the title and the structure of the narrative (node I. “August of the Fourteenth”)]. In: *«Krasnoe Koleso» A. I. Solzhenitsyna: hudozhestvennyj mir, poetika, kul'turnyj kontekst: Mezhdunarodnyj sbornik nauchnykh trudov [“The Red Wheel” by A. I. Solzhenitsyn: the artistic world, poetics, cultural context: An international collection of scientific papers]*. Blagoveshchensk, 2005, 244–280.
- Vinogradov I. I. Solzhenitsyn-hudozhnik [Solzhenitsyn is an artist]. In: *Kontinent [Continent]*, 1993, 75, 273–285.
- Yudin V. Anatomiya revolyucii [The anatomy of a revolution]. In: *Sever [North]*, 1993, 7, 132–138.