

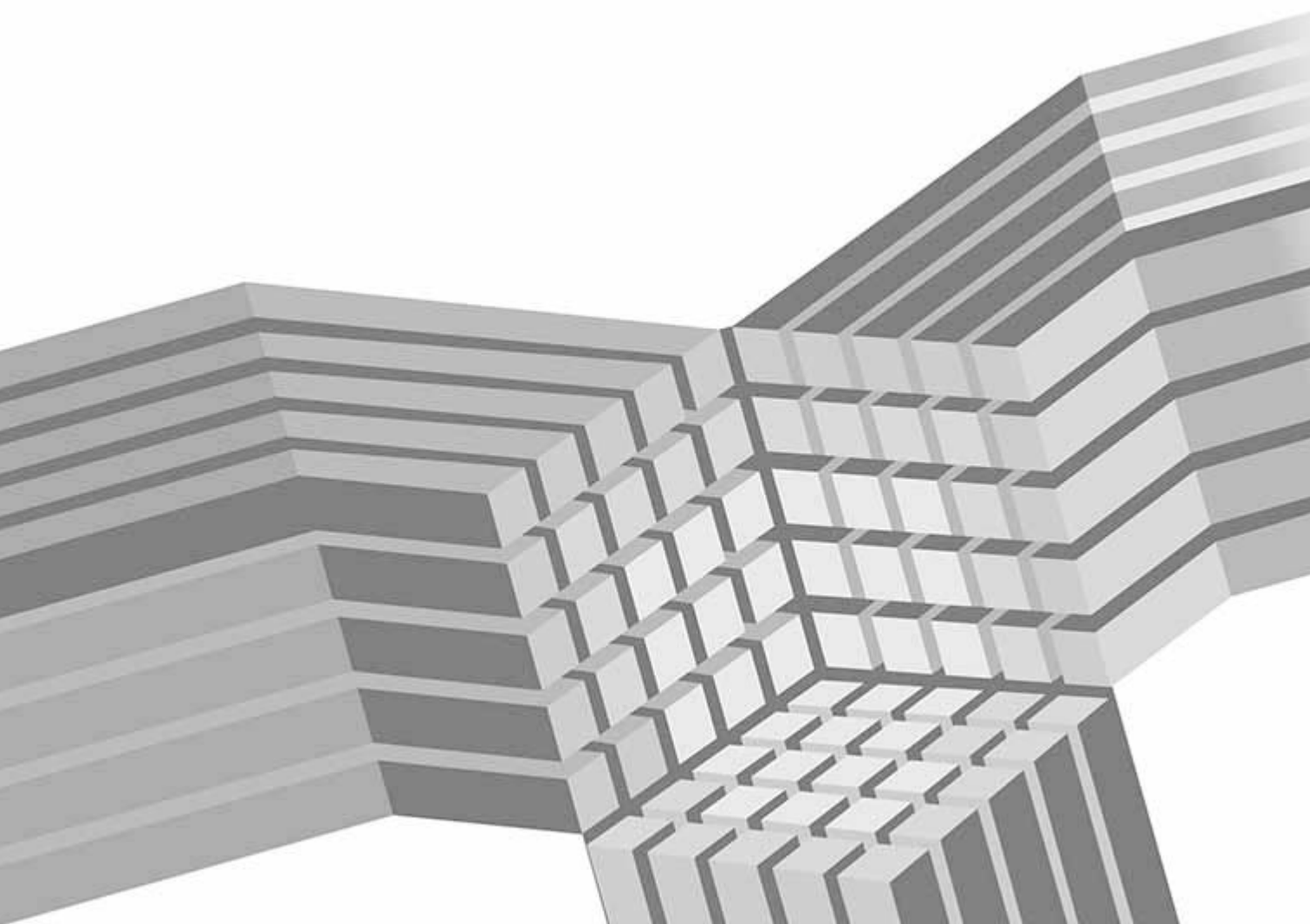
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

4/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства и госу-
дарственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Егоров Владимир Константинович,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный деятель науки Россий-
ской Федерации, Российская академия
народного хозяйства и государственной
службы при Президенте Российской
Федерации
(Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный
театральный институт, ректор;
Ярославский государственный
педагогический университет
им. К.Д. Ушинского
(Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный
университет им. Б.Н. Ельцина
(Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический
институт, Институт кино и телевидения,
Российская академия музыки им. Гнеси-
ных (Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всерос-
сийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
АНО «Новый институт культурологии»
(Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслужи-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина,
ректор (Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук,
профессор, Институт прикладной
математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук
(Москва)

Мальгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный
лингвистический университет
(Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская госу-
дарственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, Институт
гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО
РАН, Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова
(Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, канди-
дат экономических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Самарин Александр Юрьевич,

доктор исторических наук, доцент, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки
(Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, профессор,
Челябинский государственный институт
культуры, ректор (Челябинск)

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания, директор
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Хромов Олег Ростиславович,

доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская
духовная академия Русской православ-
ной церкви (Сергиев Посад)

Шлыкова Ольга Владимировна,

доктор культурологии, профессор,
почетный работник высшего
профессионального образования
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при Прези-
денте Российской Федерации (Москва),
Арктический государственный институт
культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(Москва)

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarina (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ no. 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,

“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department

Vozdvizhenka Str., 3/5

Moscow, 119019, Russia

tel.: +7 (499) 557-04-70, ext. 19-33

observatoria@rsl.ru

http://observatoria.rsl.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 19-33

observatoria@rsl.ru

http://observatoria.rsl.ru

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

4/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **K1**.

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метадаанные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

The peer-reviewed scholarly journal "Observatory of Culture" has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

For more information, see the official site: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

4/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Малинецкий Г.Г., Ахромеева Т.С.,
Торопыгина С.А.** Искусственный интеллект
и революция в культуре.....340
- Гуревич Л.С.** Категории «культурная
универсалия» и «национально-культурная
идентичность»355

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Голубь Н.А.** Культурно-информационное
пространство Приднестровья
в спектре культурной политики366

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Фесенко Д.Е.** Постмодернизм в столичной
архитектуре России в 1990—2010-е годы:
переосмысление как ведущий принцип.....376
- Кузнецова Я.М.** «Диснеевский бум»
в период перестройки: механизмы
и проводники культурного трансфера.....386

НАСЛЕДИЕ

- Шапиро Б.Л.** Вещный мир
«китайского» чаепития в Европе
второй половины XVII — XVIII века396
- Устюгова А.В.** Музыкально-исполнительская
техника и устройство немецкого скрипичного
смычка XVII—XVIII веков.....407

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Павлова А.Л.** Александр Александрович
Колчин — незаслуженно забытый
церковный художник XIX века.....416
- Петухова А.И.** Мировоззрение
и патриотизм Бориса Шергина
в культурно-историческом контексте.....430

КАФЕДРА

- Лекус Е.Ю.** Мимесис, конструкция,
деконструкция: универсальные творческие
методы искусства.....438

*Информация
для авторов и рецензентов*

- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»448

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 22

4/2025

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Malinetsky G.G., Akhromeeva T.S.,
Toropygina S.A.** Artificial Intelligence
and the Revolution in Culture340
- Gurevich L.S.** The Categories
of “Cultural Universality”
and “National Cultural Identity”355

CULTURAL REALITY

- Golub N.A.** Cultural and Information
Space of Transnistria in the Spectrum
of Cultural Policy366

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Fesenko D.E.** Postmodernism in Russian
Metropolitan Architecture in the 1990s–2010s:
Rethinking as a Leading Principle376
- Kuznetsova Ya.M.** The “Disney Boom”
in the Perestroika Period: Mechanisms and
Conductors of Cultural Transfer.....386

HERITAGE

- Shapiro B.L.** The Material World of the “Chinese”
Tea Party in Europe in the Second Half
of the 17th–18th Centuries.....396
- Ustyugova A.V.** Musical Performance
Technique and Structure of the German
Violin Bow of the 17th–18th Centuries.....407

NAMES. PORTRAITS

- Pavlova A.L.** Alexander Alexandrovich
Kolchin as an Undeservedly Forgotten
Church Artist of the 19th Century416
- Petukhova A.I.** The Worldview
and Patriotism of Boris Shergin
in a Cultural and Historical Context430

CURRICULUM

- Lekus E.Yu.** Mimesis, Construction,
Deconstruction: Universal Creative
Methods of Art438

Information for Authors and Reviewers

- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in “Observatory
of Culture” Journal448

УДК 004.8:71.01
ББК 87.821.1
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-4-340-354

Г.Г. МАЛИНЕЦКИЙ, Т.С. АХРОМЕЕВА, С.А. ТОРОПЫГИНА

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И РЕВОЛЮЦИЯ В КУЛЬТУРЕ

Георгий Геннадьевич Малинецкий,
Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук,
отдел моделирования нелинейных процессов,
заведующий
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

доктор физико-математических наук, профессор
ORCID 0000-0001-6041-1926;
SPIN 5684-2049
GMalin@Keldysh.ru

Татьяна Сергеевна Ахромеева,
Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук,
отдел моделирования нелинейных процессов,
научный сотрудник
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

кандидат физико-математических наук
ORCID 0000-0002-8340-5796;
SPIN 1960-9996
Akhrom-Tatyana@yandex.ru

Светлана Аркадьевна Торопыгина,
Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук,
отдел моделирования нелинейных процессов,
младший научный сотрудник
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

ORCID 0009-0002-1463-7099;
SPIN 4205-7973
svetlana.gst@yandex.ru

Реферат. *Исследуется влияние искусственного интеллекта (ИИ) на сценарий развития мировой культуры. Очередная «весна» искусственного интеллекта последнего десятилетия привела к появлению нового поколения нейронных сетей, больших языковых систем, компьютерных программ для настольных игр, эффективных алгоритмов работы с изображениями и звуками. Масштаб влияния появившихся технологий на нашу реальность представляется огромным. Сейчас его трудно оценить. По оценке Ли Кайфу, одного из ведущих специалистов в области ИИ, в течение 10–15 лет более половины работающих в США останутся без дела, которым занимаются сейчас, — их заменят компьютеры и системы ИИ. Важным и актуальным становится прогноз влияния этих изменений на культуру. Масштаб и скорость происходящих процессов позволяют говорить о революции в этой сфере, как и во многих других. Эти перемены рассматриваются с позиций теории самоорганизации или синергетики.*

Обычаи, ритуалы, язык, культура, религии, письменность, книгопечатание, радио, телевидение, Интернет, социальные сети, мобильная телефония представляются прежде всего инструментом, облегчающим социальную самоорганизацию. Если считать биосферу первой природой, техносферу — второй, то у нас на глазах сейчас рождается третья природа — информационно-телекоммуникационное пространство. Тотальная компьютеризация привела к переходу количества в качество — появился ИИ. Его развитие может

кардинально изменить культуру, а с ней и будущее человечества. Показано, что проект Четвертой промышленной революции, выдвинутый Давосским экономическим форумом и его основателем К. Швабом, делает культурную реальность инструментом тотального социального контроля. Этот вариант развития ведет к инфантилизации подавляющей части населения мира и к катастрофе. Исследования, связанные с контент-анализом, показали, что наши возможности воспринимать и понимать весьма ограничены. Поэтому возникает проблема сосредоточить внимание и усилия на главных, ключевых процессах — параметрах порядка в терминах синергетики. При этом ИИ оказывается не господином, а помощником, возможности которого ясно очерчены и регламентированы. Движение по этому пути развития требуют существенных изменений в культурной, образовательной, научной политике. Варианты таких изменений представлены в статье.

Ключевые слова: культурная стратегия, самоорганизация, стратегический прогноз, Четвертая промышленная революция, искусственный интеллект, инфантилизация общества, культурная политика, перемены в системе образования, наука в эпоху искусственного интеллекта, теоретическая культурология, философия культуры.

Для цитирования: Малинецкий Г.Г., Ахромеева Т.С., Торопыгина С.А. Искусственный интеллект и революция в культуре // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 340–354. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-340-354.

Искусственный интеллект —
фундаментальная угроза для
всего человечества.

Илон Маск

Искусственный интеллект (ИИ) понимается как область исследований, алгоритмов и компьютерных программ, позволяющих вычислительным машинам воспринимать окружающую среду, использовать обучение и имитировать интеллектуальную деятельность человека с целью увеличения шансов на достижение поставленных людьми целей. Эти структуры опираются на представления нейробиологии об устройстве и динамике мозга и его элементов. Теория ИИ наследует многие понятия из нейробиологии, в ней говорят о компьютерных аналогах клеток мозга — нейронах, о слоях, в которых они расположены. Именно поэтому, имея в виду ИИ, часто речь ведут о нейронных сетях.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Попытки имитировать с помощью вычислительных машин сознание предпринимались с 1956 г., однако прорыв в этой области произошел в последнее десятилетие. Для использования традиционных компьютеров нужна огромная программистская индустрия. Вместе с тем программист делает одну ошибку на 1 тыс. строк кода. Большие средства и огромные усилия не могут существенно уменьшить эту величину. ИИ привлекателен тем, что соответствующие системы не надо программировать, они сами «учатся» на множестве предъявленных примеров. Их просто надо «научить учиться».

Прорыв связан с тем, что благодаря предложенным алгоритмам в программы удалось включить миллиарды компьютерных аналогов нейронов, использовать сотни слоев, в которых они расположены, включить миллиарды сенсоров. Это позволило работать с гигантскими объемами информации, в частности с имеющейся в Интернете.

Приведем два примера, иллюстрирующих качественный сдвиг, связанный с использованием новых технологий.

Наш глаз в качестве фоторецепторов использует 115–120 млн палочек и 7 млн колбочек. Зрительная информация обрабатывается сложным образом, поэтому иногда говорят, что мы видим мозгом, а не глазом. Однако число уровней обработки изображений не превышает 20. Работающие нейросети могут иметь дело с миллиардами сенсоров, которые могут воспринимать изображения в значительно более широком диапазоне электромагнитных волн, чем наш глаз. В них может быть более сотни уровней обработки зрительной информации. Другими словами, эта система обладает «сверхчеловеческими возможностями». Ей трудно «объяснить» нам, что же она «видит». Это напоминает попытку зрячего объяснить слепому, как красив наш мир.

Ряд нейросетей может нарисовать то, что у них попросили. Например, нейросеть Midjourney представила облик разных государств в виде красивых девушек [1]. Знакомые художники одного из авторов этого текста пожаловались, что они потеряли около 2/3 заказов из Европы. Их заменили нейросетями, которые пока работают хуже людей, но зато быстрее, дешевле, а также с полной готовностью учесть сделанные замечания; из их продукции обычно можно выбрать что-нибудь подходящее.

В 2024 г. был организован конкурс красавиц, сгенерированных ИИ, на который поступило 1,5 тыс. заявок. В жюри входили как люди, так и компьютерные программы. Жюри рабо-

тало три месяца, оценивая претендентов по их внешности, влиятельности в соцсетях и техническим навыкам, которые были использованы при их создании. Почетный титул «Мисс ИИ» получила Кенза Лейли из Марокко. Жюри не смутило, что на разных рисунках у нее разное количество пальцев — эти детали пока трудно даются нейросетям. У Кензы около 200 тыс. подписчиков, с которыми она разговаривает на семи языках [2].

Один из ведущих специалистов в области ИИ Ли Кайфу утверждает, что через 10–15 лет половина работающих в США останутся без того дела, которым они занимаются сейчас, — их заменят компьютеры и системы ИИ [3]. Это очень серьезная социальная проблема. В позднем Риме плебс, не имеющий работы, требовал хлеба, зрелищ и раздач денег, но не был готов защищать свое отечество... У этой истории печальный конец...

Общей чертой многих работ и диссертаций по культурологии является перечисление огромного множества источников и авторов, высказывавшихся на обсуждаемую тему. Например, в недавно подготовленной докторской диссертации по культурологии только список использованной литературы занимает 160 страниц.

С точки зрения теории самоорганизации это естественно для формирующихся дисциплин, в которых не выделены ключевые общепринятые положения и концепции. В дальнейшем самоорганизация в научном сообществе сокращает списки цитируемых исследований. В дисциплинах, прошедших этот этап, многое выглядит иначе. Законы Ньютона, таблица Менделеева и многое другое обычно упоминают, не ссылаясь на труды основоположников. Список публикаций к нашей статье будет кратким, за что мы и приносим извинения всем, кто думал или писал нечто похожее на представленный текст.

ВЫЗОВЫ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

Разумеется, широкое использование ИИ приведет к революции в военной сфере. Эксперты НАТО подготовили книгу, намечающую направления исследований, связанных с обороной в 20–30-летней перспективе. В ней указывается, что ИИ является самым большим вызовом, с которым столкнулись страны НАТО, по признанию некоторых, это самая важная технология, когда-либо изобретенная. В течение следующих 20 лет ожидается, что ИИ сыграет наиболее важную роль в создании закрывающих технологий [4, р. 17]. ИИ приводит к появлению принципиально новых

рисков и угроз в сложных системах [5]. Эти вопросы сейчас находятся в центре общественного внимания — очень скоро войны станут другими.

Война является иллюстрацией двух принципиальных проблем. Как и в какой мере мы готовы пользоваться «сверхчеловеческими» технологиями? Автобус обгоняет бегуна, и мы не видим в этом ничего плохого. Но здесь ситуация иная — ИИ обгоняет людей на конкурсе эрудитов, в игре в покер, при проведении ряда хирургических операций, в торгах на бирже. Речь идет о тех областях, которые считали прерогативой человека. В ряде случаев машина может принимать гораздо более точные и удивительно быстрые решения по сравнению с нами. Естественно, военные стремятся использовать эти технологии в первую очередь. Принять это? Или оказаться заложниками ИИ?

Совсем недавно ИИ научился ставить танцы и организовывать небольшие представления. Без практики и внимательного анализа уже очень трудно отличить «компьютерных» девушек от настоящих. ИИ привел к тому, что правду стало намного труднее отличать от лжи. Мудрецы иногда говорили, что война — это искусство обмана. Мы все радуемся успехам пранкеров Вована и Лексуса, которые беседовали со множеством ведущих политиков и даже заставили министра иностранных дел Великобритании сказать: «Англичанка гадит»¹. Это победа ИИ над службами защиты политиков — имитируется голос, изображение, речь того человека, с которым по легенде ведется разговор. Что же говорить о нас — простых смертных? Сейчас в России стремительно растет количество компьютерных преступлений, и раскрывается только каждое пятое из них. Массовое использование ИИ намного уменьшит эту долю. Мы уже выпустили джинна из бутылки, и стоит подумать, как мы будем жить с ним дальше.

После публикации Д. Форрестера, начавшего исследование мировой динамики [6], не первое десятилетие в сфере внимания находятся проблемы устойчивого развития и исчерпания невозполнимых природных ресурсов. Например, каждый смартфон использует 12 редкоземельных элементов, которые добываются и продаются Китаем. Дефицит этих элементов может «поставить на паузу» значительную часть всей мировой электроники. Эти вопросы также часто обсуждаются на разных площадках [7].

Однако культурные угрозы, связанные с ИИ, представляются не менее серьезными. Вспомним книгу Э. Гиббона о закате Римской империи [8].

¹ Глава МВД Британии повторила за пранкерами фразу, оскорбляющую страну // РИА Новости. 25.03.2022. URL: <https://ria.ru/20220325/fraza-1780122915.html> (дата обращения: 23.04.2025).

Судя по его описанию, первый захват варварами Рима, несмотря на его традиции, финансы, технологии и многие другие преимущества, произошел потому, что никто из горожан не вышел его защищать. Обитатели города были заняты театральным представлением (оказались его участниками или зрителями) либо считали, что это их не касается. Конечно, это яркое проявление кризиса римской культуры, утрата приоритетов в системе смыслов и ценностей. Судьба родины и собственная жизнь занимали их меньше, чем сиюминутное представление. Напомним, что Нерон — позор Рима — перед смертью восклицал: «Какой великий артист погибает!» Точно так же во время цветных революций многие люди не представляют, что, играя со спичками, дети могут спалить дом.

Одним из хронических недостатков многих гуманитарных дисциплин (психологии, социологии, педагогики) является замена изучения предмета его философией. То же относится к такой междисциплинарной области, как культурология. Поиск субъекта, отвечающего за развитие культуры, сценарии ее развития, которые предлагают различные философские направления, относится к философии культурологии, а не к самому предмету. Мы не будем касаться философских вопросов, а постараемся показать, что ИИ может кардинально изменить саму среду, в которой развивается культура. Фотография принципиально изменила живопись, звукозапись преобразила музыку и открыла новые пути авангарду, кнопка на пульте телевизора, позволяющая мгновенно переключать каналы, кардинально перекроила телевидение. Перемены, связанные с ИИ, могут быть намного более радикальными, меняющими внутренний мир человека, закрывающими для него ряд направлений творчества, определяющими его представления о подлинном и искусственном.

ДЕМОГРАФИЯ И САМООРГАНИЗАЦИЯ

Бесспорно, начинать следует с людей.
А затем придет время поговорить о вещах.

Ф. Бродель

Наука, начиная с середины XX в., существенно изменилась. Взлет науки и технологий произошел в XVII веке. Наследие Г. Галилея, Р. Декарта, Ф. Бэкона, И. Ньютона, Г. Лейбница, Х. Гюйгенса и некоторых других классиков этого века до сих пор определяет многое из происходящего сейчас. Императивом этих подходов является простейшая элементарная сущность в разных сферах знания — материальная точка в механике, товар в экономике, клетка в биологии, бесконечно

малые в математике, элементарные частицы в физике и т. д. Простейшие сущности должны определить свойства целого. Вспомним, как просто и красиво в школе рассматривали идеальный газ.

Однако во второй половине XX в. интересы ученых меняются. Интерес вызывают коллективные действия, вопрос о том, почему у целого возникают свойства, которыми не обладает ни одна из его частей. Вспоминается известный анекдот. «Сколько будет 2×2 ?» — спрашивает учитель. «А мы продаем или покупаем?» — задает ему вопрос ученик, понимающий азы торговли. И действительно, в одних случаях эффект от совместных действий двух игроков может быть значительно больше, чем сумма результатов каждого из них, а в других — существенно меньше. Типична картина, с которой не раз сталкивался один из авторов этого текста. В курилке все возмущенно объясняют, какой же бред предложило начальство, а потом в зале заседаний все единогласно голосуют «за», объясняя потом свои действия разными сложными обстоятельствами.

Собственно проблему самоорганизации в виде парадокса сформулировал еще в IV в. до н. э. греческий философ, представитель мегарской школы Евбулид, доказывавший, что познание невозможно. Его рассуждения можно пересказать так: одна песчинка — не куча, две песчинки — не куча, а миллион песчинок — уже куча. Где же та грань, где множество песчинок становится кучей? О каком же познании может идти речь, если мудрецы не могут ответить на этот простейший вопрос? Понадобилось почти 25 веков, чтобы от абстрактных философских рассуждений перейти к конкретным научным исследованиям, выяснить, чем «множество» отличается от «кучи» и как у целого возникают качества, стратегии, свойства, которых нет у его частей.

Ответ на этот вопрос связан с теорией самоорганизации — процессом, при котором возникает тот или иной тип упорядоченности в системах, способных обмениваться веществом, энергией или информацией без какого-либо управления извне. Междисциплинарность этого подхода, а точнее сказать, его трансдисциплинарность связана с тем, что подобные явления играют ключевую роль во многих науках и описываются одинаковыми или схожими математическими моделями.

Теорию самоорганизации немецкий физик-теоретик Г. Хакен назвал синергетикой, соединив два греческих слова: «совместное» и «действие». В этот термин он вложил два смысла. Во-первых, это подход, рассматривающий поведение сложных систем, состоящих из взаимодействующих элементов и обладающих качествами и стратегиями, которых нет у его элементов. Во-вторых, развитие этого подхода требует совместных творческих усилий гуманитариев, математиков, инженеров, исследователей в области естественных наук.

Вероятно, в научной картине мира в XXI в. понятие самоорганизации приобретет такое же важное значение, как движение, информация, сознание. Причин у этого много. Обратим внимание на две. Если мы, в отличие от религиозных деятелей и философов, не считаем, что Бог участвует в наших повседневных делах и в творении мира, в его организации, то тогда следует объяснить, как же появились в результате самоорганизации элементарные частицы, звезды и планеты, биосфера, общество и сознание, а также многое другое. Это грандиозная задача для всей современной науки.

Кроме того, именно самоорганизация является нашим главным козырем в биологической, технологической и социальной эволюции. В самом деле, английский священник, демограф и экономист Т. Мальтус считал, что численность населения N растет со временем t в геометрической прогрессии (в одинаковое число раз за одинаковые промежутки времени), а производство продовольствия увеличивается по гораздо более медленной арифметической прогрессии (на одну и ту же величину за равные промежутки времени). В этом несоответствии двух законов роста он видел причину будущего голода и связанных с этим войн. На языке дифференциальных уравнений это описывается соотношением

$$dN/dt = \alpha N, N(0) = N_0, \quad (1)$$

где α — число, называемое мальтузианским коэффициентом, N_0 — начальная численность населения. Дальнейшие исследования показали, что численность популяции множества видов — от амёб до слонов — при избытке ресурсов растет именно по этому закону. Однако численность человечества росла иначе. В течение 200 тыс. с лишним лет она описывалась не уравнением Мальтуса, а уравнением Капицы:

$$dN/dt = N^2/K^2\tau, N(0) = N_0, \quad (2)$$

где $\tau = 42$ (эта величина отражает некоторую среднюю временную характеристику для жизни человека), а $K = 67\,000$ (это число определяет эффективный размер группы, в которой проявляются коллективные признаки сообщества людей) [9].

Наше отличие от других видов состоит в удивительной способности к самоорганизации. Мы можем привлечь к решению своих проблем большое количество незнакомых людей, и это в конечном итоге поможет и нам и им. Именно это позволяет нам думать о тех, кто рядом, и тех, кто будет после нас. В отличие от других видов, мы научились передавать свои жизнесберегающие технологии в пространстве (из региона в регион) и времени (от поколения к поколению).

Это понимание ключевого значения самоорганизации в биологической и социальной революции,

родившееся в среде естественников, сейчас разделяют многие гуманитарии. «Решающую роль в завоевании нами мира сыграла наша способность объединять в сообщества массы людей. Современное человечество правит планетой не потому, что отдельно взятый человек более умный и более умелый, чем отдельно взятый шимпанзе или волк, а потому, что *Homo sapiens* — единственный на земле вид, способный гибко взаимодействовать в многочисленных группах. Интеллект и производство орудий были, конечно, тоже очень важны. Но не научись люди гибко взаимодействовать в массовом масштабе, наши изобретательные мозги и умелые руки до сих пор были бы заняты расщеплением кремня, а не атомов урана... Насколько известно, только *Homo sapiens* способен в очень гибких формах взаимодействовать с неограниченным числом незнакомцев», — пишет израильский историк Ю.Н. Харари [10, с. 157–158].

Начало развития синергетики было связано с удивительной аналогией в динамике и в математических моделях коллективных явлений в открытых, далеких от равновесия системах в физике, химии, биологии [11]. Однако со временем становится ясно, что не меньшую роль самоорганизация играет в обществе. Обычаи, ритуалы, язык, мораль, религия, культура, письменность, книгопечатание, радио, телевидение, Интернет, социальные сети, мобильная телефония являются прежде всего инструментом, облегчающим социальную самоорганизацию. Это явление играет ключевую роль в социологии, психологии лингвистике, культурологии, теории управления, географии и во многих других дисциплинах, выдвигая именно его на первый план, можно говорить о *новой гуманитаристике* [12]. Обратим внимание на то, что самоорганизация и коллективные действия входят в определение многих гуманитарных дисциплин. Например, «Предмет познания культурологии — культура как целостный и исторически изменчивый способ существования человека, его деятельности, общения и познания, его коллективного сотворчества, а также как ценностно ориентированный процесс реализации способностей человека, направленный (при всех противоречиях) в конечном счете на общественное благо, в котором есть место для личностного блага» [13, с. 7].

Уравнение Капицы (2) описывает систему с сильной положительной обратной связью — чем дальше находится решение от положения равновесия, тем быстрее оно от него удаляется. Решением этого уравнения является гиперболическая траектория вида

$$N(t) \sim (t - t_f)^{-1}, \quad (3)$$

где $t_f = 2025$ год. Это решение описывает режим с обострением, при котором одна из характери-

стик решения неограниченно возрастает за ограниченное время t_f — время обострения, которое здесь равно 2025 году. Теория таких решений была развита в научной школе С.П. Курдюмова [14].

Конечно, такие режимы представляют собой лишь приближение, асимптоту поведения реальных систем, однако во множестве случаев эти приближения очень полезны. Вдали от равновесия все более важную роль начинают играть ограничивающие факторы. Не является исключением и система народонаселения. Очень быстро, в период жизни одного поколения, число людей на планете начало расти гораздо медленнее, происходит глобальный демографический переход [9]. На планете меняется репродуктивная стратегия: от прежнего императива «высокая смертность — высокая рождаемость» к новому — «низкая смертность — низкая рождаемость».

Человечество проходит самый крутой поворот в своей истории. На этом повороте развитие компьютерной реальности и связанные с ним культурные перемены могут сыграть решающую роль.

КОМПЬЮТЕРЫ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ

Опасность не в том, что компьютер однажды начнет мыслить, как человек, а в том, что человек однажды начнет мыслить, как компьютер.

С.Дж. Харрис

Компьютеры создавались в 1950-е гг. для решения военных задач — расчета траекторий межконтинентальных баллистических ракет, для шифрования и криптоанализа секретных сообщений. Технологическое развитие сделало вычислительные машины намного дешевле и привело к иллюзии, что оно сыграет важную роль в экономике. Реальность показывает, что не так. Т. Гурова и Ю. Полунин, комментируя скорость роста мультифакторной производительности (труда и капитала) в США, пишут: «Как мы видим, после достижения пика в 2,5% роста в год в течение десятилетия с 1958 по 1969 г., мультифакторная производительность, упав в начале 1970-х, так и не смогла подняться. Это довольно удивительная вещь, так как измеряемый период включает эпоху информатизации — 1990-е, которая, казалось бы, дала невиданную эффективность в обработке информации, усовершенствовала сектор услуг, буквально сжала мир до одной точки — теперь любое знание доступно всем. Тем более что эта информатизация предель-

но быстро развивалась на своей родине, в США (где мы и измеряем мультифакторную производительность). Однако факт остается фактом: широкое внедрение информационных технологий в американскую экономику в 1990-е гг. имело результатом лишь легкое подергивание мультифакторной производительности, тогда как повсеместное внедрение конвейера дало радикальный прирост. Еще более удивительным нам, людям информационной эпохи, кажется тот факт, что во времена, когда человек уже почти совсем стал частью своего гаджета, производительность труда и капитала вообще не растет» [15]. Действительно, по скорости роста мультифакторной производительности мы оказались на уровне средневековья.

Не сыграв экономической роли, компьютеры дестабилизировали социальную сферу, сделав благодаря СМИ, Интернету, социальным сетям неравенство очевидным: «Глобализация многократно увеличила количество потребителей, претендующих на уровень жизни среднего класса. Если производственные инновации прошлой волны позволили возникнуть в развитом мире “золотому миллиарду”, то теперь речь идет о шести “золотых миллиардах” — грубо говоря, все хотят жить на том же уровне, что и средний класс Европы. Но текущая производительность капитала не дает такой возможности. Ни денег, ни ресурсов, ни людей не хватит для того, чтобы так же сытно жил весь мир. И производительность, и ресурсоемкость должны измениться многократно, в соответствии с этим запросом. Иначе мир не удержится в равновесии. И то, что сегодня все острее звучит вопрос об угрожающем неравенстве мира, не случайность. Неравенство было всегда, но глобализация и информатизация сделали его публичным. Вопрос, который стоит все более серьезно, — как мир будет решать проблему неравенства. Есть ли технологические и экономические решения или это будет война?» [15]. По сути, мы имеем дело с огромной коллективной неустойчивостью, чреватой войнами, революциями, кризисами. Как видим, у самоорганизации есть и обратная сторона...

Дальнейшее удешевление компьютеров позволило снабдить большинство населения мира смартфонами, планшетами, новым поколением телевизоров. Это привело к культурному шоку, ломающему социальную самоорганизацию. За много тысяч лет у людей сформировались способности обрабатывать входящую информацию, получая от этого пользу, удовольствие или корректируя свои действия в коллективе. Ныне этот поток многократно превышен — нас постоянно снабжают морем ненужной информации, что ведет к обесцениванию всего этого потока, к своеобразному социальному аутизму. Компьютеры беспощадно сжигают свободное время миллиардов людей, погружая их в чужую призрачную

жизнь. Можно напомнить типичную картину в московском метро, в котором 9 из 10 сидящих не отрываются от своих мобильных, игнорируя окружающее, других людей и продолжая «жить в Сети».

В 2025 г. в мире насчитывается 5,24 млрд пользователей социальных сетей. За последний год число людей, пользующихся соцсетями, увеличилось на 4,1%, т. е. появилось 206 млн новых пользователей. Самые популярные типы контента — короткие видеоролики, изображения и прямые эфиры; 53,6% пользователей — мужчины, 46,4% — женщины; 91% пользователей предпочитают заходить в соцсети с мобильных устройств [16]. На кого же люди хотят быть похожими? Кто их интересует? Во главе списка — футболисты и певицы. Криштиану Роналду стал первым человеком, собравшим более 1 млрд уникальных подписчиков, за ним следует певица Селена Гомес (690 млн), на третьей позиции — Лионель Месси (632 млн) [17]. Среди лидеров — Хлоя Кардашьян и Ким Кардашьян.

Жизнь показывает, что социальные сети стараются людей. Школьники уже многократно видели в разных вариантах то, с чем люди других поколений имели дело не часто — катастрофы, войны, убийства. В результате вырастает «старый» человек, которого ничего не радует и которому ничего не интересно. Это путь к экстриму, запретному, извращениям, к тому, что еще трогает. Одно из самых суровых наказаний для современных детей — лишение возможности на некоторое время играть в компьютерные игры. Догонялки, стрелялки, эротика лишают детей ощущения цены человеческой жизни и важности своих поступков. По сути, они рвут отношения с реальным миром, ныряя в виртуальный.

Образ жизни влияет на психику. В мире психическими заболеваниями страдают 970 млн человек, из которых 300 млн — тревожными расстройствами, 280 млн — депрессивными расстройствами. Среди детей количество зафиксированных случаев тревожных расстройств составляет 58 млн, депрессивных расстройств — 23 млн, в России около 4 млн человек страдают психическими заболеваниями [18].

За «компьютерный» образ жизни мы платим высокую цену, жертвуя культурой и разрушая самоорганизацию. Происходит инфантилизация общества. Американский психолог Э. Берн создал направление своей дисциплины, названное трансакционным анализом [19]. В соответствии с этой теорией в структуре каждой личности можно выделить три составляющие — Ребенок, Родитель и Взрослый.

Ребенок считает, что есть тот, кто знает, как надо. Эту роль может играть муж, жена, начальник или президент. Его надо слушаться. Иначе он может наказать, но в любом случае он защитит. Родитель полагает, что надо следовать традиции, брать пример со своих родных и дать своим детям то же

самое, что ему дали родители. Взрослый понимает, что ситуация изменилась, что нельзя действовать в точности так, как действовали раньше. Ему ясно, что в сфере своей ответственности ему надо решать возникшие проблемы самому, нести ответственность, если его действия привели к провалу, и пожинать плоды, если все сложилось удачно [19].

Причина большинства цветных революций и контрреволюций 1991 г. в России состоит в том, что их участники руководствовались психологией Ребенка. Они полагали, что у них после всех потрясений будет все, что и так есть, и вдобавок еще что-нибудь хорошее.

Великий Н.В. Гоголь в пьесе «Женитьба» смеялся над этой детской логикой. Невеста Агафья Тихоновна рассуждает так о своем выборе: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича, я бы тогда тотчас решилась».

При этом рациональное восприятие в варианте Ребенка заменяется эмоциональным или интуитивным. Вспомним незабываемый лозунг: «Голосуйте сердцем!». Наверно, все заметили, что из телевизионных новостей пропали цифры, характеризующие экономику и социальную систему страны, сравнение с другими государствами, перспективы страны. Все это вытеснили сведения о цене доллара и барреля нефти. Очевидно, фокус-группы показывают, что следует ориентироваться на детское сознание.

Инфантилизацию мирового общественного сознания прекрасно показывает список самых кассовых фильмов мира [20]. В лидирующей сотне «Звездные войны», «Гарри Поттер», «Аватар», а также подавляющее число «детских» фильмов, «взрослых» картин там почти нет.

У «взрослых» множество способов манипулировать «детьми» — социологи их детально изучили, а многие политики активно используют [21]. Однако с точки зрения культуры принципиальны наши ограничения, в частности, связанные с памятью. Практика показывает, что серьезное освоение многих профессий требует чтения, понимания и владения информацией, содержащейся примерно на 10 тыс. страниц. Это касается и системного программиста, и историка, и оператора атомной станции, математика и представителей многих других профессий. Освоить еще 10 тыс. страниц получается у очень немногих. В свое время советские физики Л.Д. Ландау и Е.М. Лифшиц подготовили 9-томный курс теоретической физики. Ландау сам принимал экзамен по этому курсу и сдавших его устраивал в исследовательские институты, считая, что они овладели профессией физика-теоретика.

Бытует поговорка: «Все люди примерно одинаковые, однако они думают про разное и помнят

разное». Культура, характерная для старших поколений, у значительной части молодежи оказалась вытеснена компьютерными образами. Одному из авторов этого текста довелось недавно читать лекцию примерно 250 первокурсникам физического факультета МГУ. По ходу дела пришлось вспомнить выдающегося поэта, математика и астронома Омара Хайяма. Из всей аудитории никто не слышал этой фамилии. Двое читали несколько сказок «1001-й ночи» и пятеро прочли «Трех мушкетеров». Состоялся интересный диалог.

— Какие задачи должно решать ваше и наше поколение?

— Одни и те же задачи. Нам надо вложить огромные усилия, чтобы выбраться из того кризиса, в котором мы оказались. Но у меня встречный вопрос — кого вы называете «вашим поколением»?

— Ну, поколение Омара Хайяма.

Большое впечатление производит, когда из сотни студентов в аудитории никто не читал научной фантастики, никто не читал роман «Солярис», никто не смотрел фильма Андрея Тарковского, снятого по этому произведению. Компьютерный мир вытеснил многое другое.

Естественно, возникает разрыв поколений — мы помним разное и мыслим по-другому.

Однако все это — прошлое и настоящее, а нас ждет будущее, связанное с искусственным интеллектом. Начнем с примера.

В свое время в Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша РАН, в котором имеют честь работать авторы данной статьи, пришел выдающийся шахматист, педагог, чемпион мира М. Ботвинник и предложил создать программу, играющую в шахматы. Один из авторов категорически возражал, объясняя, что это игра людей, а не машин, и что ее надо оставить людям. Тем не менее многие коллеги пришли к выводу, что это интересная задача. В конце концов, она была решена. Анализируя миллионы партий, сыгранных людьми, компьютер научили оценивать позицию и рассчитывать свои действия и наилучшие ответы противника на много ходов вперед, благо компьютерное быстрое действие очень велико. В 1997 г. компьютер обыграл Г. Каспарова, и шахматы кончились. Если раньше мир следил за поединками великих умов и больших талантов, то сейчас матчи гроссмейстеров превратились в интеллектуальный стриптиз — зрители, глядя в смартфоны, гадают, найдет ли игрок лучший ход, выданный машиной. Шахматная культура кончилась...

Однако с древней китайской игрой го, придуманной в Китае 2,5 тыс. лет назад, получилось иначе. Она сложнее шахмат. Если шахматы — битва, то го — это война. В ней существует 10^{170} позиций,

по сравнению с числом атомов во Вселенной (10^{80}) получается довольно много. Создатели программы AlphaGo разбили компьютер на две нейронные сети, сообщили им правила игры го и предоставили возможность играть друг с другом, обучаясь при этом. Ни одной партии, сыгранной людьми, машине предоставлено не было. После этого программа начала играть с людьми. На саммите «Будущее го» в китайском городе Вужене 27 мая 2017 г. чемпион мира Кэ Цзе проиграл три партии AlphaGo. Сотни миллионов китайцев следили за этим матчем. После матча Кэ Цзе сказал, что в прошлом году он думал, что стиль игры Alpha Go близок к человеческому, но сегодня понял, что она играет как бог игры го. Программа показала новый стиль игры в го, идущий вразрез с вековой традицией [22, с. 28]. Культура игры в го завершена — вместо игры людей мы имеем игру машин.

Дальше — больше. ИИ может создавать «коктейль» из живописных полотен или музыкальных произведений. Можно послушать, как звучит произведение, написанное «композитором», в котором 40% В.-А. Моцарта, 40% Л. Бетховена и 20% Дж. Гершвина. Сами современные нейросети и установление взаимосвязей между сущностями, входящими в коктейль, являются триумфом теории самоорганизации.

Уже сейчас в фильме «Ирония судьбы» ИИ может заменить Б. Брыльску на О. Хепберн, а А. Мягкова на Ж.-П. Бельмондо. Вам могут позвонить по телефону и рассказать то, что знали только вы и ваш начальник, при этом вы будете видеть своего руководителя, а затем он попросит вас о небольшой услуге, в интересах дела, конечно. Таким образом при помощи ИИ знакомые одного из авторов потеряли квартиру...

Стоит большой и общий вопрос — нужны ли в будущем люди, по крайней мере в таком качестве, как сейчас? Начнем с военных действий.

Как известно, скорость эскадры определяется движением самого медленного корабля. И этим «самым медленным кораблем» во многих системах вооружения становится человек. Во-первых, потому что его возможности по сравнению со многими техническими системами сильно ограничены. Во-вторых, потому что его самого надо защищать. Боевые действия показали, насколько важны беспилотники, а теперь представим следующий шаг технологической эволюции — создание стай и команд роботов, решающих общую задачу (вновь самоорганизация!). Представим стаю кремниевой «саранчи», в которой десятки или сотни тысяч микророботов. В борьбе с ними человек бессилен — с машинами должны сражаться машины.

С работой тоже все будет по-другому. Сотрудник отдела кадров, принимающий на работу, может ответить на 40–50 звонков в день, а робот Вера,

созданный в России, на основе ИИ может ответить на 1600 звонков [23]. Работать Вера может круглосуточно, да и ее содержание стоит примерно в 10 раз меньше, чем штатного сотрудника. Можно перефразировать известную песню: «Роботам везде у нас дорога, людям кое-где у нас почет».

Почти все экзамены в вузах (в том числе и по медицинским специальностям) ИИ сдает лучше людей. В тестах на коэффициент интеллектуальности (IQ) ИИ обычно показывает результат выше, чем уровень нобелевского лауреата — 150–180.

Остается творчество. Представим, что ваша личная система ИИ, зная ваше состояние здесь и сейчас, ваши вкусы, недавние занятия, пишет музыку или картину только для одного человека — для вас. Видимо, у ИИ неплохо получится... Можно считать, что это возрождение японской или турецкой живописи на воде — искусства эбру [24], ИИ позаботился о вас — чем бы дитя ни тешилось, только бы не плакало...

Как же элиты Запада, считающие, что формируют будущее, собираются управлять этим «миром детей»? Очень просто — в режиме «электронной тюрьмы». В этой тюрьме нет стен и решеток — просто Старший брат в любой момент может узнать, где вы, что и с кем делаете. Дети этого даже не заметят. Немногочисленные взрослые будут негодовать, может быть, и бороться. Но кто их послушает в этом атомизированном мире, где разрушена самоорганизация?

В сценарии Четвертой промышленной революции, продвигаемом Давосским экономическим форумом, это явно прописано. По мысли руководителя этого форума К. Шваба и привлеченных им экспертов, к 2025 г. человечеством должно быть пройдено несколько вех (дата несущественна, как правило, предвидения воплощаются позже). Среди них:

- ♦ «10% людей носит одежду, подключенную к сети Интернет;
- ♦ 90% людей имеют возможность неограниченного и бесплатного (поддерживаемого рекламной) хранения данных;
- ♦ 1 триллион датчиков, подключенных к сети Интернет;
- ♦ 10% очков для чтения подключены к сети Интернет;
- ♦ 80% людей с цифровым присутствием в сети Интернет;
- ♦ 90% населения используют смартфоны;
- ♦ 90% населения имеют регулярный доступ к сети Интернет» [25, с. 39].

В этом варианте развития у людей не остается личного пространства... Американский фантаст Д. Эггерс прекрасно описал, как живет в этом жутком мире, с императивами: тайна есть ложь; делишься — значит любишь; личное есть ворованное [26].

Социальную структуру, к которой ведут дело западные элиты, экономист и социолог М.Г. Делягин описывает так:

«Новая структура постинформационного общества, организованного в форме социальных платформ (цифровых экосистем), в настоящее время представляется уже полностью самоочевидной.

Внешний уровень образуют крайне немногочисленные владельцы цифровых платформ (и во все более близком будущем — «цифровых экосистем»)...

На втором социальном уровне находятся специалисты (которых уже принято называть салиариатом)...

На третьем социальном уровне — на «дне общества» находятся все остальные люди (прекариат или «новые опасные классы»), разобщенные, являющиеся объектом манипулятивного управления и представляющие ценность для управляющей системы исключительно как генераторы «цифровых следов».

Для удержания их внимания и, соответственно, обеспечения контроля за ними социальные платформы («цифровые экосистемы») будут по-прежнему погружать их во всеобъемлющий «кокон комфорта», исключая в силу самого наличия комфорта их развитие (и, соответственно, надежно обеспечивающий их неуклонную, хоть и постепенную деградацию) в силу отсутствия действенных стимулов к нему» [27, с. 76–77].

Но, может быть, все это грустные фантазии, связанные с разрушением культуры с помощью ИИ? В юбилейном докладе Римского клуба приведен красноречивый график, показывающий, как изменилось достояние людей с разным достатком за последние 30 лет [28, р. 3]². В литературе этот график часто называют «хоботом слона» (рис.). Левая часть внизу показывает, что нищие так и остались нищими, «хобот» демонстрирует, что богатые стали еще богаче. «Спина» слона отражает успехи Китая, Индии, ряда других стран — люди в них стали жить лучше. Видно, что значительная часть осталась на прежнем уровне, а кое-кто стал жить хуже. Кто же это? Учителя, врачи, исследователи, инженеры, большинство людей творческих профессий, другие бывшие представители среднего класса. Все в соответствии с делягинской структурой общества [27] и очевидной динамикой культуры, идущей от человеческого к компьютерному, от оригинала к отра-

² <https://esg-library.mgimo.ru/publications/come-on-capitalism-short-termism-population-and-the-destruction-of-the-planet-a-report-to-the-club-o/>

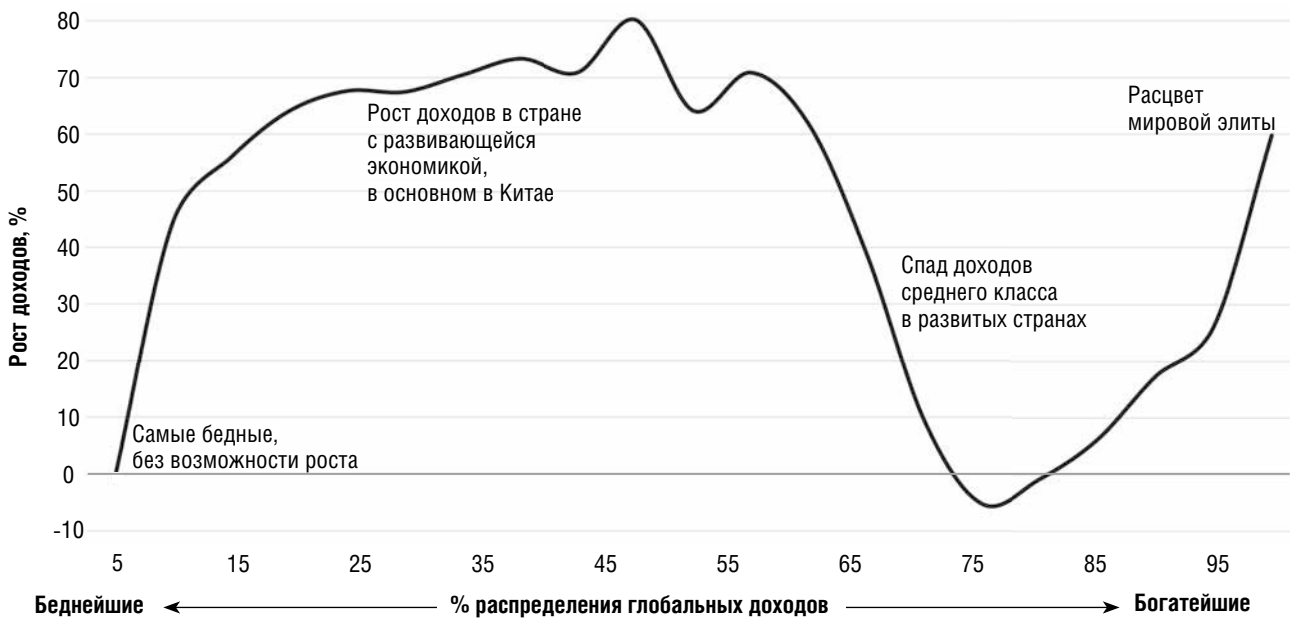


Рис. Изменение доходов различных групп населения (1988–2008) [цит. по: 28, р. 3]

жению. Дальше — вниз, и ИИ в этом будет прекрасным помощником.

Следует сделать методологическое замечание. Когда исследователи, занимающиеся культурологией, стремятся обратиться к анализу количественных данных или математическому моделированию, то не стоит вспоминать давно прошедшее время и споры 1960-х гг. про физиков и лириков. История этот спор уже решила. Лирики, если понимать под этим представителей гуманитарных дисциплин, консультировавших правящую элиту и готовивших для нее решения, со своей задачей не справились. Перед физиками — представителями точных наук — проблемы, касающиеся управления обществом и его развития, не ставились. Они увлеченно занимались своими делами, полагая, что все остальное их не касается. Однако в 1991 г. произошла контрреволюция. Мы оказались в другой реальности, в которой и физики, и лирики оказались не очень нужны. По уставу РАН эта организация не считается научной, поэтому не может вести исследования. Научные институты, изрядно сократив их число, у Академии отобрали и передали в Министерство науки и образования...

Очень важно, чтобы такой междисциплинарный подход, как культурология, активно развивался. Это, среди прочего, требует использования количественных методов и активного взаимодействия с властью не только в формировании культурной политики, но и в других областях, а также прогноза развития культурного пространства страны и мира.

По этому пути пошла история, которую традиционно считали гуманитарной дисциплиной. Пред-

ставитель французской историографической школы «Анналов» Ф. Бродель открыл эру количественной истории, которая позволила дать ответы на многие имеющиеся в этой науке загадки. В 1990-х гг. при активном участии С.П. Капицы, С.П. Курдюмова и одного из авторов этих строк начала формироваться математическая история. Она строит и исследует математические модели в этой важной области. Сегодня большинству специалистов стало ясно, что о зрелости этой науки, как и других дисциплин, позволяют судить прогнозы, которые она дает. Чем лучше мы знаем прошлое, тем точнее и яснее представляем грядущее. Будущее связано с междисциплинарными подходами, с тесным взаимодействием физиков и лириков в решении важных для общества проблем. Чем раньше это будет осознано, тем лучше.

АЛЬТЕРНАТИВА ЕСТЬ!

Я, ты, он, она,
Вместе — целая страна,
Вместе — дружная семья,
В слове «мы» — сто тысяч «я»...
Р. Рождественский

Альтернатива связана с самоорганизацией и культурой. Что приведет к социальной самоорганизации? Желание поддержать друга, защитить, добиться общей цели. Именно такие цели и надо ставить! Куда мы хотим привести нашу цивилизацию через 20, 30 или 50 лет? Какими мы хотим стать? Каково будет наше место в мире?

Именно на эти главные вопросы сегодня надо дать ответ. Именно общая цель может потребовать коллективных усилий и определит самоорганизацию. Чтобы получить ответы на эти вопросы от ученых в 2004 г. в издательстве URSS была создана серия «Будущая Россия». За 20 лет мы издали около 40 книг... Наше общество страдает футурофобией — боязнью грядущего. Если мы не грезим о будущем, то у нас его и не будет!

В нашей удивительной цивилизации искусство, наука и мечта всегда были очень близки. Наш космический взлет вырос из прозрений русского космиста Николая Федорова, видевшего в каждом человеке Вселенную, из романов советских фантастов, из фильма «Космический рейс», снятого в 1937 г. и показавшего, как граждане СССР покоряют Луну.

Приведем фрагмент стихотворения Валерия Брюсова, написанного в 1922 г.:

Быть может, эти электроны —
Миры, где пять материков,
Искусства, знания, войны, троны
И память сорока веков!
Еще, быть может, каждый атом —
Вселенная, где сто планет;
Там всё, что здесь, в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет.

Вспоминаются также многочисленные беседы В.И. Вернадского с И.В. Сталиным и его выступления в Академии наук, где ученый еще до проведения критических экспериментов доказывал, что именно уран станет решающей силой в XX веке.

Образ желаемого будущего в 50 летней перспективе достаточно ясно представляют и описывают в Китае, США, Японии, Южной Корее. Очевидно, и в России должны ясно представлять стратегические цели и желаемые перемены.

Понятен следующий шаг. Отечественное образование потерпело катастрофу. На плавающие в образовательном море обломки целостной советской системы, называемые спецшколами, растерянные родители пытаются пристроить своих детей, надеясь, что их чадам это пригодится. Не сгущаем ли мы краски? К сожалению, нет. С 2000 г. реализуется Международная программа по оценке образовательных достижений (PISA)³. Главная цель исследования — оценить умение среднего 15-летнего школьника применять полученные знания. Проводятся тесты по математике, физике, естественным наукам, чтению на родном языке. В 2018 г. в этом исследовании участвовало около 600 тыс. учащихся их 79 стран мира.

³ Programme for International Student Assessment (PISA). URL: <https://www.oecd.org/en/about/programmes/pisa.html> (дата обращения: 23.04.2025).

Ниже приведены результаты теста по математике 15-летних школьников в разных странах (представлены лидеры и постсоветские государства) [29, с. 202].

1. Китай (исследования проводились в городах Пекине, Шанхае, Иянсу и Чженцзя) — 591;
2. Сингапур — 569;
3. Макао (Китай) — 558;
4. Гонконг (Китай) — 551;
5. Тайбей (Тайвань) — 531;
6. Япония — 527;
7. Южная Корея — 526;
8. Эстония — 523;
9. Нидерланды — 519;
10. Польша — 516;
- ...
26. Латвия — 496;
30. Россия — 488;
38. Беларусь — 472;
43. Украина — 453;
54. Казахстан — 421;
55. Молдова — 420;
56. Баку (Азербайджан) — 419;
66. Грузия — 394;
- Организация экономического сотрудничества и развития (среднее) — 489.

Полученные в ходе исследования баллы показывают, насколько отличаются результаты учеников из разных стран. Успехи школьников из конкретной страны примерно одни и те же по разным тестам. Например, по естественным наукам российские ребята находятся на 33-й позиции [29, с. 202], по чтению — на 31-й [29, с. 203].

Результаты тестов показывают, что страны блока НАТО в последние 30 лет сумели победить советскую систему образования во всех постсоветских государствах, несмотря на отличия в образовательных реформах, которые в них осуществлялись.

В чем же дело, что же произошло? Стратегическая причина развала состоит в том, что, не представляя будущего, мы не могли сказать, какой выпускник школы или вуза нам нужен, в какой реальности ему предстоит жить.

Тактика развала проста. В соответствии с концепцией психолога, педагога А.Г. Асмолова был осуществлен переход от советской предметноцентричной системы образования к нынешней личностно ориентированной. Советская школа стремилась дать ребятам знания, умения, навыки и оценивала их по тому, что им удалось освоить. Оценка учителей определялась успехами учеников. В нынешней личностно ориентированной системе знание и навыки не очень важны — главное, чтобы развивалась личность. Как измерить этот показатель, до сих пор не ясно, но для реформаторов, видимо, это было и неважно.

Результат печален. В нашей стране лишь 5–10% средних школ, где дают приемлемое образование, в других его просто нет. Поэтому более половины школьников (иногда с первого класса!) пользуются услугами репетиторов. 30 лет назад один из авторов этих строк доказывал, что очень скоро в вузах России будет трудно найти сильного доцента [9]. К сожалению, так и получилось — эта профессиональная категория в ходе реформ оказалась «вымыта». Но сейчас на повестке дня еще более тяжелая проблема: в Москве (да и во многих других городах) почти невозможно найти учителя математики, физики, химии. Быть репетитором легче и доходнее, чем учительствовать в школе... Детей учат долго (6–8 уроков ежедневно уже не воспринимаются как патология) и не слишком успешно. Гендерное неравенство ясно показывает отношение общества к художественной культуре: 90–95% зрителей опер и балетов — девушки и женщины...

Когда будут очерчены контуры будущего, надо будет менять и форму, и содержание образования.

Образование должно быть полезным, помогающим «встать на крыло» человеку будущего, и хороший учитель может сделать его интересным. В школах должны быть врачи и психологи: надо ясно представлять, чему можно и важно научить тех, кто придет к нам на смену. Одной из ключевых концепций синергетики является представление о параметрах порядка — ведущих, ключевых переменных или процессах, которые со временем начинают определять поведение всей сложной системы. Именно на них должен быть сделан акцент в образовании. Целое здесь важнее деталей, которые будут освоены, если это понадобится.

Человек, принимая решение, не может учесть более 5–7 факторов; активно, творчески он может работать только с 5–7 людьми. Мы помним отношение к себе не более 120–150 человек (число Данбара). Это означает, что мы обречены на социальную самоорганизацию, на общение с другими и понимание их. «Людоведение» могло бы быть важным предметом в школе. И нынешняя литература, и история — несовершенные воплощения этого. На наш взгляд, Плутарх дает в понимании людей больше, чем бесконечная историческая череда войн, сражений лиц, дат. Да и с художественной культурой следует знакомиться иначе, ведь это коллективная память общества. В образовании довольно долго надо будет следовать императиву — лучше меньше, да лучше.

У учителя должно быть намного больше прав. Как можно не выгнать из класса ученика, поведение которого мешает заниматься всем остальным детям или который оскорбляет учителя?!

Образование — не обязателька — это удивительная возможность и даже, скорее, привилегия. Давать его следует тем, кто этого действительно хочет.

Чтобы Россия двигалась вперед, многое в образовании надо будет довольно быстро изменить. ЕГЭ

и дрессировку к нему, надеемся, скоро отменят и забудут как страшный сон. В вузы должны принимать те, кто должен вырастить специалиста из вчерашнего школьника. Иначе мы будем иметь дело с таким же уровнем безответственности, как сейчас. Мы пытаемся провести удивительный эксперимент — дать высшее образование тем, кто не имеет среднего. Это должно уйти в прошлое, как и Академия педагогических наук, одобившая 30 с лишним лет назад реформы образования, которые привели к его развалу. Известна поговорка: «Я не настолько богат, чтобы покупать дешевые вещи». Думаем, что наше Отечество не настолько богато, чтобы в массовом порядке давать образование людям, для которых нет работы в России. Впрочем, есть люди, рассматривающие получение образования как хобби, наверно, и их в меру сил стоит поддерживать. В российскую школу должны вернуться мечта, научная фантастика, большие цели.

Школьники и студенты — люди будущего, и есть очень много возможностей поддержать их.

Следующий шаг очевиден, и его можно описать очень кратко. Социальная самоорганизация связана с тем, что люди задают вопросы, получают на них ответы и действуют, стремясь изменить ситуацию к лучшему. У «детей», в смысле теории Берна, была поговорка: «Это вопрос не по моей зарплате».

«Взрослые» выясняют не только «кто виноват?» и «что делать?» (хотя оба вопроса очень важны), но стремятся решить и многие другие проблемы. Например, наша культурная сверхдержава, во многом определившая XX в., оказалась на окраине мирового культурного пространства. Конечно, «взрослых» интересует, как вернуть утраченные позиции. История показывает, что ключом к будущему в нашей стране являлась самоорганизация и всего нашего народа, и профессиональных сообществ. Видимо, на эту основу развития России и стоит опираться.

Список источников

1. *Anarasius*. Искусственный интеллект показал, как бы выглядели страны мира, будь они девушками // fishki.net : [сайт]. 2 февраля 2023. URL: <https://fishki.net/4351327-kak-by-vygljadeli-strany-mira-budy-oni-devushkami.html> (дата обращения: 23.04.2025).
2. *Себелева И.* Смотрим на виртуальную девушку, которая стала первой «мисс мира» среди ИИ моделей // Maxim : мужской онлайн-журнал. 10 июля 2024. URL: <https://www.maximonline.ru/entertainment/smotrim-na-virtualnuyu-devushku-kotoraya-stala-pervoi-miss-mira-sredi-ii-modelei-id5750338/> (дата обращения: 23.04.2025).
3. *Ли Кай-Фу*. Сверхдержавы искусственного интеллекта : Китай, Кремниевая долина и новый мировой порядок / пер. с англ. Н.К. Константинова ; ред.

- В. Лялин, О. Копит. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. 240 с.
4. *Reding D.F., Eaton J.* Science Technology Trends 2020–2040. Brussels : Science Technology Organization, 2020. 152 p.
5. Малинецкий Г.Г., Кульба В.В., Махов С.А., Ахромеева Т.С., Торопыгина Т.А., Капелько О.Н., Посаилов С.А. Стратегические риски в контексте системного анализа // Проблемы управления безопасностью сложных систем : материалы XXVII международной конференции. Москва : ИПУ РАН, 2019. С. 10–37.
6. *Форрестер Д.* Мировая динамика / пер. с англ. А. Ворошука, С. Пегова. Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2003. 379 с.
7. Преодолевая пределы роста. Основные положения доклада для Римского клуба : монография / под ред. В.А. Садовниченко. Москва : Издательство Московского университета, 2023. 100 с.
8. *Гиббон Э.* Закат и падение Римской империи / пер. с англ. В. Неведомский. Москва : Азбука, 2024. 1312 с.
9. *Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г.* Синергетика и прогнозы будущего. Кн. 2. Образование. Демография. Проблемы прогноза. 4-е изд. Москва : URSS, 2020. 384 с.
10. *Харари Ю.Н.* Номо Деус. Краткая история будущего / пер. с англ. А. Андреева. Москва : Синдбад, 2018. 496 с.
11. *Хакен Г.* Синергетика / пер. с англ. В.И. Емельяновой ; под ред. Ю.Л. Климонтовича, С.М. Осовца. Москва : Мир, 1980. 480 с.
12. Малинецкий Г.Г. Постиндустриальный вызов и новая гуманитаристика : Взгляд на проблемы человека и общества через призму самоорганизации. Москва : URSS, 2024. 232 с.
13. Культурология : учебник для вузов / К.Г. Антонян, Т.В. Артемьева, А.В. Бондарев [и др] ; под ред. Л.М. Мосоловой. 3-е изд. Санкт-Петербург : Лань, 2024. 464 с.
14. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики : Синергетическое мировидение. (Историческая ретроспектива; синергетика как новая парадигма; диалог с И. Пригожиным; расширение антропного принципа; синергетика в контексте культуры; основные принципы синергетического мировидения). Москва : URSS, 2018. 254 с.
15. *Гурова Т., Полунин Ю.* Наступление «синих воротничков» // Монокль. 2017. № 3 (1013). URL: <https://monocle.ru/expert/2017/03/nastuplenie-sinih-vorotnichkov/> (дата обращения: 23.04.2025).
16. Статистика соцсетей в мире (2025) // Инклиент : [сайт]. URL: <https://incli.ru/global-social-networks-stats/> (дата обращения: 23.04.2025).
17. Криштиану Роналду в мире набрал 1 млрд подписчиков в социальных сетях // iXBT.com. 14 сентября 2024. URL: <https://www.ixbt.com/news/2024/09/14/krishtianu-ronaldu-pervym-v-mire-nabral-1-mlrd-podpischikov-v-socialnyh-setjah.html> (дата обращения: 23.04.2025).
18. В России около 4 млн человек страдают психическими заболеваниями // Коммерсант. 13.02.2024. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6509290> (дата обращения: 23.04.2025).
19. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / пер. с англ. ; под ред. М.С. Мацковского. Санкт-Петербург ; Москва : Университетская книга ; АСТ, 1997. 400 с.
20. Самые кассовые фильмы // Кинопоиск : [сайт]. URL: https://www.kinonews.ru/kassa_top100/ (дата обращения: 23.04.2025).
21. *Кара-Мурза С.Г.* Потерянный разум. Москва : Алгоритм, 2005. 704 с.
22. *Сейновски Т.* Антология машинного обучения: важнейшие исследования в области ИИ за последние 60 лет. Москва : Эксмо, 2022. 304 с.
23. *Бевза Д.* Робот Вера принимает на работу : как научить искусственный интеллект заниматься подбором сотрудников // ТАСС. URL: <https://tass.ru/spec/stafory> (дата обращения: 23.04.2025).
24. Японская живопись на воде // Две империи. Клуб восточной культуры. 02.10.2015. URL: <https://dveimperii.ru/articles/yaponskaya-zhivopis-na-vode> (дата обращения: 23.04.2025).
25. *Шваб К.* Четвертая промышленная революция / пер. с англ. Москва : Э, 2017. 208 с.
26. *Эггерс Д.* Сфера / пер. с англ. А. Грызуновой. Москва : Фантом Пресс, 2017. 448 с.
27. *Делягин М.Г.* Мир после информации. Стабильность [с] той стороны. Москва : Институт проблем глобализации, 2023. 218 с.
28. *Weizsäcker E.U., Wijkman A.* Come on! Capitalism. Short-termism, Population and the Destruction of the Planet : A Report to the Club of the Roma. New York : Springer Nature, 2018. 220 p.
29. *Сиренко С.Н.* Образование в Союзном государстве в цифровую эпоху: международный опыт и направление модернизации // Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности : труды 3-й Международной конференции (6–7 февраля 2020 г., Москва). Москва : ИПМ им. М.В. Келдыша, 2020. С. 200–210. DOI: 10.20948/future-2020-17.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

Статья поступила в редакцию 16.01.2025; одобрена после рецензирования 21.04.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Artificial Intelligence and the Revolution in Culture

Georgy G. Malinetsky^a,
Tatiana S. Akhromeeva^b,
Svetlana A. Toropygina^c

M.V. Keldysh Institute of Applied Mathematics
of the Russian Academy of Sciences, 4 Miusskaya Sq.,
Moscow, 125047, Russia

^a ORCID 0000-0001-6041-1926; SPIN 5684-2049;
GMalin@Keldysh.ru

^b ORCID 0000-0002-8340-5796; SPIN 1960-9996;
Akhrom-Tatyana@yandex.ru

^c ORCID 0009-0002-1463-7099; SPIN 4205-7973;
svetlana.gst@yandex.ru

Abstract. *The impact of artificial intelligence on the world culture scenario is explored. Another “spring (AI)” of artificial intelligence of the last decade has led to the emergence of a new generation of neural networks, large language systems, computer programmes for board games, effective algorithms for working with images and sounds. The scale of the impact of the emerging technologies on our reality seems enormous. It is now difficult to assess. According to Lee Kai-Fu, one of the leading experts in the field of AI, within 10–15 years, more than half of the people working in the United States will be left without the work they do now, they will be replaced by computers and AI systems. Forecasting the impact of these changes on culture becomes important and relevant. The scale and speed of the ongoing processes allow us to speak of a revolution in this sphere, as well as in many others. These changes are considered from the position of the theory of self-organisation or synergetic. First of all, customs, rituals, language, culture, religions, writing, printing, radio, television, the Internet, social networks, mobile telephony appear as tools facilitating social self-organisation.*

If we consider the biosphere to be the first nature, the techno sphere to be the second, we are now witnessing the birth of a third nature – the information and telecommunication space. Total computerization has led to a transition from quantity to quality, AI has emerged. Its development can fundamentally change the culture, and with it the future of mankind. It is shown that the project of the Fourth Industrial Revolution, put forward by the World Economic Forum and its founder K. Schwab, makes cultural reality an instrument of total social control. This variant of development leads to infantilization of the overwhelming part of the world’s population and to catastrophe. Studies related to content analysis have shown that our capacity to perceive and understand is very limited. Therefore, the problem arises to focus attention and efforts on the main, key processes – options of order in terms of synergetic. In this case, AI turns out to be not a master, but an assistant, whose capabilities are clearly outlined and regulated.

Movement along this path of development requires significant changes in cultural, educational, and scientific policy. Variants of such changes are presented in the article.

Key words: cultural strategy, self-organisation, strategic forecast, Fourth Industrial Revolution, artificial intelligence, infantilization of society, cultural policy, changes in the education system, science in the age of artificial intelligence, theoretical cultural studies, philosophy of culture.

Citation: Malinetsky G.G., Akhromeeva T.S., Toropygina S.A. Artificial Intelligence and the Revolution in Culture, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 340–354. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-340-354.

References

1. Anarasius. Artificial Intelligence Visualized How Different Countries Would Look Like as Women, *Fishki.net: website*. 2023, February 2. Available at: <https://fishki.net/4351327-kak-by-vygljadeli-strany-mirabudy-oni-devushkami.html> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
2. Sebeleva I. Let’s Take a Look at the Very First Virtual Girl Who Became the “Miss AI”, *Maxim: muzhskoi onlain-zhurnal* [Maxim: men’s online magazine]. 2024, July 10. Available at: <https://www.maximonline.ru/entertainment/smotrim-na-virtualnuyu-devushkukotoraya-stala-pervoi-miss-mira-sredi-ii-modeleid5750338/> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
3. Lee Kai-Fu. *AI Superpowers: China, Silicon Valley, and the New World Order*. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2019, 240 p. (in Russ.).
4. Reding D.F., Eaton J. *Science Technology Trends 2020–2040*. Brussels, Science Technology Organization Publ., 2020, 152 p.
5. Malinetsky G.G., Kulba V.V., Makhov S.A., Akhromeeva T.S., Toropygina T.A., Kapelko O.N., Posashkov S.A. Strategic Risks in the Context of System Analysis, *Problemy upravleniya bezopasnost’yu slozhnykh sistem: materialy XXVII mezhdunarodnoi konferentsii* [Problems of Complex Systems Security Control: Proceedings of the 27th International Conference]. Moscow, IPU RAN Publ., 2019, pp. 10–37 (in Russ.).
6. Forrester J. *World Dynamics*. Moscow, AST Publ., St. Petersburg, Terra Fantastica Publ., 2003, 379 p. (in Russ.).
7. Sadovnichy V.A. (ed.) *Preodolevaya predely rosta. Osnovnye polozheniya doklada dlya Rimskogo kluba: monografiya* [Overcoming the Limits to Growth. The Key Provisions of the Report for the Club of Rome: monograph]. Moscow, Izdatel’sтво Moskovskogo Universiteta Publ., 2023, 100 p.
8. Gibbon E. *Decline and Fall of the Roman Empire*. Moscow, Azbuka Publ., 2024, 1312 p. (in Russ.).
9. Kapitsa S.P., Kurdyumov S.P., Malinetsky G.G. *Sinergika i prognozy budushchego. Kn. 2. Obrazovanie. Demo-*

- grafiya. *Problemy prognoza. 4-e izd.* [Synergetics and Forecasts of the Future. Book 2. Education. Demography. Forecasting Issues. 4th edition]. Moscow, URSS Publ., 2020, 384 p.
10. Harari Yu.N. *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. Moscow, Sindbad Publ., 2018, 496 p. (in Russ.).
 11. Haken H. *Synergetics*. Moscow, Mir Publ., 1980, 480 p. (in Russ.).
 12. Malinetsky G.G. *Postindustrial'nyi vyzov i novaya gumanitaristika: Vzglyad na problemy cheloveka i obshchestva cherez prizmu samoorganizatsii* [The Postindustrial Challenge and New Humanitarianism: A Look at the Problems of Man and Society Through the Prism of Self-Organization.]. Moscow, URSS Publ., 2024, 232 p.
 13. Antonyan K.G., Artemyeva T.V., Bondarev A.V. et al. *Kul'turologiya: uchebnik dlya vuzov* [Cultural Studies: a textbook for universities]. St. Petersburg, Lan' Publ., 2024, 464 p.
 14. Knyazeva E.N., Kurdyumov S.P. *Osnovaniya sinergetiki: Sinergeticheskoe mirovidenie. (Istoricheskaya retrospektiva; sinergetika kak novaya paradigma; dialog s I. Prigozhinym; rasshirenie antropnogo printsipa; sinergetika v kontekste kul'tury; osnovnye printsipy sinergeticheskogo mirovideniya)* [Foundations of Synergetics: Synergetic Worldview. (Historical Retrospective; Synergetics as a New Paradigm; Dialogue with I. Prigozhin; Expansion of the Anthropic Principle; Synergetics in the Context of Culture; Basic Principles of Synergetic Worldview)]. Moscow, URSS Publ., 2018, 254 p.
 15. Gurova T., Polunin Yu. The “Blue-Collar” Offensive, *Monokl'* [Monocle], 2017, no. 3 (1013). Available at: <https://monocle.ru/expert/2017/03/nastuplenie-sinih-vorotnichkov/> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 16. Statistics of Social Networks in the World (2025), *Inklient: website*. Available at: <https://inclient.ru/global-social-networks-stats/> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 17. Cristiano Ronaldo Has Reached 1 Billion Social Media Followers Across All Platforms, *iXBT.com*. 2024, September 14. Available at: <https://www.ixbt.com/news/2024/09/14/krishtianu-ronaldu-pervym-v-mire-nabral-1-mlrd-podpischikov-v-socialnyh-setjah.html> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 18. In Russia About 4 Million People Suffer from Mental Illness, *Kommersant*. 2024, February 13. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/6509290> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 19. Berne E. *Games People Play: The Psychology of Human Relationships. What Do You Say After You Say Hello? The Psychology of Human Destiny*. St. Petersburg, Moscow, Universitetskaya Kniga Publ., AST Publ., 1997, 400 p. (in Russ.).
 20. The Highest-Grossing Movies, *Kinopoisk: website*. Available at: https://www.kinonews.ru/kassa_top100/ (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 21. Kara-Murza S.G. *Poteryannyi razum* [Lost Mind]. Moscow, Algoritm Publ., 2005, 704 p.
 22. Sejnowski T. *The Deep Learning Revolution*. Moscow, Ehksmo Publ., 2022, 304 p. (in Russ.).
 23. Bevza D. Robot Vera Is Recruiting Humans: How to Teach Artificial Intelligence to Select Employees, *TASS*. Available at: <https://tass.ru/spec/stafory> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 24. Japanese Painting on Water, *Dve imperii. Klub vostochnoi kul'tury* [Two Empires. Oriental Culture Club]. 2015, October 2. Available at: <https://dveimperii.ru/articles/yaponskaya-zhivopis-na-vode> (accessed 23.04.2025) (in Russ.).
 25. Schwab K. *The Fourth Industrial Revolution*. Moscow, Eh Publ., 2017, 208 p. (in Russ.).
 26. Eggers D. *The Circle*. Moscow, Fantom Press Publ., 2017, 448 p. (in Russ.).
 27. Delyagin M.G. *Mir posle informatsii. Stabil'nost' [s] toi storony* [The World After Information. Stability on [from] That Side]. Moscow, Institut Problem Globalizatsii Publ., 2023, 218 p.
 28. Weizsäcker E.U., Wijkman A. *Come on! Capitalism. Short-Termism, Population and the Destruction of the Planet: A Report to the Club of the Roma*. New York, Springer Nature Publ., 2018, 220 p.
 29. Sirenko S.N. Education in the Union State in the Digital Age: International Experience and Modernization, *Proektirovanie budushchego. Problemy tsifrovoy real'nosti: trudy 3-i Mezhdunarodnoi konferentsii (6–7 fevralya 2020 g., Moskva)* [Futurity Designing. Digital Reality Problems: Proceedings of the 3rd International Conference (February 6–7, 2020, Moscow)]. Moscow, IPM im. M.V. Keldysha Publ., 2020, pp. 200–210. DOI: 10.20948/future-2020-17 (in Russ.).

The article was submitted 16.01.2025; approved after reviewing 21.04.2025; accepted for publication 04.07.2025.

Л.С. ГУРЕВИЧ

КАТЕГОРИИ «КУЛЬТУРНАЯ УНИВЕРСАЛИЯ» И «НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ»

Любовь Степановна Гуревич,

Московский государственный лингвистический университет,
кафедра лингвистики и профессиональной коммуникации в области гуманитарных и прикладных наук,
профессор
Остоженка ул., д. 38, Москва, 119034, Россия

доктор филологических наук, доцент
ORCID 0000-0003-0287-7634; SPIN 8494-2910
gurevich_ls@mail.ru

Реферат. Культурология как междисциплинарная область знания довольно часто сталкивается с фундаментальной проблемой отсутствия единого, строго систематизированного категориального аппарата. В отличие от естественных наук, она оперирует сложными, многогранными категориями, заимствованными из философии, социологии, психологии, истории, антропологии, лингвистики и других дисциплин. Формирование ключевых категорий культурологии происходит по большей части стихийно, когда существующие понятия адаптируются и модифицируются под специфические нужды анализа культурных феноменов. Это приводит к ситуации, когда одни и те же термины могут использоваться различными исследователями с разными смысловыми оттенками, возникает междисциплинарная терминологическая омонимия, что затрудняет коммуникацию и мешает выработке внутродисциплинарной методологии. Помимо этого, континуальный характер культуры усложняет процесс категоризации культурных явлений, которые мыслятся исследователями холистически. Как следствие, в научных концепциях возникают пересекающиеся друг с другом категории, представляющие

разноуровневые понятия нерасчлененно. Подобная картина наблюдается в научном анализе понятий «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность», которые «делят» между собой основные категориальные наименования. В силу указанных причин разработка собственных, специфически культурологических категорий, которые смогли бы отчетливо категоризировать «неделимый континуум культуры», становится особо актуальной задачей для дальнейшего развития данной дисциплины.

В настоящей статье дано описание смысловой структуры категориального поля «культурные универсалии», указаны области пересечения его субкатегорий с концептуальным полем «национально-культурная идентичность». На примере отдельных культурных универсалий продемонстрировано, как они, попадая в смежное концептуальное поле, меняют свои характеристики: утрачивают способность «отграничения» обобщенных смыслов категории и приобретают новые свойства аккумуляции специфической информации, включенной в интегрирующее концептуальное поле. В этом поле данные субкатегории получают наименование «культурные константы». Представлен анализ категориальных трансформаций и структуры категориальных и концептуальных полей, представляющих научную новизну в данном направлении науки.

Ключевые слова: универсалии культуры, общий знаменатель культур, архилексема, категориальное поле, культурные константы, семантическая распаковка общекультурных смыслов, междисциплинарная терминологическая омонимия, теоретическая культурология.

Для цитирования: Гуревич Л.С. Категории «культурная универсалия» и «национально-культурная

идентичность» // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 355–365. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-355-365.

Анализируя особенности современных научных подходов и методологического аппарата исследования культуры, К. Клакхон заметил, что методы организации и сопоставления научных данных в настоящее время помогают исследователям ответить исключительно на те вопросы, которые они поставили сами себе. В этом, по его мнению, заключается парадокс «компаративной» науки о культуре [1, с. 10–11].

Отсутствие единой, универсальной системы категорий отражает сложную и многогранную природу самого объекта исследования. Вместо стремления к построению замкнутой и законченной системы более продуктивным считается развитие гибкого и адаптивного инструментария, позволяющего адекватно анализировать многообразие культурных явлений и процессов в их исторической динамике. С одной стороны, это ведет к «постепенному формированию более или менее устойчивого ядра категориального аппарата, используемого культурологическими науками» [2, с. 302], с другой стороны, появляется большое количество противоречивых интерпретаций культурных категорий, и такая широкая вариативность наводит на мысль о потере их категориального смысла в научных описаниях.

Как точно заметила В.Л. Тихонова, в настоящее время термины «категория культуры» и «универсалии культуры» используются для описания не только общих, но и специфических аспектов данных понятий. Таким образом мы наблюдаем в этих описаниях появление, например, категории «универсалий повседневной культуры» [3, с. 184]. Однако мы понимаем, что повседневная культура специфична и варьируется в каждом конкретном случае, касающемся этнических культур. Вряд ли правомерно в таком случае заявлять о том, что мы имеем дело с «универсалией», поскольку в детальном описании специфической этнической культуры «универсалия» утрачивает свой смысл и плавно переходит в разряд «категориальных имен». Из категории «общего», «универсального» исследование переходит в категорию «частного», т. е. «этнически специфического» и «не универсального».

Оптимистично настроенные исследователи относят такой подход к положительному моменту «дальнейшей эволюции» категориальных имен, которые призваны служить «методологическим инструментарием в изучении культуры» [3]. Однако в этом эволюционном разнообразии мы отмечаем

появление нового значения категорий «универсалий культуры» и «категорий культуры», указывающих на симбиоз смыслообразующих аспектов в научных работах антропологов, что требует внесения методологической ясности в исследовательские труды, посвященные описанию категорий культуры.

Говоря непосредственно о феномене культурной универсалии, мы вынуждены отметить, что отсутствие четкого определения данного понятия является одной из ключевых проблем при его исследовании.

Изучением универсалий занимаются многие исследователи, и, как отмечает Д.А. Севостьянов, «судя по современному состоянию вопроса, может сложиться впечатление, что универсалии культуры... на удивление многочисленны. Самые неожиданные вещи, по мнению различных авторов, порой приобретают статус универсалий культуры» [4, с. 5]. По мнению ученых, универсалии могут проявляться на разных уровнях абстракции, от конкретных культурных практик до фундаментальных мировоззренческих принципов [4, с. 6–7].

В изучении культурных универсалий современные исследователи все также обращаются к междисциплинарным подходам, сочетающим в себе методы культурологии, антропологии, психологии и других наук. С одной стороны, это позволяет получить более полную и многостороннюю картину изучаемого явления. С другой стороны, терминологические границы понятия «культурная универсалия» расширяются настолько, что в описании теряется понимание того, что непосредственно относится к самому понятию, а что выходит за пределы его границ и входит в исследовательскую зону других смежных феноменов, приобретая совершенно иные содержание и функции.

Это происходит, например, с феноменом «национально-культурная идентичность», описание которого обычно начинается с базовых концептов культурных универсалий («семья», «традиции», «обычаи», «обряды», «устои» и пр.). Наполняясь культурно-специфическим смыслом, они уже не имеют никакого отношения к универсалиям как таковым, но все также продолжают называться «универсалиями», автоматически включаясь в концептуальное поле данного категориального наименования. В подобных научных описаниях феномен «культурная универсалия» «поглощает» национально-специфические черты смежных концептов, утрачивая свой изначальный категориальный смысл.

Определение терминологических границ понятий «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность» становится одной из фундаментальных исследовательских задач, варианты решения которых предлагаются в данной публикации.

МАТЕРИАЛЫ, МЕТОДЫ, НАУЧНАЯ ГИПОТЕЗА

Материалом исследования послужили научные статьи и монографии российских и зарубежных авторов, посвященные изучению понятий «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность».

Основные **исследовательские методы** составили:

- ♦ структурно-семантический анализ категориальных и смысловых полей исследуемых культурных феноменов;

- ♦ метод научной интерпретации, дающий возможность реконструировать научную картину мира, репрезентирующую культурные универсалии как ментальные представления и мировоззренческие установки и как ментальный конструкт, как интегрированную характеристику субъекта культуры;

- ♦ герменевтический метод, ориентированный на постижение сущности культурных универсалий и национально-культурной идентичности, а также на выявление специфики их категориальных и концептуальных основ;

- ♦ концептуальный анализ, направленный на выявление содержания концептов и категориальных компонентов культурных универсалий и национально-культурной идентичности.

Категория «культурная универсалия» в современных научных исследованиях приобрела устойчивую тенденцию к расширению до таких масштабов, что в некоторых классификациях ее компоненты утратили ключевую характеристику универсальности. Сохраняя абсолютно идентичное терминологическое обозначение, они используются в других научных построениях (категориальных и концептуальных полях, классификациях и пр.), в которых приобретают иной культурный смысл и выполняют совершенно иные функции.

Возникает внутри- и междисциплинарная терминологическая омонимия. Ее примером может служить категориальное имя «семья». В категориальном поле «культурные универсалии» «семья» выступает в качестве универсалии, обозначая один из типовых аспектов жизни, который проявляется во всех известных обществах и является присущим всем человеческим культурам на всех этапах их развития [5]. В то же время «семья» может выступать в качестве концептообразующей архилексемы, объединяя в своем концептуальном поле, представляющем собой объемную и сложную ментальную структуру, все смысловые специфические компоненты, так или иначе связанные и ассоциируемые с понятием семьи как в общем, так и в частном смысле, ка-

сающемся этнических культур. И, наконец, категориальное имя «семья» может выступать в качестве категориального имени, представляющего собой «культурную константу» в концептуальном поле «национально-культурная идентичность», которое объединяет под своим знаком специфические характеристики семьи, присущие отдельной этнической культуре. Ни во втором, ни в третьем случаях в категориальном имени «семья» не прослеживается характеристика «универсальности», что указывает на расхождение терминологического смысла обозначения и на присутствие терминологической омонимии.

Научная гипотеза данного исследования состоит из нескольких постулатов и может быть сформулирована следующим образом:

- ♦ культурная универсалия, основной категориальный смысл которой заключается в ключевой характеристике «универсальность», за пределами своего категориального поля утрачивает данный смысл и переходит в разряд других категориальных имен в других ментальных построениях;

- ♦ большая часть культурных универсалий, предложенных Дж.П. Мёрдоком [6], совпадает по своей культурной семантике с категориальными именами концептуального поля «национально-культурная идентичность», что является одной из причин подмены терминов «категориальное имя» и «культурная константа» термином «культурная универсалия» и нарушением терминологических канонов научного описания;

- ♦ категориальное поле «культурные универсалии» имеет кластерную структуру с категориями первого порядка (с наиболее абстрактным значением) и подкатегориями более низкого порядка (с более конкретизированным значением), дальнейшая конкретизация культурных смыслов плавно перетекает в категоризацию специфических компонентов, которые утрачивают семантику «всеобщности» и становятся частью других, уже не категориальных, а концептуальных полей;

- ♦ концептуальное поле «национально-культурная идентичность» берет свое начало в категориях культурных универсалий, в нем происходит плавная «семантическая распаковка» общекультурных смыслов и наполнение их этнокультурной спецификой, что является основной причиной «исследовательской слепоты» тех ученых, которые не видят различия между «общим» и «специфическим», между категориальным полем и культурным концептом.

Для понимания того, каким образом в процессе развития научного знания сформировалось пересечение и наложение друг на друга культурных смыслов в категориальном поле «культурные универсалии» и концептуальном поле «национально-культурная идентичность», обратимся к истокам

обоих ментальных построений, их особенностей и формообразующих смыслов, постулируемых учеными современности.

КУЛЬТУРНЫЕ УНИВЕРСАЛИИ

Центральной проблемой антропологии, как можно понять из анализа современной научной литературы, остается интерпретация сходств и различий между культурами. В историческом контексте культуры внимание исследователей фокусировалось в основном на различиях, а их яркая выраженность делала их более доступными для наблюдения и анализа. Объяснения этих различий были многообразны и часто отражали господствующие научные парадигмы своего времени.

На протяжении долгого времени сходства между культурами часто рассматривались как вторичные явления, объясняемые либо заимствованиями (диффузией), либо параллельным развитием в сходных условиях. Трансплантация культуры в результате миграции, конвергентная эволюция — все это служило для объяснения отдельных случаев сходства между небольшим числом культур [7]. Однако универсальные культурные черты, присущие всем известным культурам, оставались относительно неизученными. Эта проблема приобрела особую актуальность в эпоху глобализации, когда культурный обмен достиг беспрецедентного масштаба, приводя к сложным взаимодействиям и смешению культурных традиций. Именно на эту проблему обратил свое внимание Дж.П. Мёрдок, разработавший в первой половине XX в. теорию культурных универсалий [6].

Важнейшим аспектом изучения универсалий, по определению автора, является понимание человеческой природы. Биологические факторы, такие как генетическая предрасположенность к социальным взаимодействиям, языку и символическому мышлению, играют ключевую роль в формировании универсальных культурных черт. Кроме того, универсалии могут быть связаны с основными вызовами выживания, такими как обеспечение питания, размножение и социальная организация. Изучение универсальных культурных паттернов позволяет нам лучше понять основные механизмы культурной эволюции, а также оценить степень пластичности человеческого поведения [5; 6; 8]. Выделение же особых типов универсалий, таких как «биологические», «психологические» и «социально ситуативные», позволяет «сравнивать культуры в терминах, которые не являются этноцентричными, которые исходят из “данного” и не ставят ненужных вопросов» [1, с. 23–24].

Именуя культурные универсалии «общим знаменателем культур», Дж.П. Мёрдок отмечает, что заложенные в определение культурных универсалий так

называемые универсальные сходства «чрезвычайно редко обнаруживают идентичность *специфического* культурного содержания» [8, с. 204]. По утверждению ученого, реальными компонентами любой культуры можно считать поведенческие паттерны, т. е. неизменно повторяющиеся и являющиеся привычными компоненты поведения (будь то вербального, моторного или скрытого), являющиеся общими для всех членов социума. Каждый из этих компонентов раскрывается через поведенческие реакции людей и через ситуации, стимулирующие появление этих реакций. Дж.П. Мёрдок, описывая некоторые культурные практики, например «снимать шляпу перед женщиной», «есть рис палочками», «объяснять колики в животе действием сглаза» или «скальпировать поверженного врага», утверждает, что они указывают на специфические элементы поведенческих паттернов, принятые в немногочисленных сообществах и разделяемые исключительно благодаря тесным культурным контактам и аккультурации. Особого внимания заслуживает здесь следующее заявление автора: «...в *высшей степени сомнительно* (курсив мой. — Л. Г.), чтобы тот или иной специфический элемент поведения когда-либо нашел *универсальное* распространение» [8, с. 204].

Невозможно не согласиться с автором концепции культурных универсалий в том, что именно всеобщность культурных характеристик может считаться основой категории «культурная универсалия». Там, где появляются элементы специфических культур, научный анализ плавно перетекает в исследовательское поле совершенно других, смежных понятий, причем перетекает настолько плавно, что сами исследователи не замечают, что они описывают уже не культурную универсалию как таковую, а, например, национально-культурную идентичность или другие культурные феномены.

Чтобы понять причину такого взаимопроникновения, обратимся к тем аспектам феномена «национально-культурная идентичность», которые указывают на присутствие в нем элементов категориального поля «культурные универсалии», обеспечивающих совпадение культурных смыслов, представленных в исследуемых феноменах.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Согласно общепринятому определению, под национально-культурной идентичностью следует понимать одну из составляющих идентичности человека, связанную с принадлежностью к определенному этносу, нации и культуре [9]. Здесь необходимо отметить, что вопрос

о взаимосвязи культурной, этнической и национальной идентичностей, а также их дифференциации, остается одним из наиболее дискуссионных в гуманитарных науках. Отсутствие четкого разграничения этих понятий обусловлено их сложной и многогранной природой, а также динамичным характером самих идентичностей, которые формируются и трансформируются на протяжении всей жизни человека под влиянием множества факторов. Возможно, по этой причине некоторые исследователи предпочитают рассматривать идентичность как «портфель» различных принадлежностей, где культурная идентичность выступает лишь одной из составляющих наряду с этнической, религиозной, профессиональной, гендерной, политической и многими другими [10].

Человек, являясь членом различных социальных групп и сообществ, одновременно идентифицирует себя с ними, создавая сложную и многоуровневую систему самоидентификации. Как справедливо подметил Э. Хобсбаум, национальная идентичность, даже являясь доминирующей, редко остается при этом единственной и исключительной. Она переплетается с другими формами идентичности, создавая уникальное индивидуальное сочетание [11, с. 20].

Сторонники мультикультурализма заявляют о множественности и флюидности культурной идентичности в современном глобализованном мире. Они подчеркивают растущее чувство глобального гражданства, когда человек ощущает себя частью мирового сообщества, не ограничиваясь рамками локальной этнической или национальной принадлежности. В этом контексте культурная идентичность становится более гибкой и избирательной, позволяя индивиду создавать свой собственный уникальный образ «Я», комбинируя различные элементы из разных культурных источников. Это не исключает важности этнической или национальной принадлежности, но помещает ее в более широкий контекст множественных идентичностей, которые находятся в постоянной динамике и взаимодействии [12; 13].

В противовес этому существуют подходы, рассматривающие культурную идентичность как синтез всех остальных идентичностей человека, как своеобразную «итоговую идентификацию». В упрощенной биполярной модели эта идентичность сводится к выбору между идентификацией с доминирующей группой и идентификацией с меньшинством в оппозиции «свой — чужой» [14, с. 179].

Это далеко не полный спектр научных подходов к интерпретации национально-культурной идентичности. Суммируя, следует отметить ее ключевые характеристики, которые смогли бы помочь в определении причины пересечения двух интересующих нас категорий:

♦ национально-культурная идентичность является сложной мировоззренческой категорией,

представляющей собой составную часть идентичности человека, или, другими словами, Я-концепции и самоидентификации, которая непосредственно связана с национальностью, этнической принадлежностью, социальным классом, полом, религией и пр., т. е. с широким спектром понятийных полей, включающих описание практически всех основополагающих моделей жизни общества [15];

♦ понятия национальной, культурной и этнической идентичности очень часто переплетаются, сливаются в категориальное наименование «национально-культурная идентичность» или же заменяют друг друга, так что принципиальная причина такого разграничения иногда полностью отсутствует (если только они не противопоставлены друг другу в оппозиции в специфическом исследовательском контексте); по своей сути данное понятие формирует категориальное имя без особого акцента на специфических характеристиках этнических культур [14];

♦ национально-культурная идентичность рассматривается в широком контексте коллективных (коллективная идентичность) и индивидуальных (индивидуальная идентичность) культурных практик;

♦ национально-культурная идентичность является динамическим понятием, развивающимся в рамках дискурсов культурного, социального и исторического опыта, причем скорость и величина динамических изменений идентичности является сугубо индивидуальной, что позволяет говорить о широкой вариативности национально-культурных идентичностей личностей [16];

♦ национально-культурная (этническая) идентичность определяется как «эмоционально-когнитивный процесс объединения субъектом себя с другими представителями одной с ним этнической группы, а также его позитивное ценностное отношение к истории, культуре, национальным традициям и обычаям своего народа, к его идеалам, чувствам и интересам, фольклору и языку, территории проживания этноса и его государственности» [17], что в какой-то мере коррелирует с культурными универсалиями, описанными в предыдущем параграфе.

Точнее, мы здесь наблюдаем совпадение многих категориальных имен культурных универсалий в описании и определении национально-культурной идентичности (см. табл.).

Исследователи в области гуманитарного знания указывают на существование базовой концептуальной структуры национально-культурной идентичности, в основу которой входят определяющие данное понятие компоненты:

♦ территориальное единство, подразумевающее общую территорию проживания, которую жители страны воспринимают как свою родину,

Таблица

**Зоны совпадения семантических категорий «культурной универсалии»
и базовых компонентов концепта «национально-культурная идентичность»**

Семантические категории культурных универсалий [6]	Базовые компоненты концептуальной структуры национально-культурной идентичности [18]
Место обитания; социальная стратификация (статусная дифференциация); общинная организация; кровнородственные группы и др.	Общность территориальной и государственной принадлежности; социальная стратификация общества
Язык; личные имена; терминология родства и др.	Языковое единство
Письмо	Общность письменности
Религиозные представления; религиозный ритуал и др.	Религиозная общность (ощущение причастности к той или иной конфессии, распространенной на территории государства)
Наличие институтов семьи и брака; запрет инцеста (кровосмешения); сексуальные ограничения; право собственности; политика рождаемости; правила наследования и др.	Общность правовой системы
Изобразительные искусства; литература; мифология; музыка; танец; народные сказания; позитивное ценностное отношение к истории, идеалам, интересам и др.	Общность культурного знания (знание классических литературных произведений, знание и использование музыкальной классики, истории своего народа и значимых в истории личностей)
Праздники; обряды; магия; украшение тела; обычаи, связанные с достижением половой зрелости; космология; табу на употребление той или иной пищи; этика; этикет и др.	Общность традиций, обрядов, духовных ценностей, стиля мышления и установок, моральных норм, стереотипов и др.
Одежда; подарки; имущество; труд; гостеприимство; родственные связи; младенчество и детство; смерть и похороны; использование орудий труда; совместный труд; поддержание чистоты и соблюдение гигиены; жилища; календарь; игры и др.	Общность культуры повседневности

символизируя принадлежность к единому пространству;

- ♦ языковое единство, общий язык, служащий не только средством коммуникации, но и инструментом передачи культурных ценностей, формирования национального самосознания;

- ♦ общность письменности, поскольку единый алфавит является основой письменной культуры, способствующей сохранению и передаче знаний, развитию литературы и научной мысли;

- ♦ религиозная общность, т. е. разделяемая вера, влияющая на нравственные нормы, традиции, образ жизни и формирующая духовную сферу нации;

- ♦ общность правовой системы, т. е. единые законы и нормы, обеспечивающие порядок и стабильность в обществе, создающие у человека ощущение защищенности и справедливости [18].

Этот чрезвычайно широкий спектр концептуальных основ национально-культурной идентичности включает в себя практически все семантические категории, в рамках которых структурируется понятие «культурная универсалия». Возможно, этот факт является еще одной причиной взаимопроникновения двух анализируемых смежных категорий. На этом уровне мы наблюдаем не только совпадение структурных компонентов культурных феноменов «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность», но и их общую культурную семантику, отражающую вовлеченность этносов мира в единый процесс культурно-цивилизационного развития, в ходе которого наблюдается их взаимозависимость и тесное взаимодействие.

Исследование структурных элементов феноменов «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность» позволяет нам отметить наличие совпадений категориальных наименований в обеих структурах или, точнее, их взаимопроникновение. Например, такие категории, как «семья», «обычаи», «традиции», «язык», «статусная дифференциация», «этика», становятся структурообразующими элементами обоих исследуемых феноменов, выступая в концептуальном поле «национально-культурная идентичность» в функции «культурных констант».

СМЫСЛОВАЯ КОРРЕЛЯЦИЯ ПОНЯТИЙ

Вопрос о том, почему феномены «культурная универсалия» и «национально-культурная идентичность» так тесно переплелись, что вызывают у современных исследователей «научную слепоту» в определении их границ, заставляет обратиться к анализу 88 общих поведенческих категорий, представленных исследователями Йельского университета во главе с Дж.П. Мёрдоком [6],

которые назвали их культурными универсалиями (частично они указаны в приведенной выше таблице). Они отмечают, что культурные универсалии связаны с важнейшими биологическими потребностями человека и присутствуют в жизни всех этносов Земли. Возможно, по этой причине категориальные имена универсалий встречаются в различных моделях культур общества, в том числе и в модели «национально-культурная идентичность».

По мнению многих ученых, культурные универсалии, несмотря на свою всеобщую распространенность, проявляют поразительное разнообразие в конкретных формах своего воплощения в разных этносах (и в этом заключается методологическая ошибка ученых, поскольку конкретные формы воплощения не являются универсалиями как таковыми!). Они полагают, что эта вариативность не противоречит существованию универсалий, а, скорее, подчеркивает сложность и многогранность человеческой культуры [19].

Следует признать, что культурные универсалии всего лишь сопряжены с разным смысловым наполнением и в других формах культуры (с национальными традициями, праздниками, ритуалами и т. д.), однако это «разное наполнение» принадлежит не культурной универсалии, а другой категории — национально-культурной идентичности. По своей сути культурные универсалии играют всего лишь роль архетипов культуры (номинаруемые архилексемами с общим категориальным смыслом), т. е., по определению В.С. Безруковой, некоего «коллективного “осадка” исторического прошлого, благодаря чему возникает человеческое единообразие культур, исторических линий развития» [20, с. 57].

«Культурная универсалия» — категориальное понятие, и образуемое им поле является также категориальным. Конкретные номинации культурных универсалий, например «брак», «гостеприимство», «жилище», «дарение подарков», «воспитание», «наказание», «игры» и пр., — тоже категориальные номинации, лишенные национально-специфического наполнения, они соотносятся с более крупными категориями, такими как «организация общественных отношений», «обычные практики и обряды», «уход за детьми и забота» и т. д. Тем не менее каким бы ни было дробление на более мелкие категории в категориальном поле, оно всегда будет состоять из категорий, представляющих собой элементы структуры с обобщенным категориальным смыслом. По сравнению с категориальным наименованием «проведение ритуала инициации» в религиозном контексте понятия «крещение», «конфирмация», «пострижение в монахи» в христианстве, «обрезание крайней плоти» в исламе и иудаизме и пр. будут частью концептуального поля «национально-культурная идентичность» отдельной этнической культуры, которая не будет включена в категориальное поле культур-

ных универсалий, поскольку представляет собой специфический этнический контент.

Таким образом, принципиальное отличие категориального поля, представляющего собой совокупность немногочисленных элементов (категорий) с обобщенным, категориальным смыслом, от концептуального поля, представляющего собой структурированную специфическую информацию, касающуюся культурного смысла концептообразующего категориального имени, заключается в их структуре и свойстве входящих в каждое поле единиц.

Концептуальная модель феномена «национально-культурная идентичность» «делит» с моделью феномена «культурные универсалии» наименования категорий, однако, в отличие от практически «пустого»¹ по своей сути содержания категориального поля «культурные универсалии», феномен «национально-культурная идентичность» образует богатое по своему содержанию концептуальное поле, в котором каждая из обозначенных категорий предлагает широкий спектр национально-специфических черт и целый кластер конкретных воплощений. Если взять в качестве примера культурную универсалию «семья», то в отдельном концептуальном поле «семья», где это категориальное имя выступает в роли концептообразующей архилексемы, универсальность уступит место вариативности и в нем будет представлен целый спектр этнических вариаций семейных структур со специфическим культурным наполнением. Являясь частью концептуального поля «национально-культурная идентичность», культурная константа «семья» обычно представлена специфическими компонентами особенностей семьи исследуемого этноса.

Как было отмечено ранее, концептуальное поле «национально-культурная идентичность» объединяет в себе структурообразующие категориальные имена, которые являются общими для категориального поля «культурные универсалии», но предполагают иное культурно-смысловое наполнение. Культурные универсалии формируют категориальное поле с обобщенными по смыслу конституентами, попытка наполнения которого конкретными национально-специфическими компонентами приводит к утрате собственно смысла «универсалия» (см. работы Дж.П. Мёрдока [5; 6; 8]), поскольку национально-специфические смысловые компоненты (например, «русской семьи» или «таджикской семьи») уже не будут «универсальными».

Стихийно сформировавшаяся на данном совпадении номинаций терминологическая омонимия заставляет не имеющих большого опыта исследователей слепо следовать логике категориального

поля «культурные универсалии», именуя универсалиями одноименные компоненты уже других ментальных построений. Однако следует понимать, что «семья», «брак», «традиции», «обычаи» и пр. образуют смысловой каркас категории «национально-культурная идентичность» уже не в качестве обобщенных категориальных имен, а выступают как некий «контейнер» для национально-специфических свойств каждой из представленных субкатегорий. И в этой трансформации нет противоречия, но присутствует логика: субкатегории «семья», «брак» и пр. выходят из категориального поля «культурные универсалии», где они обладали обобщенным категориальным значением, и попадают в концептуальное поле «национально-культурная идентичность» в качестве категориальных элементов смыслового каркаса, именуясь уже «культурными константами». По определению К. Клакхона, «“так называемые культурные константы” *отнюдь не являются только пустыми каркасами* (курсив мой. — Л. Г.)», в них «присутствует также поражающее сходство внутри его каркаса» [1, с. 22], предположительно, объективированных в виде «сквозных» культурных универсалий, и это также очень важное наблюдение, ускользающее от взгляда не слишком опытного исследователя.

Если взять культурную константу «семья», то в этой категории мы также обнаружим единообразие (и, следовательно, универсальность) типологии семей (нуклеарных, расширенных, моногамных, полигамных и пр.), что свидетельствует о наличии упомянутых выше «сквозных» универсалий в данной конкретной категории.

Существование «культурных констант» в концептуальной структуре «национально-культурная идентичность» не опровергает смысла категориального наименования при их наполнении национально-специфическими характеристиками, как это происходит с культурными универсалиями. По этой причине трансформация категориального имени «универсалия» при переходе в концептуальное поле «национально-культурная идентичность» методологически обосновано.

Категория «культурная константа», в отличие от категории «культурная универсалия», соотносится с более широким спектром культурных смыслов. Если культурная универсалия является в своей основе «поведенческим паттерном», то «культурная константа» включает в себя дополнительно основополагающие культурные концепты абстрактной семантики, в частности (в определении Ю.С. Степанова) «Мир», «Воля», «Вера», «Любовь», «Правда», «Душа» и др. Как утверждает ученый, «при их посредстве культура входит в ментальный мир человека, как и человек, со своей стороны, входит в культуру» [21].

В описании особенностей национальных культур, а также их категоризации особое значение име-

¹ Исключение здесь составляют так называемые сквозные универсалии, которые частично заполняют субкатегории общим для культур мира содержанием [1].

ют так называемые универсальные категории, которые, по утверждению А.Я. Гуревича, подобно чувственным и концептуальным категориям являются неотъемлемой частью ментальных представлений о жизни общества. Содержание этих категорий подвержено изменениям. Это говорит о том, что, несмотря на наличие общих черт, каждая культура интерпретирует их по-своему, что приводит к разнообразию культурных практик и традиций [22, с. 17].

Наличие «универсальных категорий культуры» помогает исследователям находить общее в частном, понимать сущность принципиальных различий в явлениях культуры, а также обнаруживать единство в многообразии культурных противоположностей. В то же время высокая степень обобщенности смыслов, заложенных в том или ином определении, составляет серьезную проблему методологического характера как для начинающих, так и для достаточно профессиональных исследователей в области культуры.

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование подводит нас к следующим основным выводам, вытекающим из анализа данных и теоретического обоснования обозначенной в публикации проблемы:

- ♦ «культурная универсалия» и «национальная культурная идентичность» являются пограничными мыслительными категориями, вытекающими одна из другой и базирующимися на омонимичных номинациях базовых категорий и категориальных имен;

- ♦ термин «культурная универсалия» выступает в качестве основного категориального наименования, объединяющего целый кластер категориальных имен, отражающих специфику данной категории;

- ♦ термин «национально-культурная идентичность» служит для номинации явлений, базирующихся на структурных элементах культурной универсалии, выявляя в каждой категории уникальные, национально-специфические свойства национальных (этнических) культур;

- ♦ категориальное поле «культурные универсалии» лишено конкретно-специфической информации, касающейся отдельных культур; при попытке наполнения субкатегорий поля («семья», «обычай», «праздники» и пр.) конкретными элементами этнических культурных смыслов ключевая идея «универсальности» культурной универсалии теряется и входит в противоречие с наименованием самой категории;

- ♦ наименования субкатегорий категориального поля «культурные универсалии», заимствованные смежными полями, например полем «национально-

культурная идентичность», теряют способность «отграничения» обобщенных смыслов категории и приобретают новые свойства аккумуляции специфической информации, включенной в интегрирующее концептуальное поле; в этом поле данные субкатегории получают наименование «культурных констант».

Список источников

1. Клакхон К. Универсальные категории культуры // Вопросы социальной теории. 2009. Т. 3, № 1(3). С. 7–31.
2. Флиер А.Я. Категории культурологии // Культурология XX век : энциклопедия. Санкт-Петербург : Университетская книга : Алетейя, 1998. Т. 1. С. 301–303.
3. Тихонова В.Л. Специфика содержательного аспекта понятия «культурные универсалии» / «Категории культуры» в рамках антропологических и культурологических исследований // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2016. № 7 (69) : в 2 ч. Ч. 1. С. 183–185.
4. Севостьянов Д.А. Универсалии культуры как основа культурологического знания // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 5–12. DOI: 10.24412/2310-1679-2021-342-5-12.
5. Murdock G.P. Fundamental Characteristics of Culture // Culture and Society: Twenty-four Essays. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2010. P. 80–87.
6. Murdock G.P. Social Structure. New York : The Macmillan Company, 1949. 449 p.
7. Сыровежский А.А. Культурная диффузия как фактор эволюции социума // Гуманитарные исследования. 2019. № 4 (25). С. 44–47. DOI: 10.36809/2309-9380-2019-25-44-47.
8. Мердок Дж.П. Общий знаменатель культур / пер. В.Г. Николаева // Культурология : дайджест. 2005. № 1 (32). С. 202–226.
9. Куруленко Э.А., Нефёдова Д.Н. Национально-культурная идентичность в условиях глобализирующейся реальности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1. С. 231–234.
10. Микляева А.В., Румянцева П.В. Соотношение параметрической и категориальной структур социальной идентичности: результаты эмпирического исследования // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=18670> (дата обращения: 19.04.2025).
11. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 305 с.
12. Сударкина Х.В. Феномен мультикультурализма в глобальной перспективе : дис. ... канд. философ. наук. Майкоп, 2013. 158 с.
13. Лисенкова А.А. Современные подходы к определению феномена культурной идентичности // Вестник Мо-

- сковского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 6 (74). С. 26–30.
14. Русских Л.В. Идентичность: культурная, этническая, национальная // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2013. Т. 13, № 2. С. 178–180.
 15. Куруленко Э.А., Нефёдова Д.Н. Национально-культурная идентичность в условиях глобализирующейся реальности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1. С. 231–234.
 16. Usborne E., de la Sablonnière R. Understanding My Culture Means Understanding Myself: The Function of Cultural Identity Clarity for Personal Identity Clarity and Personal Psychological Well-Being // Journal for the Theory of Social Behaviour. 2014. Vol. 44, № 4. P. 436–458. DOI: 10.1111/jtsb.12061.
 17. Этническая идентичность (этничность) // Этнопсихологический словарь / сост. В.Г. Крысько. Москва, 1999. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/ethnopsychology/fc/slovar-221.htm#zag-393> (дата обращения: 19.04.2025).
 18. Смакотина Н.Л., Хвьяля-Олинтер Н.А. Национально-культурная идентичность молодежи: социологический метод оценки // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. 2010. № 2. С. 59–79.
 19. Роговец О.В. Культурные универсалии: многозначность концепта // Q.E.D. Медиация: политика, философия, право. 2023. № 1. URL: mediare.esrae.ru/51-156 (дата обращения: 19.04.2025).
 20. Безрукова В.С. Основы духовной культуры : (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000. 937 с.
 21. Пищальникова В.А. Концепт // Большая Российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/2094246> (дата обращения: 19.04.2025).
 22. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1972. 320 с.

Статья поступила в редакцию 04.11.2024; одобрена после рецензирования 28.03.2025; принята к публикации 04.07.2025.

The Categories of “Cultural Universality” and “National Cultural Identity”

Lyubov S. Gurevich

Moscow State Linguistic University, 38 Ostozhenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0003-0287-7634; SPIN 8494-2910;
gurevich_ls@mail.ru

Abstract. Cultural studies as an interdisciplinary field of knowledge quite often faces the fundamental problem of lack of a unified, strictly systematized categorical apparatus. Unlike natural sciences, it operates with complex, multifaceted categories borrowed from philosophy, sociology, psychology, history, anthropology, linguistics and other disciplines. The formation of key categories of cultural studies is mostly spontaneous, when existing concepts are adapted and modified for the specific needs of analyzing cultural phenomena. This leads to a situation when the same terms can be used by different researchers with different connotations, and interdisciplinary terminological homonymy arises, which complicates communication and hinders the development of intra-disciplinary methodology. In addition, the continuous nature of culture complicates the process of categorization of cultural phenomena, which are thought of holistically by researchers. As a consequence, overlapping categories emerge in scientific concepts, representing different levels of concepts in a non-disjoint manner. A similar picture is observed in the scientific analysis

of the concepts of “cultural universals” and “national cultural identity”, which “share” the main categorical names. For these reasons, the development of our own, specifically cultural categories, which could clearly categorize the “indivisible continuum of culture”, becomes a particularly urgent task for the further development of this discipline.

This article describes the semantic structure of the categorical field of “cultural universals” and indicates the areas of intersection of its subcategories with the conceptual field of “national cultural identity”. On the example of individual cultural universals it is demonstrated how they, getting into the adjacent conceptual field, change their characteristics: they lose the ability to “delimit” the generalized meanings of the category and acquire new properties of accumulation of specific information included in the integrating conceptual field. In this field these subcategories receive the name of “cultural constants”. The analysis of categorical transformations and the structure of categorical and conceptual fields, which represent scientific novelty in this direction of science, is presented.

Key words: universals of culture, common denominator of cultures, archilexeme, categorical field, cultural constants, semantic unpacking of general cultural meanings, interdisciplinary terminological homonymy, theoretical culturology.

Citation: Gurevich L.S. The Categories of “Cultural Universality” and “National Cultural Identity”, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 355–365. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-355-365.

References

1. Kluckhohn C. Universal Categories of Culture, *Voprosy sotsial'noi teorii* [Issues of Social Theory], 2009, vol. 3, no. 1(3), pp. 7–31 (in Russ.).
2. Flier A.Ya. Categories of Cultural Studies, *Kul'turologiya XX vek: ehntsiklopediya* [Cultural Studies of the 20th Century: Encyclopedia]. St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., Aleteiya Publ., 1998, vol. 1, pp. 301–303 (in Russ.).
3. Tikhonova V.L. Specificity of Semantic Aspect of the Notion of “Cultural Universals”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Issues of Theory and Practice]. Tambov, Gramota Publ., 2016, no. 7 (69), part 1, pp. 183–185 (in Russ.).
4. Sevostyanov D.A. Universals of Culture as the Basis of Cultural Knowledge, *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Culture and Education: Scientific and Information Journal of Higher Education Institutions of Culture and Arts], 2021, no. 3 (42), pp. 5–12. DOI: 10.24412/2310-1679-2021-342-5-12 (in Russ.).
5. Murdock G.P. Fundamental Characteristics of Culture, *Culture and Society: Twenty-Four Essays*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press Publ., 2010, pp. 80–87.
6. Murdock G.P. *Social Structure*. New York, The Macmillan Company Publ., 1949, 449 p.
7. Syrovezhkin A.A. Cultural Diffusion as a Factor of the Evolution of Society, *Gumanitarnye issledovaniya* [Humanities Research], 2019, no. 4 (25), pp. 44–47. DOI: 10.36809/2309-9380-2019-25-44-47 (in Russ.).
8. Murdock G.P. The Common Denominator of Cultures, *Kul'turologiya: daidzhest* [Cultural Studies: Digest], 2005, no. 1 (32), pp. 202–226 (in Russ.).
9. Kurulenko E.A., Nefedova D.N. National and Cultural Identity in a Globalized Reality, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2015, vol. 17, no. 1, pp. 231–234 (in Russ.).
10. Miklyaeva A.V., Rumyantseva P.V. Relations Between Parametric and Categorical Structures of Social Identity: Empirical Research Results, *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2015, no. 1-1. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=18670> (accessed 19.04.2025) (in Russ.).
11. Hobsbawm E. *Nations and Nationalism Since 1780*. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1998, 305 p. (in Russ.).
12. Sudarkina Kh.V. *Fenomen mul'tikulturalizma v global'noi perspective* [Phenomenon of Multiculturalism in Global Perspective], Cand. philos. sci. diss. Maikop, 2013, 158 p.
13. Lisenkova A.A. Modern Approaches to the Definition of the Phenomenon of Cultural Identity, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2016, no. 6 (74), pp. 26–30 (in Russ.).
14. Russkikh L.V. Identity: Cultural, Ethnic, National, *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities], 2013, vol. 13, no. 2, pp. 178–180 (in Russ.).
15. Kurulenko E.A., Nefedova D.N. National and Cultural Identity in a Globalized Reality, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2015, vol. 17, no. 1, pp. 231–234 (in Russ.).
16. Osborne E., de la Sablonnière R. Understanding My Culture Means Understanding Myself: The Function of Cultural Identity Clarity for Personal Identity Clarity and Personal Psychological Well-Being, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 2014, vol. 44, no. 4, pp. 436–458. DOI: 10.1111/jtsb.12061.
17. Krysko V.G. (ed.) Ethnic Identity (Ethnicity), *Ehntsi-khologicheskii slovar'* [The Ethnopsychological Dictionary]. Moscow, 1999. Available at: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/ethnopsychology/fc/slovar-221.htm#zag-393> (accessed 19.04.2025) (in Russ.).
18. Smakotina N.L., Khvylya-Olinter N.A. National and Cultural Identity of Young People: Sociological Method of Assessing, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18: Sotsiologiya i politologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 18. Sociology and Political Science], 2010, no. 2, pp. 59–79 (in Russ.).
19. Rogovets O.V. Cultural Universals: The Ambiguity of the Concept, *Q.E.D. Mediatsiya: politika, filosofiya, pravo* [Q.E.D. Mediation: Politics, Philosophy, Law], 2023, no. 1. Available at: mediare.esrae.ru/51-156 (accessed 19.04.2025).
20. Bezrukova V.S. *Osnovy dukhovnoi kul'tury: (ehntsiklopedicheskii slovar' pedagoga)* [The Principles of Spiritual Culture: Teacher Encyclopedic Dictionary]. Yekaterinburg, 2000, 937 p.
21. Pishchalnikova V.A. Concept, *Bol'shaya Rossiiskaya ehntsiklopediya 2004–2017* [The Great Russian Encyclopedia 2004–2017]. Available at: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/2094246> (accessed 19.04.2025) (in Russ.).
22. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 320 p.

The article was submitted 04.11.2024; approved after reviewing 28.03.2025; accepted for publication 04.07.2025.

УДК 304.44(477.6)
ББК 71.41(4Мол5)
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-4-366-375

Н.А. ГОЛУБЬ

КУЛЬТУРНО- ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРИДНЕСТРОВЬЯ В СПЕКТРЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Наталья Александровна Голубь,
Приднестровский государственный институт искусств
им. А.Г. Рубинштейна,
кафедра социально-культурной деятельности
и сценических искусств,
доцент
Свердлова ул., д. 19,
Тирасполь, 3300, Приднестровская
Молдавская Республика

кандидат экономических наук, доцент
ORCID 0000-0002-3698-7666; SPIN 9952-4379
tirrech@yandex.ru

Реферат. Рассматривается культурно-информационное пространство Приднестровской Молдавской Республики, роль СМИ и государства в его формировании. Акцент сделан на культурном аспекте информационного пространства на основе культурного кода и национальной идеи, отражающих ментальные проекции в приднестровском обществе. Анализируется инфраструктура, реализуемые государственные программы, касающиеся информационного и культурного развития республики, важность государственного участия и его ответственность

за результаты в области сохранения этнических культур в Приднестровье. Отмечается, что деятельность ведущих государственных структур, формирующих культурно-информационное пространство республики, государственных СМИ, нормативно-правовая база нуждаются в мониторинге и последующей корректировке с целью выработки целевой программы развития с учетом максимальной приближенности к потребителям.

Обозначается, что политика государства, базирующаяся на государственном триязычии в области культурного строительства, имеет определенный дисбаланс в информационном поле, что влечет неравенство доступа к информации. В итоге это сказывается на процессах сохранения и развития культуры в многонациональном приднестровском обществе. Констатируется тот факт, что эволюционирование культурного пространства происходит в сторону русскокультурности. Делается вывод, что определение приоритетов государства в развитии культурной среды, в том числе за счет проведения информатизации общества, подготовка населения к жизни в условиях складывающегося нового информационного поля помогут укрепить и сохранить Приднестровью свою идентичность и выстоять под воздействием глобализации.

Ключевые слова: культурно-информационное пространство, СМИ, культурная политика, культурные практики, философия культуры, Приднестровье.

Для цитирования: Голубь Н.А. Культурно-информационное пространство Приднестровья в спектре культурной политики // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 366–375. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-366-375.

Культурно-информационное пространство Приднестровской Молдавской Республики (ПМР) складывается под воздействием полиэтничных, поликультурных и поликонфессиональных процессов, протекающих на данной территории. Эта сложная система, направленная на формирование духовного сознания приднестровцев и сохранение традиционных нравственных ценностей, обеспечивается проводимой государством культурной политикой и той идеологической направленностью, которую диктуют складывающиеся геополитические условия, исторические и культурные события. Важность ее формирования и регулирования обусловлена тем, что необходимо воздействовать на сознание и поведение граждан, совершенствовать духовно-нравственный облик общества, учитывая сложившийся менталитет приднестровского народа и его моральные идеалы. И СМИ сегодня, являясь одним из важнейших информационных ресурсов, активно влияют на развитие культурного поля страны, скрыто «взрывая» общественное сознание.

Деятельность СМИ как государственных и общественных институтов, объединенных общей национальной идеей, формирует пространство, влияет на настроения в обществе, ценностные ориентации нации. Принимая в качестве доминанты культурный аспект данного пространства, отметим важность содержательного наполнения предлагаемого контента в укреплении традиционных духовно-нравственных основ.

В спектре современных культурных практик рассмотрим дефиницию такого понятия, как культурно-информационное пространство, и формирующую его инфраструктуру, нормативную базу, касающуюся информационного и культурного развития республики, влияние государственного участия на трансформацию этнических культур в Приднестровье. Сделаем акцент на культурном аспекте информационного пространства, актуализирующем социокультурные интенции массового сознания, которые на основе культурного кода и национальной идеи отражают ментальные проекции в приднестровском обществе.

Вначале отметим, что культурно-информационное пространство является «синергетической со-

циально-коммуникативной системой со структурно организованной иерархией нормативно-правовых регулятивов, включающей согласованное и эффективное взаимодействие не только всех видов институциональных субъектов (социальные и государственные институты), но и качественное улучшение их взаимоотношений» [1, с. 431]. Рассматривая сущность культурно-информационного пространства, обращаясь к трудам О.П. Неретина, обозначим, что оно «представляет собой сложную систему, включающую в себя множество информационных полей, определенным образом воздействующих на массовое сознание в полиэтничном обществе, и несущую потенциал межэтнической интеграции»; при этом основные функции культурно-информационного пространства — «обеспечение эффективного информационного воздействия культур, их доступа к мировым культурно-информационным ресурсам, воздействие на формирование духовного облика человека и общества» [2, с. 15]. Культурно-информационное пространство предстает в виде «законченной знаково-символической системы» [3], активизирующей различные имплицитные и эксплицитные средства выражения в диалогическом дискурсе, опирается на номинативный и коммуникативный подтекст и является психологически значимым для носителей языка с учетом диапазона интересов национальных сообществ.

Особенно это актуально в таком полиэтничном государстве, как Приднестровье (76 народов и народностей проживает на данной территории [4, с. 109]). Подчеркнем, что от степени развития национальных культур, их информационной поддержки зависит наполнение сферы информационных услуг духовным содержанием, отвечающим сложившимся в ПМР культурно-историческим традициям.

ИНФРАСТРУКТУРА КУЛЬТУРНО- ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА

Практическая деятельность по обеспечению гармоничности и сбалансированности развития культурно-информационного пространства Приднестровья реализуется уполномоченными государственными структурами. Их задача — не только разработка, но и реализация целевых отраслевых программ. В ПМР такими идеологическими органами являются Государственная служба по культуре и историческому наследию (далее — Госслужба по культуре), Министерство просвещения ПМР и Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций ПМР (далее — Минцифры), в чьем подчинении находятся все государственные СМИ республики.

Государственная политика, направленная на обеспечение функционирования исследуемого пространства в интересах проживающих здесь народов, выстраивается на основании Конституции Приднестровской Молдавской Республики, законов «О культуре», «О средствах массовой информации», «Об информации, информационных технологиях и о защите информации», «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», «Об образовании», а также постановления Правительства ПМР «Об утверждении идеологической Концепции гражданско-патриотического воспитания в Приднестровской Молдавской Республике на 2020–2026 годы» (далее — Концепция). В Концепции прописано, что становление и развитие личности как полноценного члена общества возможно лишь при условии «ее активного взаимодействия с социальной средой, деятельного участия в ее целенаправленном изменении в процессе решения социально значимых и духовно-нравственных задач»¹. Формируются и прививаются идеи гражданско-патриотического воспитания, в частности культура межнационального общения, в поле информационно-культурного воздействия, в котором культурно-историческое наследие выступает главным стратегическим ресурсом.

В преамбуле Конституции Приднестровской Молдавской Республики зафиксировано, что приднестровский народ — многонациональный народ и он подтверждает «стремление жить в мире и согласии со всеми народами в соответствии с общепринятыми принципами и нормами международного права»². В связи с этим проводимая культурно-информационная политика отражает «специфику гносеологических способностей общества, имеющих многовековую традицию и отражающих ментальное измерение общества» [1, с. 426]. В целях создания равных условий по сохранению и развитию полиэтнокультурности государства, в статье 5 закона «О культуре» закреплено «равное достоинство национальных культур народа Приднестровской Молдавской Республики», гарантируется обеспечение и укрепление «целостности культуры посредством законодательного регулирования, формирования и реализации государственных целевых программ в области культуры»³.

¹ Идеологическая Концепция гражданско-патриотического воспитания в Приднестровской Молдавской Республике на 2020–2026 годы. URL: https://minpros.gospmr.org/files/Molodej/NPB-MP/NPB/07.02.20_20.pdf (дата обращения: 22.05.2025).

² Конституция Приднестровской Молдавской Республики // Верховный Совет Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: <https://vspmr.org/legislation/constitution/> (дата обращения: 22.05.2025).

³ Закон Приднестровской Молдавской Республики «О культуре» // Государственная служба по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: [https://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1838-](https://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1838-zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-kulture)

Направления реализации культурной политики страны прописаны в «Стратегии развития Приднестровской Молдавской Республики на 2019–2026 годы» (далее — Стратегия). В документе определено, что основной целью в области культурно-информационного строительства выступает «оказание государственной поддержки развитию сферы культуры, повышение социальной роли культуры в жизни граждан республики» [5, с. 60]; сфокусировано внимание на необходимости создания «единого информационно-телекоммуникационного пространства страны как базы решения задач социально-экономического, политического и культурного развития страны» [5, с. 22]. В качестве одного из механизмов решения поставленных задач выступает «поддержка через средства массовой информации политики сохранения культурного наследия Приднестровской Молдавской Республики» [5, с. 24]. Актуализированы данные постулаты и в Положении о Госслужбе по культуре, где подчеркивается, что ее деятельность направлена на «сохранение единого культурного пространства на территории республики, развитие и поддержку учреждениями культуры клубного типа самодеятельного народного творчества, создание условий для общественной активности и организованного досуга приднестровских граждан»⁴.

Таким образом, выстроенная нормативно-правовая база и функционал соответствующих госструктур, базируясь на сохранении и трансляции базовых традиционных ценностей и идеалов, исторически сложившихся в приднестровском обществе, определяют курс реализации культурной политики, выступающей фактором стабилизации межнациональных отношений и направленной на укрепление культурного суверенитета.

Акцентируем внимание также на том, что ввиду непризнанности Приднестровья⁵ потенциал СМИ экспоненциально увеличивается, так как, кроме выполнения типовых функций, средства массовой информации в значительной степени влияют на процессы самоопределения и вероятность международной легитимизации [6, с. 5]. В результате этого наблюдается «смещение социально-коммуникативных практик в политическую плоскость, что может вызывать деформацию культурного пространства и усугублять кризисность массового сознания» [1, с. 426]. Поэтому вектор культурно-информацион-

zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-kulture (дата обращения: 22.05.2025).

⁴ Положение о Государственной службе по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики // Государственная служба по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: <https://culture.gospmr.org/o-gos-sluzhbe/polozhenie> (дата обращения: 22.05.2025).

⁵ Приднестровье — самоопределившееся государство с неопределенным международным статусом.

ного контента республики должен стремиться к сбалансированности: необходимо соблюдать ту грань, что будет способствовать как эффективному функционированию СМИ, так и оптимизации взаимоотношений в системе «СМИ — аудитория», при которой обеспечивается гармоничность развития пространства в целом и его культурной составляющей в частности.

Формирование политики культурного развития Приднестровья, где априори весомую роль играют СМИ, должно базироваться на сложившемся этнокультурном своеобразии, исторически детерминированном той этнодемографической тенденцией, что выразилась в примерном паритете численности трех главных этносов: русских, молдаван и украинцев. Информационная политика должна выстраиваться с опорой на полиэтничность и поликультурность республики, на конституционно закрепленные равные права граждан любой национальности, обеспечение той уникальной стабильности межнациональных отношений, которая служит незыблемой основой приднестровской государственности. В аспекте этнического ренессанса это способствует укреплению связей с соотечественниками, демонстрирует тягу к родной культуре в противовес насаждаемым прозападными СМИ стандартизации и американизации культуры. Приднестровские государственные СМИ в своей деятельности ориентированы на государственную политику, направленную на поддержание независимости государства, сохранение и транслирование культурно-исторических ресурсов, соответствующих культурному коду Приднестровского государства⁶.

Выстраиваемая политика государства, базирующаяся на государственном триязычии, в области культурного строительства в первую очередь должна быть направлена на возрождение и сохранение богатого культурного наследия народов ПМР. Основными «поставщиками» культурной информации выступают государственные и муниципальные учреждения культуры (305 ед.), творческие коллективы (758 ед., из них 442 — детские художественные самодеятельные коллективы), фестивально-конкурсная деятельность, реализуемая городскими и районными управлениями культуры и независимыми творцами, в том числе поддерживаемая общественными национально-культурными объединениями; по итогам 2024 г. всеми учреждениями культуры республики проведено более 29,5 тыс. мероприятий, их посетило 1,6 млн зрителей⁷. Так, со

времени провозглашения независимости республики (1990) были созданы и успешно функционируют: Союз русских общин Приднестровья, республиканское общественное движение «Союз молдаван Приднестровья», общество украинской культуры «Червона калына», еврейские, болгарские, гагаузские, армянские и другие общества. Открыты национально-культурные центры (в том числе в Приднестровском государственном университете — русской, украинской, болгарской культуры), созданы этноколлективы в домах культуры, целью деятельности которых является сохранение и популяризация фольклора, традиций, народных праздников и пр.

При более пристальном изучении содержательного аспекта формируемого контента СМИ обнаруживается явная асимметричность представленной информации (в первую очередь — языковая составляющая). Это влечет за собой неравенство доступа к ней и в итоге сказывается на процессах сохранения и развития этнических культур в многонациональном приднестровском обществе, на формировании духовного облика приднестровцев. Конкретизируем это.

В ПМР зарегистрировано около 150 СМИ различной направленности и формы собственности, в том числе 7 телеканалов, 10 радиостанций, 33 газеты, 6 журналов⁸, представляющих информацию на трех официальных языках республики. Культурно-информационное пространство Приднестровья, являясь результатом свободного объединения многообразных этнокультурных групп, представлено государственными СМИ: телевизионный канал «Первый Приднестровский», «Радио 1», республиканское информационное агентство «Новости Приднестровья», республиканские газеты «Приднестровье», «Гомін» и «Адевэрул нистрян». Ситуация в сфере медиа в ПМР формируется с опорой на поддержку полиэтничности республики, характеризуется активностью государственного регулирования процессов ее формирования. В связи с этим актуализируется роль печатных изданий и телевизионных рубрик на официальных языках (информация из которых частично дублируется в Интернете), что способствует поддержанию культурного уровня национальных диаспор в республике. Так, в ПМР издается единственная в мире газета на молдавском языке на кириллической графике — еженедельное издание «Адевэрул нистрян»; на украинском языке один раз в неделю выходит газета

⁶ Ранее автор предлагал к обсуждению свое видение маркеров культурного кода Приднестровья, влияющих на формирование новой идентификационной модели поведения современного приднестровца, в числе которых этнокультурность, этническая толерантность, русскокультурность, информационная культура [7, с. 16].

⁷ Мария Кырмыз отчиталась об итогах работы ведомства за 2024 год // Правительство Приднестровья : офиц. сайт.

28 марта 2025. URL: <https://government.gospmr.org/mariya-kyrmyz-otchitalas-ob-itogah-raboty-vedomstva-za-2024-god/> (дата обращения: 22.05.2025).

⁸ Реестр зарегистрированных СМИ ПМР // Минцифры Приднестровья : офиц. сайт. URL: <https://mincifra.gospmr.org/reestry/zaregistrirovannyh-smi/#content> (дата обращения: 22.05.2025).

«Гомін», которая уделяет значительное внимание истории, культуре, традициям и обычаям украинцев, живущих в Приднестровье. На русском языке (без дубляжа) издается республиканская газета «Приднестровье»⁹, учредителями которой являются президент и Верховный Совет. В ней освещаются значительные события в политической и культурной жизни республики, что особенно важно с точки зрения поддержания межкультурных контактов «с учетом национально-специфической уникальности и соотношения национального самосознания и языка» [8, с. 21].

Государственное «Радио 1» создает программы только на русском языке, но дублирует новостные блоки на молдавском и украинском. А информационное агентство «Новости Приднестровья», имеющее статус республиканского, распространяет материалы только на русском языке.

Важнейшая функция возложена на государственный телеканал, созданный летом 1992 г. как идеологический рупор новообразованной республики (во время вооруженного конфликта между Приднестровьем и Республикой Молдовой). Со временем функционал ТВ расширился. Сегодня ведущий телеканал страны «Первый Приднестровский» осуществляет вещание на всю территорию республики и на близрасположенные районы Молдавии и Украины¹⁰. Контент культурного характера представлен в главных республиканских ежедневных программах на русском языке: «КЭБ» (Как это было), «Доброе утро, Приднестровье», «Вопрос дня», «Музыкальный привет»; развлекательные материалы — в еженедельных программах «Страна легенд» и «В путь по-новому».

Культура, традиции, история представлены в телепрограммах на трех официальных языках, однако за последние семь лет их число сократилось. Так, в 2017 г. на молдавском языке выходило пять программ, в 2024 г. в сетке вещания остались всего две: одна новостная и шоу о людях, традициях и обычаях. Также произошли количественные изменения программ на украинском языке. Таким образом, в 2017 г. на 22 программы в неделю, выходящие на русском языке, приходилось 11 программ, подготовленных молдавской и украинской редакциями [9, с. 26], а в 2024 г. их число существенно сократилось: на русском языке — 14 программ, на молдавском и украинском — всего 4 в неделю (без учета рекламно-информационных роликов, представленных на трех официальных языках).

⁹ Газета выходит 5 раз в неделю: 4 раза по 4 стр., по субботам — на 12 стр. См. подробнее: Приднестровье : газета. URL: <https://pridnestrovie-daily.net/about/> (дата обращения: 22.05.2025).

¹⁰ Первый приднестровский телеканал : офиц. сайт. URL: <https://tv.pgtrk.com/ru> (дата обращения: 22.05.2025).

Снижение числа ТВ-программ на национальных языках связано с ухудшением социально-экономической ситуации в республике, оттоком и дефицитом профессиональных кадров. Однако есть и обратная сторона подобного сокращения контента. Очевидна неравномерность объема информационных услуг и программного материала, поддерживающего многонациональное разнообразие Приднестровского государства, что снижает реальные возможности удовлетворения потребностей граждан в получении информации на родном языке. Как следствие, это приводит к доминированию русскокультурности в регионе. Так, при образовании республики в 1990 г. доминирующим народом были молдаване (33,5%), по истечении 15 лет преобладают русские (33,8%), а численность украинцев снизилась на 1,6%; по данным переписи населения 2015 г., русским языком владеют 99,2% опрошенных [10, с. 199]. Данная тенденция сохраняется. Это сопровождается трансформационными процессами в духовной жизни многонациональной республики под влиянием развивающегося культурно-информационного пространства и усиливает его дифференциацию.

Активно продолжает развиваться информационно-просветительский сайт «Приднестровский исторический портал» (контент на русском языке). Так, в 2024 г. на сайте было размещено 515 публикаций, всего на этом ресурсе опубликовано 1107 материалов различного формата¹¹, что, несомненно, представляет значительный объем для такой республики, как Приднестровье, с численностью населения менее полумиллиона человек [4, с. 109].

Подводя итог, отметим, что произошло сокращение собственного контента и наблюдается дисбаланс в подаче материалов с точки зрения языковой принадлежности. Преобладает информация на русском языке, в ущерб другим официальным языкам (украинскому и молдавскому), закрепленным в Конституции ПМР.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Проводимая в Приднестровье политика, реализуемая посредством государственных СМИ, направлена на формирование массового сознания и осуществляется под влиянием социальной действительности, складывающегося культурного кода и заявленной национальной идеи

¹¹ Отчет Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Приднестровской Молдавской Республики о проделанной работе за 2024 год. С. 47 // Минцифры Приднестровья : офиц. сайт. URL: <https://mincifra.gospmr.org/деятельность/отчеты/> (дата обращения: 22.05.2025).

ПМР, коррелируемых действующим законодательным полем.

Так, в республике в целях укрепления государственности посредством актуализации ресурсов культурно-информационного пространства с 2019 г. продвигается национальная идея (детализированная в Стратегии), основанная на трех концепциях:

- ♦ укрепление независимости;
- ♦ формирование новой общности — «приднестровский народ»;
- ♦ построение государства с рыночной формой экономики, но социально ориентированного.

В Стратегии (п. 2) раскрывается содержательное ядро понятия «приднестровский народ», делается акцент на том, что в него включены представители различных народностей и этнических групп и доминантой формирования новой общности выступает «сохранение и развитие языков, культур, обычаев и традиций» [5, с. 3]. Поэтому отражение информации на паритетных началах, оказывающей огромное влияние на формирование и укрепление духовно-нравственных отношений и толерантности, способствующей сохранению и развитию самобытности народов Приднестровья, должно осуществляться на основании законодательно прописанных постулатов. А содержательное ядро этноконента должно соответствовать культурной политике республики, которая выступает также регулятором деятельности государственных СМИ, поскольку содержание этнокультурной идентичности является «условием трансляции этнохудожественного опыта как практической формы целостного опыта социального самопонимания» [11, с. 149].

Те законодательные акты, что гарантируют поддержку всех народов многонациональной республики, тем самым обеспечивая пространственную многомерность культур в культурно-информационном пространстве полиэтнического государства, должны априори реализовываться на основе равенства их представления в культурно-информационном поле. Однако проведенный анализ количественных характеристик контента продемонстрировал определенный дисбаланс.

Конвенциональным ответом на сложившуюся ситуацию мог бы выступить такой системообразующий и идеологический закон, как «Основы культурной политики Приднестровской Молдавской Республики» (по примеру всех сопредельных государств), но за 34 года существования республики он так и не был разработан. Имеющиеся деструктивные моменты могут быть нивелированы действенными государственными программами, задачей которых является продуцирование многообразия культур на паритетной основе и в соответствии с нарративом проводимого культурно-политического курса Приднестровья. Но по факту их нет. Поэтому представляется актуальным межведомственный подход

в разработке столь востребованных законодательных актов, которые бы очертили вектор и контуры нормативного поля идеологического порядка в спектре развития культурно-информационного пространства Приднестровья и с учетом диапазона интересов граждан различной национальности. Пока же складывается следующая ситуация: СМИ республики транслируют ту информацию, которая создается в культурном ареале республики, и в той этнической окраске, что формируется приднестровской культурой. Подчеркнем, что ответственность за паритетность представления культур многонациональной республики возлагается прежде всего на сферу культуры.

Направленность культурного контента информационного пространства демонстрирует, что происходящие трансформации в области этнокультурного строительства отражаются на балансе и паритетности представления культур различных этносов, проживающих в республике. Так, количественные показатели конкурсно-фестивальных этнопроектов и фольклорных коллективов за последние два года снизились: численность коллективов, транслирующих культуру в аутентичном виде, уменьшилась с 24 до 22, убавилось и число фестивалей (они либо перестали проводиться, либо были трансформированы в полиэтнические, без конкретной национальной привязки), что обусловлено сменой идеологического вектора развития ПМР. На основании принятой Стратегии идет популяризация общности «приднестровский народ», и это отражается на содержательной части культурных мероприятий, соответственно, и на последующей информационной составляющей культурного порядка.

Поскольку потребности культурологического характера определяются и формируются вокруг информации и в связи с информацией, создаваемой в культурном поле республики, констатируем, что данный контент обусловлен предлагаемыми мероприятиями, организованными в первую очередь главным исполнительным органом — Госслужбой по культуре и подведомственными ей организациями. Проанализируем этническую окраску проводимых культурных мероприятий в Приднестровье.

Так, в числе самых массовых и значимых конкурсов и фестивалей полиэтнической направленности республиканского и районного уровней¹² назовем: Международный фестиваль искусств «Мэрцишор», фестиваль народного творчества «В народных традициях приднестровского края», республиканский смотр-конкурс обычаев и обрядов народов, прожи-

¹² Республиканские и районные конкурсы и фестивали народного творчества в Приднестровье // Государственная служба по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: <https://culture.gospmr.org/festivali-narodnogo-tvorchestva> (дата обращения: 22.05.2025).

вающих на территории ПМР, «Родник традиций», районный фестиваль народного творчества и ремесел «Традиции предков — в новый век!», открытый районный фестиваль народного творчества «Играй, гармонь». Их главная цель — ознакомление с традициями и обрядами народов полиэтнокультурного Приднестровского государства.

Молдавская культура в ПМР (молдаване по численности входят в тройку доминирующих народов и составляют треть жителей республики — 33,2% [10, с. 198]) поддерживается в основном на районном уровне и представлена на открытом районном фестивале «Дин зестря нямуй» («Из приданого рода (нации)», мини-фестивале рождественских и новогодних традиций и обрядов «Флориле далбе» («Белые цветы») и др. Они являются связующей нитью поколений, позволяющей передавать народные обычаи и обряды подрастающему поколению. Однако эти мероприятия проводятся не ежегодно, носят районный и локальный характер и представлены в основном в сельской местности (в селах ПМР проживает порядка трети населения республики). Они не всегда отражаются в информационном поле и, к сожалению, в целом не влияют на этнокультурную ситуацию страны.

Фестивальное движение, организуемое украинскими диаспорами, было свернуто после 2014 г. под воздействием геополитических факторов. На данный момент в ПМР не проводится ни одного фестиваля украинского этноса, и культура третьего по численности народа многонациональной республики (26,7% [10, с. 198]) представлена слабо. Фестивали еврейской и болгарской культуры организуются исключительно местными диаспорами, государственной поддержки не имеют, что подтверждает их локальный характер и масштаб распространения. Цыганская и гагаузская культуры представлены эпизодично — в танцевально-вокальных блоках этнофестивалей и конкурсов. Культура таких народов Приднестровья, как армяне, грузины, азербайджанцы, немцы, вообще не отражена в фестивально-конкурсном движении. Это подтверждает определенный дисбаланс культурного контента и не учитывает сложившуюся этнодемографическую ситуацию.

Такая ситуация свидетельствует о преобладании ассимиляционных процессов, трансформирующих культуру отдельных народов в единую общность под названием «приднестровский народ». Прежде всего это отразилось на увеличении числа мероприятий межэтнической окраски, интегрирующих культуру разных народов, а эволюционирование культурного пространства приобретает уклон в сторону русскокультурности.

Очерчивая возможные пути улучшения ситуации в целях продуцирования многообразия приднестровской культуры, обратим внимание на не-

которые моменты, позволяющие нивелировать сложившиеся тенденции. Для увеличения информационного контента об этнокультурных мероприятиях (в первую очередь локальных) необходима актуализация персонифицированной деятельности работников культуры по размещению материалов на специализированных площадках Интернета, поскольку возможностей традиционных СМИ недостаточно для освещения большого числа реализуемых этнопроектов. В связи с этим отметим еще одну проблему, требующую решения.

Доля обеспеченности средствами коммуникации (наличие компьютеров, подключение их к Интернету и активная информационная работа в сети) отражается на степени информированности населения и успешности проводимой культурной политики. И для снижения зависимости от СМИ (порой субъективного характера их деятельности) актуальной представляется более активная работа по транслированию собственного информационного контента.

Но в сфере культуры ПМР материально-техническая обеспеченность соответствующими средствами коммуникаций пока ощущается как недостаточная. Также отсутствует необходимое количество обученных специалистов, которые бы на регулярной основе формировали и продвигали контент культурного характера на современном уровне. По состоянию на 31 декабря 2024 г. в 40 муниципальных музеях в наличии 45 компьютеров, которые распределены в основном в городские музеи, в большинстве сельских музеев подключение к Интернету отсутствует вовсе; парк компьютерной техники центральной библиотечной системы (123 библиотеки) насчитывает 142 компьютера (118 — в городе, 24 — в сельской местности), из них имеют выход в Интернет — 85 (80 — в городе, 5 — в сельской местности); в пользование читателям библиотек предоставлено 30 компьютеров (24 — в городе, 6 — в сельской местности)¹³.

В штатном расписании учреждений культуры так и не появилась должность специалиста по связям с общественностью, который бы занимался активным продвижением соответствующего культурного контента. Работники учреждений культуры на данном этапе занимаются этим эпизодически и не всегда профессионально. А ведь СМИ могли бы иметь дополнительную информационную площадку о создаваемом этноконтенте для более широкого и профессионального его тиражирования. Взаим-

¹³ Об итогах деятельности Государственной службы по культуре и историческому наследию ПМР за 2024 год : отчет // Государственная служба по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: <https://culture.gospmr.org/2016-07-01-05-22-55/otchety/3762-otchjot-ob-itogakh-deyatelnosti-gosudarstvennoj-sluzhby-pokulture-i-istoricheskomu-naslediyu-pmr-za-2024> (дата обращения: 22.05.2025).

мовыгодный интерес очевиден. И это должно стать предметом обсуждения заинтересованных специалистов и чиновников с целью выработки целевой программы развития культурно-информационного пространства многонационального Приднестровья для устранения дисбаланса в представлении этнокультуры. Ведь именно этническая составляющая народной художественной культуры способна обеспечить духовное развитие человека, повысить его творческий потенциал, содействовать сохранению и передаче последующим поколениям традиций и обычаев предков, что гарантировано законодательными актами полиэтнокультурной республики.

Объединение отдельных разделов Стратегии и закона «О культуре», затрагивающих основы культурной политики, демонстрирует отсутствие программного подхода в реализации заявленных постулатов, и это требует обновления нормативного поля республики, актуализации действенных форм развития сферы культуры, что непосредственно отразится на содержательном контенте культурно-информационного пространства. Пока же уполномоченные исполнительные органы демонстрируют двойственность по отношению к культурным процессам, декларируя постулаты о необходимости поддержания поликультурности республики и при этом не разрабатывая действенных государственных программ.

Последующая ревитализация культурно-информационного пространства региона с учетом трансграничной культурной ориентации приднестровского социума видится в коммуникативной активизации процессов, направленных на сближение соответствующих государственных структур (Госслужбы по культуре, Минцифры, Министерства просвещения). Целью последующего диалогического дискурса будет являться разработка соответствующих законодательных актов, направленных на конкретизацию выполнения обозначенных задач по реализации политики культурного развития на основе продвигаемой национальной идеи с опорой на маркеры культурного кода, выступающие скрепами национально-культурной идентичности народов Приднестровья. И только после этого последует осмысление культурно-информационного пространства Приднестровья, путем создания и тиражирования объективного этноконтекста. Для начала перспективным видится расширение числа фестивалей и конкурсов различной этнической окраски на условиях паритетности, а также более широкое освещение культурных мероприятий этнических диаспор (с размещением в Интернете), в том числе за счет дальнейшего расширения контента в СМИ на официальных языках. В итоге это отразится на наполнении сферы информационных услуг духовным содержанием, что отвечает культурно-историческим традициям многонациональной республики.

На основе культурной интеграции социальных институтов республики в глобальное информационное пространство важным также видится проявление большего внимания к размещению материалов приднестровских СМИ и культурных организаций в соцсетях, что значительно расширит зрительские аудитории (в том числе за счет диаспор, находящихся вне республики). В связи с этим необходимо усиление государственного и общественного контроля за развитием информационного рынка для постоянной корректировки политики культурного развития и повышения ответственности за ее реализацию. В основу должны быть положены те критерии, которые удовлетворяют аксиологический вектор развития республики, направленный на этнокультурную толерантность на основе паритетности языков. Это зеркально отразится на культурном контексте информационного пространства, продвижении декларируемых ценностей и в итоге на духовном облике формируемого приднестровского общества.

Таким образом, проводимая культурная политика, напрямую влияющая на информационный контент, составляющий культурно-информационное пространство Приднестровья, отображает происходящие в республике культурные процессы. Принимая во внимание политическую турбулентность в соседних странах, грамотно разработанная и внедренная программа культурного развития молодого государства, агрегирующая конкретные политико-культурные аспекты на основе поликультурности и паритетности, позволила бы соблюдать продекларированные законодательные гарантии, обеспечивать сохранение полиэтнокультурности республики.

ВЫВОДЫ

Культурный аспект информационного пространства на фоне доминирования семиологической составляющей в коммуникативных процессах свидетельствует о директивном тиражировании информационного контента, отражающего ментальное измерение общества в спектре проводимой культурной политики в Приднестровье. Выявленный дисбаланс может быть скорректирован пополнением нормативной базы законом о культурной политике, подкрепленным разработанными государственными целевыми программами идеологического характера, направленными на популяризацию такой общности, как приднестровский народ, и этнокультур полинациональной республики, формирующих приднестровскую идентичность. Это будет соответствовать запросам общества, что особенно актуально при существующих процессах по насаждению западных ценностей и западной культуры. Это подразумевает долгосрочный характер

в рамках культурных норм и пропагандируемых ценностей, направленных на обеспечение развития общества в свете поставленных государством задач. А поскольку «осуществление культурной политики — процесс постоянный, усложняющийся вместе с усложнением мира» [12, с. 76] и в связи с тем, что 2025 год объявлен в ПМР Годом приднестровского народа, тем более необходима выработка соответствующих программ развития с опорой на национальную идею и маркеры культурного кода. Это позволит скорректировать деятельность всех социальных институтов по стабилизации и развитию межнациональных отношений, учитывая особенности современного этапа общественного развития и важность поддержания культурного суверенитета.

В контексте постпарадигмальности ориентиром для Приднестровья может служить культурно-информационное пространство, формируемое в России в процессе взаимодействия национальных культур путем соединения потенциала различных культур и традиций, а на основе их синтеза — воспроизведение всего лучшего. Согласимся с мнением А.Н. Яныкиной, отмечающей, что в рамках проводимой культурной политики важнейшее значение приобретает такое понятие, как духовное здоровье народа, раскрывающее «потенциал каждого человека как представителя народа, а не массы. Такая личность не теряет связи со своими истоками, традициями и является субъектом-творцом культуры» [13, с. 14].

В данном поле «аккумулируются общезначимые достижения фактически всех культур при сохранении на нынешнем этапе их идентичности, относительной самостоятельности» [2, с. 8], и выход видится в привлечении большего числа пассионарно настроенных специалистов, чиновников для выработки соответствующих законодательных основ, что придаст новый импульс для сохранения и развития народов и культур Приднестровья, обеспечит усиление их контактов на паритетной основе. Определив приоритеты государства в развитии культурной среды, в том числе за счет проведения информатизации общества, подготовив население к жизни в условиях складывающегося нового информационного поля, мы сможем укрепить и сохранить свою идентичность и выстоять под воздействием глобализации.

Список источников

1. Олейников С.В. Культурно-информационное пространство: категории и дефиниции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2009. № 3. С. 425—431.
2. Неретин О.П. Культурно-информационное пространство многонациональной России и его развитие: проблемы, перспективы : автореф. дис. ... канд. полит. наук. Москва, 2007. 24 с.
3. Мурзин А. Российское культурное пространство в региональном измерении : сборник статей. Москва ; Берлин : Директ Медиа, 2015. 108 с.
4. Бурла М.П., Бурла О.Н. Динамика этнического и языкового состава населения как фактор перспективного развития Приднестровья // Приднестровское наследие : историко-культурологический альманах / под общ. ред. Н.В. Дымченко. Тирасполь : Центр исследования культурно-исторического и духовного наследия, 2019. С. 105—116.
5. Стратегия развития Приднестровской Молдавской Республики на 2019—2026 годы. Тирасполь, 2018. 71 с.
6. Олейников С.В. Культурно-информационное пространство самоопределившихся государств : монография. Тирасполь : Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, 2010. 312 с.
7. Голубь Н.А. Культурный код Приднестровья в условиях мультикультурализма // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 1. С. 12—21. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-1-12-21.
8. Белякова И.Г. Модели межкультурной коммуникации в условиях культурно-цивилизационных трансформаций : дис. ... д-ра культурологии. Москва, 2018. 368 с.
9. Кузнецова А.Ю. Современная система средств массовой информации Приднестровья: перспективы развития // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 6 (72). Ч. 1. С. 24—28.
10. История Приднестровской Молдавской Республики. Тирасполь : Полиграфист, 2021. Т. 4, кн. 2. 776 с.
11. Шведова И.В. Этнокультурная идентичность как реальность социального самопонимания // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 148—153. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-148-153.
12. Синицкий С.Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего : монография. Челябинск : Энциклопедия, 2011. 288 с.
13. Яныкина А.Н. Механизм реализации государственной культурной политики и формирование модели культурного человека: неогуманистический и симультанный подходы // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 1. С. 12—17.

Статья поступила в редакцию 16.09.2024; одобрена после рецензирования 19.05.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Cultural and Information Space of Transnistria in the Spectrum of Cultural Policy

Natalya A. Golub

Pridnestrovian State Institute of Arts named after A.G. Rubinstein, 19 Sverdlov Str., Tiraspol, 3300, Pridnestrovian Moldavian Republic
ORCID 0000-0002-3698-7666; SPIN 9952-4379; tirrech@yandex.ru

Abstract. *The cultural and information space of the Pridnestrovian Moldovan Republic, the role of mass media and the state in its formation are considered. The emphasis is made on the cultural aspect of the information space on the basis of the cultural code and the national idea reflecting mental projections in the Transnistrian society.*

It analyses the infrastructure, the implemented state programmes concerning the information and cultural development of the republic, the importance of state participation and its responsibility for the results of preserving ethnic cultures in Transnistria. It is noted that the activities of the leading state structures that form the cultural and information space of the republic, state traditional mass media, normative and legal framework need monitoring and subsequent adjustment in order to develop a targeted development programme taking into account the maximum proximity to consumers.

It is outline that the state policy based on official multilingualism in the field of cultural construction has a certain imbalance in the information field, which is reflected in the inequality of access to information. As a result, this affects the processes of preservation and development of culture in the multinational Transnistrian society. It is stated that the cultural space is evolving towards Russian-culturalism. It is concluded that the determination of state priorities in the development of the cultural environment, including through the informatization of society, and the preparation of the population for life in the conditions of the new information field that is emerging will help Transnistria to strengthen and preserve its identity and to withstand the impact of globalization.

Key words: cultural and information space, mass media, cultural policy, cultural practices, philosophy of culture, Transnistria.

Citation: Golub N.A. Cultural and Information Space of Transnistria in the Spectrum of Cultural Policy, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 366–375. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-366-375.

References

1. Oleinikov S.V. Cultural and Informational Space: Categories and Definitions, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9* [Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 9], 2009, no. 3, pp. 425–431 (in Russ.).
2. Neretin O.P. *Cultural and Informational Space of Multinational Russia and Its Development: Challenges and Prospects*, Cand. polit. sci. diss. abstr. Moscow, 2007, 24 p. (in Russ.).
3. Murzin A. *Russian Cultural Space in Regional Terms: collected articles*. Moscow, Berlin, 2015, 108 p. (in Russ.).
4. Burla M.P., Burla O.N. Dynamics of the Ethnic and Linguistic Composition of the Population as a Factor of Perspective Development of Pridnestrovie, *Pridnestrovskoe nasledie: istoriko-kul'turologicheskii al'manakh* [Pridnestrovian Heritage: Historical and Cultural Almanac], 2019, pp. 105–116 (in Russ.).
5. *Development Strategy of the Pridnestrovian Moldavian Republic for 2019–2026*. Tiraspol, 2018, 71 p. (in Russ.).
6. Oleinikov S.V. *Cultural and Informational Space of Self-Determined States: monograph*. Tiraspol, 2010, 312 p. (in Russ.).
7. Golub N.A. Cultural Code of Pridnestrovie in the Conditions of Multiculturalism, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 1, pp. 12–21. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-1-12-21 (in Russ.).
8. Belyakova I.G. *Models of Intercultural Communication in the Conditions of Cultural and Civilizational Transformation*, Doct. cult. sci. diss. Moscow, 2018, 368 p. (in Russ.).
9. Kuznetsova A.Yu. The Modern System of the Mass Media in Transnistria: Prospects for Development, *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology. Theory & Practice], 2017, no. 6 (72), part 1, pp. 24–28 (in Russ.).
10. *Istoriya Pridnestrovskoi Moldavskoi Respubliki* [History of the Pridnestrovian Moldavian Republic]. Tiraspol, Poligrafist Publ., 2021, vol. 4, book 2, 776 p.
11. Shvedova I.V. Ethno-Cultural Identity as a Reality of Social Self-Understanding, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 2, pp. 148–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-148-153 (in Russ.).
12. Sinetsky S.B. *Cultural Policy of the 21st Century: From the Precedent of History to the Project of the Future: monograph*. Chelyabinsk, Ehntsiklopediya Publ., 2011, 288 p. (in Russ.).
13. Yanykina A.N. Mechanism for Implementation of Cultural Policy and the Formation of a Model of Civilized Man: Neogumanistichesky and Simultaneous Approaches, *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], 2017, no. 1, pp. 12–17 (in Russ.).

The article was submitted 16.09.2024; approved after reviewing 19.05.2025; accepted for publication 04.07.2025.

УДК 72.036(470+571)"190/201"
ББК 85.113(2)64-022.60
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-4-376-385

Д.Е. ФЕСЕНКО

ПОСТМОДЕРНИЗМ В СТОЛИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЕ РОССИИ В 1990–2010-Е ГОДЫ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КАК ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП

Дмитрий Евгеньевич Фесенко,
журнал «Архитектурный вестник»,
главный редактор
Гранатный пер., д. 7, Москва, 123001, Россия

Московский гуманитарный университет,
кафедра философии, социологии и культурологии,
соискатель
Юности ул., д. 5, Москва, 111395, Россия

ORCID 0009-0001-4175-9078; SPIN 7288-3852
fesenko.dmitry@mail.ru

Реферат. Одним из факторов, воздействующих на российскую, и в частности столичную, архитектуру — иногда эксплицитно, осознанно, чаще «по наитию» или с оглядкой на мировую архитектурную практику, являлась философская мысль. Она формировала культурную атмосферу, интеллектуальное движение, по факту дезавуировавшие культурную тавтологию матрицы модернизма и, шире, идеологический каркас эпохи модерна. Как романтизм, а впоследствии и неоромантизм обращались к различным эпохам и культурам, так и постмодернизм склонен к напряженному всматриванию в горизонт,

к странничеству, восприятию старого как повода к созиданию нового. Отсюда этот его обостренный интерес к таким литературным тропам, как метафора и аллюзия, его склонность к цитатам и референсам, пристрастие бриколажа как проекции мифологического типа сознания. Автор подразделяет постмодернистские концепты, оказавшие влияние на архитектуру, на две группы: устоявшиеся понятия, получившие новую трактовку в постмодернизме, и новые постмодернистские идеи. Первым посвящена данная статья, в которой рассматриваются такие концепты, как метафора, цитация, аллюзия, коллаж и бриколаж, в их преломлении в московской архитектуре рубежа XX–XXI веков. Дается их краткая характеристика, более подробно рассматриваются примеры воплощения в архитектурной практике, в частности, если говорить о метафоре, дом-катамаран, дом-холм, дом-корабль и др. Подчеркивается, что влияние постмодернистских концептов на столичную архитектуру России носит неравномерный характер: если обращением к цитатности отмечен этап 1990-х — начала 2000-х гг., то метафора, аллюзия, коллаж и бриколаж остаются актуальными на всем протяжении 1990–2010-х годов. Наряду с архитектурой выявленные постмодернистские идеи оказали влияние

на другие виды российской художественной практики — от литературы и музыки до кинематографа и изобразительного искусства. Данный перечень может быть расширен за счет других постмодернистских концептов, нашедших отражение в столичной архитектуре России рубежа XX–XXI вв., среди них ирония, игра, двойное кодирование, ностальгия, палимпсест.

Ключевые слова: архитектурный процесс, постмодернистские концепты, метафора, цитация, аллюзия, коллаж, бриколаж, архитектура.

Для цитирования: Фесенко Д.Е. Постмодернизм в столичной архитектуре России в 1990–2010-е годы: переосмысление как ведущий принцип // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 376–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-376-385.

Отечественная архитектура за три десятилетия постсоветского развития прошла значительный путь, состоящий из ряда исторических этапов. На разных хронологических отрезках одни течения и направления сменяли другие, какие-то константы сохранялись на всем протяжении постсоветского периода.

От 1990-х к 2000-м и от 2000-х к 2010-м гг. сменяли друг друга стиливые предпочтения и ориентиры, вместо прежних лидеров (личностей, организаций) приходили новые. За период 1990–2010-х гг. возникли и оформились такие стилистические феномены, как лужковский стиль и постмодернизм, нео-ар-деко/неоклассицизм и неомодернизм, регионализм и минимализм.

За этой находящейся в постоянном движении архитектурной диспозицией скрывались глубинные социально-политические, экономические, социокультурные трансформации. Относительно устойчивые тенденции и поверхностная событийная канва причудливо переплетались, генерируя импульсы, доходившие до архитектурной профессии, оказывавшие воздействие (в том числе трансформирующее) на архитектурный процесс.

Одним из факторов, влияющих на российскую, и в частности столичную, архитектуру — иногда эксплицитно, осознанно, со ссылками на соответствующие работы знаменитых философов и культурологов, чаще «по наитию» или с оглядкой на мировую архитектурную практику, являлась философская и культурологическая мысль, чаще западная, хотя, например, в рамках синергетики или теории самоорганизации в Советском Союзе, а затем в России сформировалась собственная мощная традиция. И все же большая часть постмодернистских идей, регулярно сменявших друг друга, появлявшихся на культурном небосклоне с 1960-х гг., ис-

ходила от ведущих фигур философии и культурологии Запада. Это Р. Барт [1] и К. Леви-Строс [2], Ж. Деррида [3] и Ж.-Ф. Лиотар [4], Ф. Джеймисон [5] и М. Фуко [6], Ж. Делёз, Ф. Гваттари [7] и Ж. Бодрийяр [8]. Конечно, этот ряд был бы неполным без выдающегося архитектурного мыслителя Ч. Дженкса [9]. Вкупе они формировали культурную атмосферу, интеллектуальное движение, по факту дезавуировавшие культурную матрицу модернизма и, шире, идеологический каркас эпохи модерна.

Некоторые из постмодернистских концептов отличались преемственностью по отношению к модернистским образцам, например метафора и коллаж. Другие противостояли модернистским догматам, апеллируя к более ранним античным или нововременным образам, таким как симулякр или складка, либо несли в себе концептуальную новизну — имеются в виду пастиш и деконструкция. Очевидна историческая динамика: этап постмодернизма определяли такие концепты, как цитатность, аллюзия или тот же коллаж; пришедший ему на смену деконструктивизм с идеей использования складки открыл зеленую улицу нелинейной архитектуре.

Такие важнейшие концепты постмодернистской философии, как ризома и лабиринт (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) [7], интертекстуальность (Р. Барт [1], Ю. Кристева [10]), в архитектурной науке используются для характеристики структуры города [11], но с трудом применимы к описанию современной архитектуры, российской уж точно, быть может за исключением интертекстуальности. В то же время множество постмодернистских идей воплощается российскими архитекторами в проектах и постройках, а также инсталляциях, арт-объектах, средовых мизансценах на всем протяжении 1990–2010-х годов.

Выявленные постмодернистские концепты, находящие отражение в архитектуре рубежа XX–XXI вв., можно разделить на старые, переистолкованные в постмодернизме, и новые. Собственно, этим установившимся понятиям, получившим новую трактовку в постмодернизме, посвящена настоящая статья.

Целый ряд средств художественной выразительности, вполне традиционных, использовавшихся в том числе еще на заре человечества, актуализируются в модернизме, а затем в постмодернизме. Дело в том, что каждая историко-культурная эпоха формирует собственное культурное поле, используя приемы и средства из арсенала прошлых периодов развития, оказавшиеся созвучными, входящими в резонанс с устремлениями наступающего нового века. Тем более это справедливо по отношению к постмодерну, культура которого пронизана токами прошлого, пассаистическими настроениями, инклюзивностью, противопоставляемой эксклюзивности и демиургизму, свойственным модернистской культуре. Эта открытость постмодерна к истории,

его интерес ко всем без исключения периодам мировой культуры, отказ от модернистской догматики, от поползновений что-нибудь да сбросить с корабля современности делают его восприимчивым к самым разным традициям.

Как романтизм, а впоследствии и неоромантизм обращались к различным эпохам и культурам, так и постмодернизм склонен к напряженному всматриванию в горизонт, к странничеству, восприятию старого как повода к созиданию нового. Плюрализм, всеприятие и выход из равновесного состояния становятся знаком и знаменем постмодернизма. Отсюда этот его обостренный интерес к таким литературным тропам, как метафора и аллюзия, склонность к цитатам и референсам, приятие бриколажа как проекции мифологического типа сознания, отсюда и терпимое, толерантное отношение и новое прочтение модернистских или широко применявшихся инструментов, хотя, казалось бы, в соответствии с законом отрицания отрицания постмодернизм должен был с негодованием отвергать наследие и культурный багаж своего предшественника и оппонента.

Таким образом, мы будем говорить о пяти феноменах, актуализированных в постмодернистской культуре и нашедших отражение в архитектуре рубежа XX–XXI веков.

МЕТАФОРА: АЛЬТЕРНАТИВА АРХИТЕКТУРНОЙ АСКЕЗЕ

Метафора — это одно из наиболее плодотворных художественных средств, используемых в архитектурной практике, начиная как минимум с Древнего Египта. В российском архитектуроведении хрестоматийной является статья В.Ф. Маркузона, датируемая еще концом 1930-х гг., в которой автор предлагает широкий экскурс в историю от древнеегипетских лотосовидных колонн до древнегреческой дорики [12]. Однако именно постмодернизм ввел метафору в архитектуру в общекультурный обиход, во многом благодаря трудам Ч. Дженкса, у которого этот сюжет проходит красной нитью через всю его книгу «Язык архитектуры постмодернизма», ставшую библией современной архитектуры [9].

Греческое слово *μεταφορά* значит «перенесение». Оно было введено Аристотелем в трактате «Поэтика», написанном в 335 г. до н. э. [13]. В эпоху постмодерна архитектурная метафора претерпевает изменения, приобретая целый ряд характерных качеств, и прежде всего ироничность. Это связано с известным противопоставлением метафизического и иронического типов мышления, нашедшим отражение в том числе в архитектуре [14].

Можно перечислить многочисленные здания-метафоры — реализации, получившие распространение в российской архитектурной практике на рубеже XX–XXI веков. Среди них: **дом-холм** — музей на Куликовом поле (архитекторы С. Гнедовский, А. Любимкин и др.) и спортивно-оздоровительный теннисный центр в Кунцево (архитекторы Ал. Асадов, А. Асадов и др.), **дом-авиалайнер** — штаб-квартира ОАО «Аэрофлот — российские авиалинии» [15] (архитекторы: В. Плоткин, Н. Ромишевская, И. Лелякина, А. Травкин, И. Ильевская, И. Тюрин, Ю. Денисова, Т. Диашева, С. Дудкин, Е. Ковшель, Н. Лызлов, Е. Михайлова; конструкторы: А. Андреев, В. Паненков, С. Щербина; инженеры: И. Кац, В. Серебrenников, А. Торнополь, Р. Каюмов; рис. 1); **дом-корабль** — торговый центр «Китеж» или бизнес-центр «Легион III» на Киевской улице в Москве (архитекторы А. Боков, Д. Буш); **дом-перископ** в Подмоскowie (архитектор З. Хадид); **дом — супрематический натюрморт** — Московская школа управления в Сколково (архитекторы Д. Аджайе, А. Чельцов, Г. Эбердинг и др.); **дом-яйцо** — жилой дом в переулке Машкова (архитекторы С. Ткаченко, О. Дубровский и др.); **дом-кокон** — клуб «Кокон» на проспекте Мира (архитекторы А. Кузьмин, В. Савинкин); **дом-гвоздь** — ТЦ «Гвоздь» на Волоколамском шоссе (архитекторы А. Скокан, А. Яралов и др.); **дом-куча** на Б. Покровской улице в Нижнем Новгороде (архитекторы А. Харитонов, Е. Пестов и др.).

Как видим, в подавляющем большинстве случаев архитектурные метафоры основываются на чисто формальном сходстве или пересечении объекта и референта. Однако бывает, что они отсылают к тому или иному классу явлений, например к «задворочной» архитектуре («Про голубятни и все такое», архитектор А. Вовк), или к значимым социокультурным феноменам либо тенденциям, в частности к научно-техническому прогрессу.

ЦИТАТНОСТЬ И АЛЛЮЗИЯ: ОТ БУКВАЛИЗМА К АССОЦИАТИВНОСТИ

Цитатность и аллюзия часто сопровождают друг друга. Первую отличает буквализм, привязка к тексту-референту, если не прямолинейность [16]. В основе второй лежит ассоциативность, предполагающая более свободное, в ином случае небрежное обращение с первоисточником.

Так же как и метафора, цитатность и аллюзия оказываются ведущими постмодернистскими тропами, активно используемыми в литературе, изоб-



Рис. 1. Метафора. Дом-авиалайнер.
Штаб-квартира ОАО «Аэрофлот – российские авиалинии» на Шереметьевском шоссе, Москва. 2009 [15, с. 74]

разительном, музыкальном искусстве. В архитектуре факт применения этих художественных средств обычно без труда считывается специалистами, чего не сказать о неподготовленной публике. Оpozнание или расшифровка требуют профессионального бэкграунда, так называемой насмотренности, тем более что цитаты и аллюзии могут иметь различную пространственную и пластическую природу и различаться масштабом — от градостроительного до детального уровня.

Цитатность и аллюзия связаны множественными нитями с другими постмодернистскими концептами — иронией, игрой, ностальгией, палимпсестом. Несмотря на внутренний, присущий архитектуре консерватизм, все они представлены в архитектурной, в том числе столичной, практике 1990–2010-х годов.

В отечественной архитектуре звездный час цитирования, интертекстуальности и других сугубо постмодернистских «изобретений» пришелся на 1990-е — начало 2000-х годов. Диапазон — от реплик древнеримской архитектуры («Помпейский дом» в Филипповском переулке [17], архитектор М. Белов, интерьеры — С. Бархин; рис. 2) до отсылающего к дому Прозоровского руки В. Баженова офисного здания на Б. Почтовой улице

(архитектор Д. Бархин и др.) и круглящихся проемов и майоликового панно в первой версии банка «Гарантия» на Б. Покровской улице в Нижнем Новгороде (архитекторы А. Харитонов, Е. Пестов, С. Попов и др.).

Аллюзия является одной из разновидностей цитации, отличаясь от последней большей опосредованностью, нелинейным характером. С латыни «аллюзия» переводится как «намеки, шутка». Автор при ее использовании отсылает, нередко в скрытой форме, к каким-то прецедентам — историческим событиям и фактам, художественным произведениям, мифологическим сюжетам, наконец к персоналиям. Тем самым речь идет о заимствовании фрагмента существующего текста, т. е. аллюзия предстает в качестве интертекста, элемента текста-источника [18].

Широко используется аллюзия в постмодернизме, нередко она носит юмористический или сатирический характер. Если говорить об архитектуре, то в большей мере это относится к американскому опыту, в отечественной же практике аллюзию чаще отличает академическая серьезность.

В России постмодернизм вызвал к жизни архитектурную аллюзию в 1990–2010-е годы. Как правило, речь идет об отсылке к тому или иному сти-



Рис. 2. Цитатность.
«Помпейский дом» в Филипповском переулке, Москва. 2005 [17, с. 336]

листическому периоду архитектурной истории или даже к конкретному объекту. Так, новый жилой дом на Карповке в Санкт-Петербурге М. Мамошина является прямой отсылкой к шедевр ар-деко середины 1930-х гг. — дому на Карповке Е. Левинсона и И. Фомина. Деревянная архитектура яхт-офиса, дома-телескопа или гостевых домиков Т. Куземаева на Клязьминском водохранилище в Московской области оказывается опосредованным референсом конструктивистского опыта 1920-х годов. Офис «Макдоналдса» на улице Огарева А. Воронцова представляет собой реплику стеклянной архитектуры американских небоскребов конца XX века. В образе жилого дома Brodsky A. Цимайло и Н. Ляшенко проступает метафизическая архитектура с полотен Дж. де Кирико и Дворца цивилизации Г. Гуэррини, Б. Ла Падула и М. Романо в квартале Всемирной выставки в Риме (построен в 1935–1943 гг.; выставка не состоялась по причине Второй мировой войны). «Даниловский форт» (архитекторы С. Скуратов, С. Романов, Е. Кузнецова; рис. 3) несет в себе сразу два кода: оммаж промышленной архитектуре (кирпичному рационализму) дореволюционной эпохи и крепостному

зодчеству — благодаря едва заметной кривизне — криватуре стен (что оправдывает имя собственное комплекса) [19].

КОЛЛАЖ И БРИКОЛАЖ: ОТ МОНТАЖА К ПЕРЕСБОРКЕ

Коллаж и бриколаж сходятся в далекой исторической перспективе в случае, когда в коллаже используются артефакты, извлеченные из-под временных завалов, например пережившие свое время этикетки и прочие документальные свидетельства той или иной эпохи. Также коллаж и бриколаж объединяют стоящие за ними иронический тип мышления и установка на остранение формы.

В части применения того и другого в актуальной архитектурной практике расхождение очевидно. К технологии коллажа, как правило, обращаются в значимых с градостроительной точки зрения объектах, когда требуется визуально уменьшить объем, разъять целое на отдельные фрагменты. В то же время коллаж используется и в станковых работах.



Рис. 3. Аллюзия.

Многофункциональный офисный центр «Даниловский форт» на Новоданиловской набережной, Москва. 2008 [19, с. 78]

К бриколажу прибегают в большей мере в артистическом сегменте профессии либо при проектировании камерных объектов. В свете расширения экологической повестки, рециклинга и т. п. не исключено, что у бриколажа появится возможность расширить сферу влияния, выйти на городской уровень.

Понятие «коллаж» происходит от французского collage — наклеивание. Коллажность эпохи постмодерна предполагает радикальный эклектизм, совмещение «высокого стиля» и арго, множественность комбинаторных перестановок исходных художественных единиц [20, с. 20–22]. На рубеже XX—XXI вв. архитекторы нередко прибегали к технике коллажа преимущественно при организации протяженных линейных структур и крупных градостроительных образований.

В работах Мастерской-ТАФ (Театра архитектурной формы) коллаж оказывается сквозным методом организации материала, особенно это относится к экспо- и графическому дизайну. В выставочном дизайне чаще всего это проявляется в способе сопряжения различных экспозиционных мизансцен и в соединении экспонатов и прочих элементов внутри каждой такой мизансцены [21, с. 154].

Своеобычную линию архитектурного коллажа, которую можно назвать социальной архитектурой, еще с «бумажных» времен вплоть до 2010-х гг. развивал А. Зосимов. Большинство его работ связано с острашением формы, разрушением привычных норм ее восприятия [22].

В архитектурной практике рубежа XX—XXI вв. диапазон использования коллажных приемов предполагает как относительно камерные объекты, где коллажность работает на эмоциональное восприятие окружающей среды, так и крупномасштабные градостроительные единицы. В качестве архитектурных примеров можно привести реконструкцию административного здания компании «Трансрейлсервис» [17] на Нижней Красносельской улице (архитекторы А. Асадов, А. Частнов; рис. 4) и Центр реабилитации на улице Кашёнкин Луг А. Чернихова. Среди градостроительных примеров — жилые кварталы в Кирове, Ижевске, Ульяновске, построенные мастерской «Архстройдизайн АСД» А. Иванова и имитирующие разновременную городскую среду, следуя в фарватере известных работ Л. Крие, Л. Кролла и др., относящихся к 1970–1990-м годам.



Рис. 4. Коллаж.
Реконструкция административного здания компании «Трансрейлсервис»
на Нижней Красносельской улице, Москва. 1996 [17, с. 38]

лы ТАФ. Бывает, что и местные деревянные объекты (от прялок и лопат до чесалок и детских игрушек) «подправляются», «пресуществляются» в новое художественное состояние.

Один из первых концептов Мастерской-ТАФ, восходящих еще к 1990-м гг., — это «дизайн для выживания», и одной из его предпосылок является бриколаж.

Говоря об архитектурном бриколаже, нельзя обойти вниманием объекты А. Бродского. Прежде всего это построенные в арт-парке в Никола-Ленивце в рамках фестиваля «Архстояние» «Ротонда» (2009), набранная из найденных по ближайшим деревьям выброшенных за ненадобностью деревянных дверей [24], и «Вилла» (2018), составленная из железобетонных секций легендарного забора ПО-2 (плита ограждения), разработанного архитектором Б. Лахманом в 1970-е годы.

«Ротонда» стоит посреди поля. В центре — печь. Сооружение отсылает к парковым павильонам эпохи барокко и одновременно к русской избе, пространство которой организовано вокруг очага. В «Ротонде» можно войти и выйти в любую из дверей, подняться наверх, на второй этаж, и далее на крышу. Старая дверь с облупившейся краской воспринимается как портал в иной мир притягательного зазеркалья (рис. 5).

Если говорить об объемном проектировании, то бриколажные приемы преимущественно обнаруживают себя в так называемой архитектуре без архитектора, в большинстве своем вряд ли достойной профессионального внимания. Исключением может служить 38-метровая деревянная башня в Архангельске, возведенная в середине 1990-х гг. местным бизнесменом и снесенная по решению суда в 2009 г.: в то время в соответствии со строительными нормами деревянные постройки не должны были превышать трех этажей.

ВЫВОДЫ

Такие постмодернистские концепты, как метафора, цитатность, аллюзия, коллаж, бриколаж, находили применение на предыдущих этапах развития культуры, но в рамках постмодернизма их использование нередко обретает специфические черты.

Бриколаж (от фр. *bricolage* — сделай сам) — аналог английского *DIY* (do it yourself) и русского «голь на выдумки хитра». В то же время под бриколажем понимается игра в мяч со свойственными ей неожиданными отскоками. В архитектуре и дизайне рубежа тысячелетий создание объекта «из того, что было» с неожиданными функциональными и художественно-эстетическими эффектами получило широкое распространение, т. е. актуальными оказались оба этих значения [23].

В философский дискурс понятие «бриколаж» ввел К. Леви-Строс, акцентировав мифологический аспект. По его мнению, бриколаж является одной из моделей традиционного общества. Он сравнивает бриколера с инженером или специалистом [2].

Принципы бриколажа в конце XX — начале XXI в. активно применялись в отечественном концептуальном искусстве, в том числе в архитектуре, эксподизайне, арт-скульптуре. В этом смысле показательны сами имена работающих в этом жанре: В. Савинкин, П. Виноградов, А. Бродский, Н. Шумаков, а также бюро «А-Б», Мастерская-ТАФ.

В творчестве ТАФ бриколажная линия связана с превращением «железяк» в арт-объекты в процессе художественной состыковки и сварки в основном фрагментов и деталей сельхозмашин и механизмов, найденных на свалке в Ошевенске Архангельской области, где расположены летняя и зимняя шко-

Отличительной стороной метафоры в эпоху постмодерна является ирония. Также созвучна постмодернизму множественность значений и ассоциаций, генерируемых архитектурной метафорой. Если говорить о ее классификации, то в большинстве случаев речь идет о сходстве формальных признаков объекта и референта. Из других вариантов — апелляция к классу явлений, к тому или иному событию или тенденции. Метафора вместе с цитатностью, аллюзией, пастишем и симулякром помогает реализовать замысел архитектурного постмодернизма.

И цитатность, и аллюзия опираются на весь мировой архитектурный опыт, который оказывается объектом иронической игры. В отличие от цитатности аллюзии свойствен нелинейный характер, большая свобода от первоисточника. При этом и цитатность, и аллюзия нуждаются в декодирующих усилиях со стороны зрителя.

Коллаж и бриколаж пересекаются в узкой области монтажа отслуживших свой срок артефактов: в первом это частный случай, во втором — неперемное условие. Для постмодернистского коллажа и бриколажа важными предпосылками являются ирония и острающее формообразование. В сравнении с органической целостностью модернистского коллажа постмодернистский коллаж отличается раздробленностью, обособленностью составляющих его элементов. Если сфера распространения коллажа — от «бумажной» архитектуры и дизайна до архитектуры и градостроительства, то для бриколажа характерен более камерный масштаб.

Влияние постмодернистских концептов на столичную архитектуру России носит неравномерный характер: так, обращение к цитатности превалировало на этапе 1990-х — начала 2000-х гг., а метафора, коллаж, бриколаж и аллюзия остаются актуальными на всем протяжении 1990–2010-х годов.

Наряду с архитектурой выявленные постмодернистские концепты оказали воздействие на другие виды российской художественной практики — от литературы и музыки до кинематографа и изобразительного искусства.

Данный перечень может быть расширен за счет других постмодернистских концептов, нашедших отражение в столичной архитектуре России рубежа XX–XXI вв., среди них — ирония, игра, двойное кодирование, ностальгия, палимпсест.



Рис. 5. Бриколаж.
Арт-объект «Ротонда» в арт-парке д. Никола-Ленивец
Калужской области. 2009 [24, с. 92]

Список источников

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
2. Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва : Республика, 1994. 384 с.
3. Деррида Ж. О грамматологии. Москва : Ad Marginem, 2000. 511 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург : Алетейя, 2016. 159 с.
5. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос : философско-литературный журнал. URL: https://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 04.04.2025).
6. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М.Б. Раковой. Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2020. 413 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / [пер. с фр. Д. Кралечкина]. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 670 с.
8. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / [пер. с фр. А. Качалова]. Москва : Постум, 2015. 238 с.
9. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой ; под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. Москва : Стройиздат, 1985. 137 с.
10. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / [пер. с фр. Е.А. Орловой]. Москва : Академический проект, 2013. 285 с.

11. Данилова Э.В. Архитектурный интертекст Бернара Чуми // Градостроительство и архитектура. 2022. Т. 12, № 1. С. 90–97. DOI: 10.17673/Vestnik.2022.01.11
12. Маркузон В.Ф. Метафора и сравнение в архитектуре // Архитектура СССР. 1939. № 5. С. 57–59.
13. Аристотель. Поэтика // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. С. 1064–1112.
14. Добрицына И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
15. Павликова А. Штаб-квартира — не обязательно небоскреж. Офисный комплекс «Аэрофлот — российские авиалинии» на Международном шоссе // Архитектурный вестник. 2009. № 6 (111). С. 72–81.
16. Зоря А.А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2012. Вып. 2. С. 334–340.
17. Фесенко Д. Фасад/Разрез. Российская архитектура 1990–2000-х гг. Москва : Архитектурный вестник, 2008. 526 с.
18. Кругликов В. Постмодернизм. Типа возвращение в искусство // AdIndex — информационное отраслевое издание : сайт. 2011. 21 ноября. URL: <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/11/21/82552.shtml> (дата обращения: 11.04.2025).
19. Савкин К. Перевоплощение. Фабрично-офисный центр на Новоданиловской набережной // Архитектурный вестник. 2009. № 4 (109). С. 74–83.
20. Васильев Н.Ю. Коллаж в зарубежном дизайне 1960–1990-х годов как прототип архитектурного формообразования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 23 с.
21. Ермолаев А.П. Словарь дизайнера для работы в XXI веке. Москва, 1998. 178 с.
22. Александр Зосимов: «Бумажная архитектура избавляет от необходимости идти на компромисс» / [интервью В. Бабурова] // Архитектурный вестник : сайт. 2021. 25 марта. URL: <https://archvestnik.ru/2021/03/25/aleksandr-zosimov-bumazhnaya-arkhitektura-izbavlyayet-ot-neobkhodimosti-idti-na-kompromiss/> (дата обращения: 11.04.2025).
23. Строева О.В. Модели производства современной культуры: бриколаж и деконструкция. Наскальная живопись мегаполисов // Философия и общество. 2014. № 2. С. 135–141.
24. Фадеева М. Прыжок на месте, или Попытка улететь // Архитектурный вестник. 2009. № 6 (111). С. 92–95.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 17.12.2024; одобрена после рецензирования 01.04.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Postmodernism in Russian Metropolitan Architecture in the 1990s–2010s: Rethinking as a Leading Principle

Dmitry E. Fesenko

“Architectural Bulletin” Journal, 7 Granatny Lane., Moscow, 123001, Russia
Moscow Humanitarian University, 5 Yunosti Str., Moscow, 111395, Russia
ORCID 0009-0001-4175-9078; SPIN 7288-3852;
fesenko.dmitry@mail.ru

Abstract. *Philosophical thought was one of the factors influencing Russian and, in particular, metropolitan architecture — sometimes explicitly, consciously, more often “by naivety” or with reference to world architectural practice. It formed the cultural atmosphere, the intellectual movement, which in fact disavowed the cultural tautology of the matrix of modernism and, more broadly, the ideological framework of the Art Nouveau era. Just as*

Romanticism, and later Neo-Romanticism, turned to different epochs and cultures, so postmodernism is inclined to stare intensely into the horizon, to wander, to perceive the old as an occasion for the creation of the new. Hence its keen interest in such literary tropes as metaphor and allusion, its penchant for quotations and references, its acceptance of bricolage as a projection of a mythological type of consciousness. The author categorizes postmodern concepts that have influenced architecture into two groups: established concepts reinterpreted in postmodernism and new postmodern ideas. This article is devoted to the former, in which such concepts as metaphor, quotation, allusion, collage and bricolage are considered in their reflection on the Moscow architecture at the turn of the 20th–21st centuries. Their brief characterization is given, and examples of their embodiment in architectural practice are considered in more detail, in particular, if we talk about the metaphor of the catamaran house, the hill house, the ship house, etc. It is emphasized that the influence of postmodernist concepts on Russian capital architecture is uneven: while the stage of the 1990s — early 2000s is marked by an appeal to quotation, metaphor, allusion, collage and bricolage remain relevant throughout the 1990s–2010s. In addition to architecture, the identi-

fied postmodernist ideas have influenced other types of Russian artistic practice, from literature and music to cinema and visual arts. This list can be extended to include other postmodernist concepts reflected in Russian capital architecture of the turn of the 20th–21st centuries, among them irony, play, double coding, nostalgia, palimpsest.

Key words: architectural process, postmodern concepts, metaphor, quotation, allusion, collage, bricolage, architecture.

Citation: Fesenko D.E. Postmodernism in Russian Metropolitan Architecture in the 1990s–2010s: Rethinking as a Leading Principle, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 376–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-376-385.

References

1. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, 615 p.
2. Levi-Strauss C. *The Savage Mind*. Moscow, Respublika Publ., 1994, 384 p. (in Russ.).
3. Derrida J. *Of Grammatology*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000, 511 p. (in Russ.).
4. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2016, 159 p. (in Russ.).
5. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society, *Logos: philosophical and literary journal*. Available at: https://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (accessed 04.04.2025) (in Russ.).
6. Foucault M. *The Archaeology of Knowledge*. St. Petersburg, Gumanitarnaya Akademiya Publ., 2020, 413 p. (in Russ.).
7. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Yekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007, 670 p. (in Russ.).
8. Baudrillard J. *Simulacra and Simulations*. Moscow, Postum Publ., 2015, 238 p. (in Russ.).
9. Jencks Ch. *The Language of Post-Modern Architecture*. Moscow, Stroizdat Publ., 1985, 137 p. (in Russ.).
10. Kristeva J. *Semiotika. Issledovaniya po semanalizu* [Semiotics. Studies on Semanalysis]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2013, 285 p.
11. Danilova E.V. Bernard Tschumi's Architectural Inter-text, *Gradostroitel'stvo i arkhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2022, vol. 12, no. 1, pp. 90–97. DOI: 10.17673/Vestnik.2022.01.11 (in Russ.).
12. Markuzon V.F. Metaphor and Comparison in Architecture, *Arkhitectura SSSR* [Architecture of the USSR], 1939, no. 5, pp. 57–59 (in Russ.).
13. Aristotle. Poetics, *Ehtika. Politika. Ritorika. Poehtika. Kategorii* [Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk, Literatura Publ., 1998, pp. 1064–1112 (in Russ.).
14. Dobritsyna I.A. *Ot postmodernizma – k nelineinoi arkhitekture. Arkhitektura v kontekste sovremennoi filosofii i nauki* [From Postmodernism to Nonlinear Architecture. Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004, 416 p.
15. Pavlikova A. Headquarters Are Not Necessarily Skyscrapers. Aeroflot – Russian Airlines Office Complex on the International Highway, *Arkhiteturnyi Vestnik* [Architectural Bulletin], 2009, no. 6 (111), pp. 72–81 (in Russ.).
16. Zorya A.A. Typology of Quotation in the Art of the Second Half of the 20th Century, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva : sbornik nauchnykh statei. Vyp. 2*. [Actual Problems of Theory and History of Art: collected articles. Issue 2]. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2012, pp. 334–340 (in Russ.).
17. Fesenko D. Fasad/Razrez, *Rossiiskaya arkhitektura 1990–2000-kh gg.* [Facade/Section. Russian Architecture of the 1990s–2000s]. Moscow, Arkhiteturnyi Vestnik Publ., 2008, 526 p.
18. Kruglikov V. Postmodernism. A Kind of Return to Art, *Adindex: website*. 2011, 21 November. Available at: <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/11/21/82552.phtml?ysclid=m9cnbh75lw294889147> (accessed 11.04.2025) (in Russ.).
19. Savkin K. Transformation. Factory and Office Center on Novodanilovskaya Embankment, *Arkhiteturnyi vestnik* [Architectural Bulletin], 2009, no. 4 (109), pp. 74–83 (in Russ.).
20. Vasiliev N.Yu. *Kollazh v zarubezhnom dizaine 1960–1990-kh godov kak prototip arkhitekturnogo formoobrazovaniya* [Collage in Foreign Design 1960–1990-s as a Prototype of Architectural Morphogenesis], Cand. art hist. diss. abstr. Moscow, 2011, 23 p.
21. Ermolaev A.P. *Slovar' dizainera dlya raboty v XXI veke* [The Designer Dictionary for Work in the 21st Century]. Moscow, 1998, 178 p.
22. Baburov V. (ed.) Aleksandr Zosimov: “Paper Architecture Eliminates the Need to Compromise”, *Arkhiteturnyi Vestnik : website*, 2021, March 25. Available at: <https://archvestnik.ru/2021/03/25/aleksandr-zosimov-bumazhnaya-arkhitektura-izbavlyayet-ot-neobkhodimosti-idti-na-kompromiss/> (accessed 11.04.2025) (in Russ.).
23. Stroeveva O.V. The Models of Production of Modern Culture: Bricolage and Deconstruction. Rock Painting of Megalopolises, *Filosofiya i obshchestvo* [Philosophy and Society], 2014, no. 2, pp. 135–141 (in Russ.).
24. Fadeeva M. Jump on the Spot, or an Attempt to Fly Away, *Arkhiteturnyi vestnik* [Architectural Bulletin], 2009, no. 6 (111), pp. 92–95 (in Russ.).

The article was submitted 17.12.2024; approved after reviewing 01.04.2025; accepted for publication 04.07.2025.

Я.М. КУЗНЕЦОВА

«ДИСНЕЕВСКИЙ БУМ» В ПЕРИОД ПЕРЕСТРОЙКИ: МЕХАНИЗМЫ И ПРОВОДНИКИ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА

Кузнецова Яна Михайловна,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Школа философии и культурологии,
аспирант
Покровский бульвар, д. 11, Москва, 109028, Россия
ORCID 0009-0003-3662-187X
Kuznetsova.Y.M@hse.ru

Реферат. Приводятся результаты исследования о диснеевском культурном трансфере (по Мишелю Эпаню), который стал возможен в СССР времен перестройки после долгого периода тишины и критики, начавшейся в 1950-х годах. Представлены общественные изменения, ставшие его причиной, проводники и механизмы этого процесса, а также реакция на них советских граждан. Статья является частью исследовательского поля развития медиа и кинематографа в перестройку и продолжает проблематику, заявленную Валери Познер в работе «Дисней в стране советов, 1930-е». Однако в ней используется новая методологическая рамка (концепция культурного трансфера) для изучения перестроечных изменений в медиапространстве СССР. В ходе исследования проанализированы три основных «точки трансфера», которые выделяются на фоне общего потока западных (диснеевских) медиа 1987–1991 гг. своей интенсивностью и масштабом реакции: 1) диснеевский фильм «Путешествие Нэтти Ганн» (реж. Джеремии Каган, 1985) занимает призовое место в детской программе XV Московского международного кинофестиваля в 1987 г.; 2) Фестиваль фильмов Уолта Диснея в Москве в 1988 г.; 3) массовое распространение диснеевской продукции в СССР в 1989–1991 годы. В результате анализа архивных фестивальных документов и газет,

интервью и заметок в Живом Журнале был выявлен ряд механизмов культурного трансфера, который в этом исследовании обозначается как «диснеевский бум»: 1) фестиваль; 2) дискурс в медиа; 3) распространение диснеевских «артефактов». Были выявлены проводники культурного трансфера: мультипликаторы, кинокритики, работники киноиндустрии, а также Госкино, Гостелерадиофонд, Совинтерфест, издательство «Физкультура и спорт», киностудия «Уолт Дисней Пикчерз». Доказано, что «диснеевский бум» перестройки был не привнесением в советскую культуру чего-то кардинально нового, а реактуализацией трансфера первой половины XX века.

Ключевые слова: культурный трансфер, перестройка, советские исследования, визуальные исследования, медиаисследования, «Дисней», мультипликация, кино, экранные искусства.

Для цитирования: Кузнецова Я.М. «Диснеевский бум» в период перестройки: механизмы и проводники культурного трансфера // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-386-395.

Перестройка — время глобальных перемен в политике СССР и в жизни советских граждан. Советский Союз переживал процесс преодоления железного занавеса, когда в страну хлынул поток западной культуры: продукция легкой промышленности, медиа, идеи [1]. В 1980-х — начале 1990-х гг. происходил активный западный культурный трансфер, но особый интерес вызывает та его часть, которую можно обозначить как «диснеевский бум». После публичного отказа советских мульт-

типликаторов от сотрудничества с американской киностудией «Уолт Дисней Пикчерз» (далее — «Дисней») в 1949 г. наступил долгий период официального затишья и критики и неофициальной циркуляции диснеевской культуры в среде киноманов. В перестройку количество нелегальной продукции многократно возросло, но, главное, появилась оригинальная продукция, официальные договоренности между Госкино и «Уолт Дисней Пикчерз». Это говорит об открытии СССР для налаживания политических, экономических и культурных мостов между странами.

«Диснеевский бум» перестройки не был чем-то кардинально новым, еще в 1930-х гг. происходил активный диснеевский трансфер, который подробно описала Валери Познер в «Дисней в стране советов, 1930-е» [2]. На первых московских международных кинофестивалях (ММКФ) показывали диснеевские мультфильмы, а советские мультипликаторы копировали стиль компании.

«Диснеевский бум» перестройки интересен не только как культурный трансфер (по Мишелю Эспаню), но и в качестве яркого примера активного усвоения западной культуры и политики советско-американской дружбы, основанной на теме защиты будущих поколений [3].

МЕТОДОЛОГИЯ

Теория культурного трансфера М. Эспаня [3] является методологической основой исследования. Трансфер имеет не только экономическую, демографическую, но и психическую, интеллектуальную составляющую. Культурный трансфер — это перенос или переход одного культурного кода на другой, одновременно и экспорт, и усвоение «чужого». Он включает материальную составляющую и идеи, может быть чем-то новым или актуализацией прошлого в памяти принимающей культуры.

В рамках культурного трансфера стоит учитывать необходимость следующих направлений деятельности: выявление общего фундамента участвующих в трансфере объектов; выработка понимания, является ли запрос на образы чужой культуры способом поиска собственной идентичности; анализ конкретных объектов трансфера; учет интерпретации культурного сообщения в рамках трансфера, важный не только для принимающей стороны, но и для отдающей; отслеживание перехода из одного культурного пространства в другое, когда происходит преобразование объекта трансфера; изучение запроса от принимающей стороны; отдельное внимание к деятельности проводников трансфера.

В рамках данного исследования для анализа культурного трансфера использованы такие источники, как пресса, книги, телевизионные шоу и репортажи, архивные материалы, а также произвольная выборка интервью.

«ФУНДАМЕНТ» ТРАНСФЕРА

Как отмечала В. Познер, «Дисней» попал в СССР еще в 1930-х гг. [2]. Тогда культурный трансфер был очень плотным: диснеевские мультфильмы официально показывали в СССР¹, они выигрывали призы на ММКФ², советские мультипликаторы копировали диснеевский стиль³. О последнем писала и Л.Ю. Чашкина в статье «Влияние творчества Уолта Диснея на советскую мультипликацию»: «гипноз Диснея» оказался таким сильным, что советские мультипликаторы начали заимствовать не только методы, но и стиль «Диснея» в 1930-х гг. [4].

В 1930–1940-е гг. диснеевская продукция продолжала свободно демонстрироваться в СССР: в кинотеатрах показывали «Старую мельницу» (1937), трофейную «Белоснежку и семь гномов» (1937), полученный в подарок от американских союзников мультфильм «Бэмби» (1942), «Лицо фюрера» (1943). Но уже в 1949 г. «Дисней» вместе с другими образцами западной культуры был осужден в рамках борьбы с космополитизмом и «низкопоклонством перед Западом» [5].

Период 1950-х — первой половины 1980-х гг. — затишье в диснеевском трансфере. Это время холодной войны прерывалось хрущевской оттепелью и брежневской разрядкой, которая завершилась еще одним накалом конфликта из-за вторжения советских войск в Афганистан в 1979 году. Западная культура в этот период просачивалась сквозь железный занавес, как через «полупроницаемую мембрану» [1]. Тесная связь мультипликации и политики прослеживается в том, как карикатурные образы заменяются героическими, а само международное анимационное сотрудничество переключается на Корею и Индию [6]. Американская же анимация называлась аморальной и порицалась за «звериную психологию», «американская мечта» с идеалами обогащения всячески критиковалась через карикатурные, совсем не детские мультфильмы [7]. Даже

¹ В 1933 г. по инициативе посольства США в кинотеатре «Ударник» в Москве показывали «Пароходик Вилли» (1928).

² В 1935 г. на первом Московском международном кинофестивале были представлены «Три поросенка» (1933), «Забавные пингвины» (1934), «Летучая мышь» (1934).

³ В анимационной «Смирновской мастерской» (существовала в 1934–1935 гг.) обсуждали, как создать «собственного Микки Мауса».

в 1975 г., побывав в США на студиях «Дисней» и «Ханна-Барбера», на международном анимационном фестивале в Нью-Йорке, Федор Хитрук отмечал, что у американской анимации хорошее технологическое оснащение, но главная задача коммерческая — продать либо сам мультфильм, либо товар, который в нем рекламировался, что исключало творческую свободу и эксперименты, доступные советским аниматорам [8]. Кроме того, и в американской анимации периода холодной войны также прослеживается пропаганда «американской мечты» и осуждение СССР как «врага № 1» [9].

К началу перестроечного диснеевского трансфера автор относит победу фильма «Путешествие Нэтти Ганн» (реж. Джереми Каган, 1985) в детской программе XV ММКФ в 1987 году. Это не значит, что до второй половины 1980-х гг. «Дисней» полностью исчез из советского культурного поля. Доступ к диснеевской продукции имели представители политической, научной и культурной элит, которые могли выезжать за границу, или те, у кого была возможность покупать иностранные товары в странах советского блока⁴ и приграничных территориях.

В СССР мультипликаторы и киноведы имели расширенный доступ к подобной информации, и через их книги советские граждане узнавали о «Диснее»: «Жизнь и сказки Уолта Диснея» Эдгара Арнольди (1968)⁵, «Кадр за кадром» Ивана Иванова-Вано (1980)⁶, «Дисней» Сергея Эйзенштейна (сборник статей 1940 г., изданный только в 1985 г.)⁷ [10–12]. Сами работники киноиндустрии имели еще один ресурс — кабинет зарубежного кино во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), чей архив включал публикации советской прессы⁸, материалы в прессе социалистических стран, которые можно было найти в библиотеках; публикации в СМИ капиталистических стран, до-

ступные только в кабинете зарубежного кино ВГИКа⁹.

Несмотря на дискурс критики, уже в 1983 г. диснеевские персонажи появились на обложке «Спутника кинофестиваля». М.Л. Гуревич¹⁰ и Б.Е. Степанов¹¹ отмечали, что диснеевские мультфильмы можно было увидеть в кинотеатре «Иллюзион»: как иллюстрации к лекции показывали «Белоснежку и семь гномов» (1937) и «Бэмби» (1942). И.В. Глушенко¹² вспоминает, что в Кинотеатре повторного фильма¹³ показывали «Белоснежку и семь гномов» (1937). И.В. Кукулин¹⁴ отметил, что в ДК «Красные текстильщики» показывали «Микки Маус — зоомагазин» (1933) после фильма. Как утверждает Ю.Ю. Малова¹⁵, «Дисней» можно было найти на региональном телевидении: начиная с 1983 г. на азербайджанском телевидении показывали передачу «Ретро», в рамках которой демонстрировались мультфильмы с Микки Маусом и «Белоснежка и семь гномов».

«Дисней» не «покидал» Советский Союз с тех пор, как в 1930-х гг. начали показывать первые мультфильмы. Культурный трансфер перестройки был не только привнесением новой продукции и идей, но и реактуализацией прошлого.

Вторая половина 1980-х гг. — это не просто период глобальных перемен в политике страны и жизни советских граждан, это время активного культурного трансфера: начали публиковаться «1984» и «Скотный двор» Джорджа Оруэлла, в кино показывали «Пролетая над гнездом кукушки» (реж. Милош Форман, 1975) и «Данди по про-

⁹ Французский Humanité, немецкий Filmkritik, британский Film and Filming и американские National Board of Review и Films in Review.

¹⁰ Гуревич М.Л. Интервью автору статьи. Москва, 11.05.2022. Михаил Леонидович Гуревич — литературный и кинокритик, филолог, культуролог, в 1980–1990-е гг. вел журнальные колонки и телепередачи по анимации, был экспертом Союза кинематографистов, членом худсовета «Союзмультфильма», консультантом студии «Пилот».

¹¹ Степанов Б.Е. Интервью автору статьи. Москва, 06.05.2022. Борис Евгеньевич Степанов — директор ИГИТИ им. А.В. Полетаева, доцент факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ, преподаватель Института европейских культур, старший преподаватель кафедры истории и теории культуры факультета искусствоведения РГГУ.

¹² Глушенко И.В. Интервью автору статьи. Москва, 11.05.2022. Ирина Викторовна Глушенко — доцент факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ.

¹³ GALIK_123. Повторный // Livejournal : сайт. URL: <https://galik-123.livejournal.com/461677.html?ysclid=m6tdfhsmiw287173487> (дата обращения: 14.04.2025).

¹⁴ Кукулин И.В. Интервью автору статьи. Москва, 17.05.2022. Илья Владимирович Кукулин — поэт, литературовед, литературный критик.

¹⁵ Малова Ю.Ю. Интервью автору статьи. Москва, 10.05.2022. Малова Юлия Юрьевна (р. 1971) — главный бухгалтер (высшее образование по специальности «прикладная математика»). В 1980-е гг. жила в Азербайджане.

⁴ Например, в Польше и ГДР. В ГДР изготавливались нелегальные резиновые Микки Маусы.

⁵ У Э. Арнольди Уолт Дисней — это эгоцентричный, но трудолюбивый художник, которому приходилось бороться с «дельцами».

⁶ И. Иванов-Вано концентрировался на диснеевской классике и собственных воспоминаниях 1930–1940-х гг.; он не критиковал западных коллег, но обличал факт подражания западным образцам в 1930-х годах. Благодаря этим мемуарам можно узнать, что у советских мультипликаторов был доступ к архивным пленкам и международным конференциям, где они и получали новую информацию о «Диснее».

⁷ Впечатления С. Эйзенштейна от поездки на студию Уолта Диснея в 1929–1932 гг., пропитанные открытым восхищением деятельностью Диснея.

⁸ Публикации содержали информацию о зарубежных командировках советских деятелей искусства, критику «Диснея», факты биографии Уолта Диснея и сообщения о юбилеях компании.

звишу «Крокодил»» (реж. Питер Файман, 1986), активно развивалась частная торговля пиратскими копиями голливудских фильмов [13]. «Диснеевский бум» встраивался в общую тенденцию времени.

МЕХАНИЗМЫ И ПРОВОДНИКИ «ДИСНЕЕВСКОГО БУМА» 1987–1988 ГОДОВ

Фестивали и пресса стали механизмами и проводниками «диснеевского бума» 1987–1988 годов. Согласно теории М. Эспаня, принимающая сторона решает, необходим ли трансфер и когда он произойдет [3]. Процесс трансфера «Диснея» в СССР являлся лишь частью глобального сближения СССР и США на символическом, политическом и экономическом уровнях: советский олимпийский Мишка и американский Гуффи встретились на Играх доброй воли; началось планирование переиздания книг о «Диснее» и организации фестиваля диснеевских мультфильмов в СССР; проводились телемосты между СССР и США с Владимиром Познером и Филом Донахью, выставка «Дизайн США»¹⁶ в Сокольниках (1989); в Москве открылся первый ресторан быстрого питания «Макдоналдс» (1990) [14].

Наиболее распространенными механизмами культурного трансфера в СССР были организация фестивалей, создание дискурса в медиа и распространение культурных артефактов. ММКФ являлся одним из самых масштабных проводников, а его организация была неразрывно связана с механизмами трансфера еще до перестройки: в рамках фестиваля покупались зарубежные фильмы, общество имело возможность познакомиться с западной культурой¹⁷, за границу продавалось советское кино. Это касается и «диснеевского бума», который начался именно с XV Московского международного кинофестиваля 1987 г., когда фильм «Путешествие Нэтти Ганн» (реж. Джереми Каган, 1985) получил золотой приз детской программы фестиваля.

С точки зрения дискурса в медиа, вместо положительной рецензии, которая должна была усилить трансфер, «Путешествие Нэтти Ганн» получило противоречивую оценку от Аллы Гербер

и Владимира Климова: с одной стороны, фильм называли ярким событием, а с другой — его критиковали за жестокость и отсутствие художественной ценности [15]. Но начало активному диснеевскому трансферу уже было положено, и его основным механизмом стало упоминание компании в прессе: в журнале «Экран — детям» о XV ММКФ напечатали статью в честь юбилея мультфильма «Белоснежка и семь гномов» и о собаке из фильма «Путешествие Нэтти Ганн» [16]. В «Известиях» были опубликованы статьи «“Золотая свадьба” Белоснежки» и «Уолт Дисней” предлагает...» [17; 18].

Следующим шагом в усилении трансфера стал *Фестиваль фильмов Уолта Диснея в Москве в 1988 году*. Сохранились документы о его подготовке и проведении [19]. В них отмечается, что событие будет проводиться в рамках американско-советской киноинициативы в Москве, Ленинграде и Таллине с 13 по 27 октября 1988 года. Планируется показ восьми мультфильмов в четырех кинотеатрах по четыре сеанса. В качестве проводника трансфера с американской стороны была делегация в составе 40 человек¹⁸. Организацией фестиваля фильмов Уолта Диснея с советской стороны занимались Совинтерфест¹⁹, Госкино, Гостелерадиофонд. По предложению американской стороны была проведена рекламная встреча Микки Мауса с олимпийским Мишкой в аэропорту и на открытии фестиваля. Этот образ — один из самых тиражируемых символов советско-американской дружбы. Не менее важной стала встреча М.С. Горбачева с главами «Диснея» Р. Диснеем и М. Айснером.

Покупка прав на показ мультфильмов «Уолт Дисней Пикчерз» была слишком дорогой, поэтому сеансы проводились только в рамках фестивальных дней и в определенных заранее кинотеатрах. Показы сопровождалась дискуссиями со зрителями, а для рекламы в СССР были отправлены буклеты и афиши. Американской стороной отмечалось, что компания не стремится к обогащению²⁰, а хочет развить культурные отношения между странами.

¹⁸ В состав делегации входили: Рой Дисней (президент совета директоров студии), Джэффри Катценберг (председатель «Уолт Дисней радио/ТВ»), Стэнли Гоулдом (президент правления «Шэпрок»), Марти Катц (главный продюсер), Марк Бакиши (руководитель кинопроизводства), Дебора Пасториа (главный координатор), Билл Микэник (ответственный за кинопрокат), Дэннис Хайтауэр (руководитель европейской службы кинопроката), Хорст Каблешек (представитель студии в ФРГ, отвечающий за кинопрокат в Советском Союзе), Питер Шнайцер (главный художник-мультипликатор) и др.

¹⁹ Совинтерфест — дирекция международных фестивалей и выставок Госкино СССР, созданная в 1976 г. для организации творческой, финансово-хозяйственной и тематической работы ММКФ, для показа премьер иностранных фильмов в СССР и международных выставок за рубежом.

²⁰ Собранные средства планировалось перенаправить в АСК (Американо-советскую киноинициативу).

¹⁶ ed_glezin. Выставка «Дизайн США» в 1989 году // Livejournal: сайт. URL: <https://ed-glezin.livejournal.com/1120680.html> (дата обращения 14.04.2025).

¹⁷ В рамках ММКФ проходили встречи зарубежных и советских кинематографистов, открытые встречи и лекции с иностранными работниками индустрии кино. Кроме того, события кинофестиваля освещались в советской прессе.

Для фестивальной программы были отобраны: «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Поинтер» (1939), «Фантазия» (1940), «Бэмби» (1942), «Преступление Дональда» (1945) и «101 далматинец» (1961). Советские граждане уже были знакомы с частью этих мультфильмов, а, по словам Андрея Васильевича Свислоцкого²¹, к 1988 г. мультипликаторы успели посмотреть все предложенные для фестиваля работы. Американская сторона все равно потребовала усилить меры безопасности от копирования: запрет на запись, на показ в кинотеатрах, не утвержденных Госкино и Совинтерфестом; возможность присутствия делегации при таможенном осмотре, сопровождение пленок восемью охранниками; делегация вместе с пленками имеет право в любой момент свободно покинуть страну. Несмотря на желание «Диснея» защитить свою продукцию от копирования, в СССР к 1988 г. уже был развит рынок нелегальной продукции: резиновые Микки Маусы из ГДР, переводные картинки, кассеты с диснеевскими мультфильмами. С открытием страны для потока зарубежной продукции увеличилось и количество нелегальных товаров: самих мультфильмов было немного, но сувенирная продукция широко распространялась [20].

Американская сторона обменялась опытом с советскими коллегами и получила трехминутную короткометражку «Марафон» (1988) от советских студентов-мультипликаторов, которую впоследствии номинировали на «Оскар». В 1988 г. начались переговоры о развитии сотрудничества в следующих направлениях: запуск диснеевской телепередачи на советском телевидении, интервью с Роем Диснеем для передачи «Взгляд», марафон диснеевских фильмов и обмен анимационной продукцией в будущем.

Одним из самых продуктивных механизмов трансфера являлся дискурс в советской и американской прессе. Съёмочная команда «Уолт Дисней Пикчерз» следовала за актером в костюме Микки Мауса, который гулял по московским улицам, здоровался и фотографировался с людьми²². Первая советская заметка появилась еще до начала фестиваля, в ней отмечалось, что события будут освещаться тремя американскими телекомпаниями и диснеевской киностудией²³ [21]. Фестиваль опи-

сывали «Правда», «Известия», «Советская культура», дискурс в которых сменился на положительный: в «Известиях» Рой Дисней называл фестиваль подарком советским детям в честь диснеевского юбилея [22]; «Правда» сообщала о реактуализации наследия 1930–1940-х гг. [23]; в «Московской правде» описывалась встреча диснеевской делегации и представителей Госкино [24]. Статьи становились смелее: в «Литературной газете» появилось сетование на то, что советские дети не знали «Диснея», а в «Московском комсомольце» писали, что о «Диснее» знали и до фестиваля, мультфильмы показывали в кино клубах, книжки и киноленты привозили из-за границы [25; 26]. В «Советской культуре» отмечалось: «Трудно сказать при этом, кто больше радуется — детвора или взрослые, которые отлично помнят бессмертные творения Уолта Диснея» [27]. 26 октября в «Правде» вопрос «почему Мишка и Микки не могли встретиться раньше» получил ответ: «из-за дороговизны диснеевской продукции и враждебности советского руководства к американской культуре» [28].

Фестиваль имел большое значение не только как культурный трансфер, но и как составляющая политики завершения холодной войны. В рамках фестиваля часть билетов была передана в детские дома, а 25% от прибыли отправлено в Советский детский фонд им. В.И. Ленина. После фестиваля детей из советских детских домов пригласили во Флориду в Диснейленд «на юбилей к Микки Маусу»: советские дети привезли с собой переведенные на английский детские книги, специальный выпуск «Веселых картинок» и самодельные сувениры [29]. Подобный опыт использования образов детства для построения мостов между СССР и США уже был известен на примере Саманты Смит и Кати Лычевой [30; 31]. В 1980-х гг. образ ребенка в качестве символа завершения противостояния усилился благодаря деятельности «Диснея» как страны детства.

МАССОВОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ «ДИСНЕЯ» В 1989–1991 ГОДАХ

Пиком диснеевского культурного трансфера можно назвать период 1989–1991 гг., так как именно в это время в СССР появилось множество культурных артефактов, связанных с компанией.

В «Советском экране» за 1989 г. упоминается, что Рой Дисней планирует создание советско-

и спорт», которые впоследствии стали прообразом диснеевского журнала «Микки Маус», издававшегося в СССР и России.

²¹ Свислоцкий А.В. Интервью автору статьи. 10.05.2022. Андрей Васильевич Свислоцкий — советский, российский и американский режиссер, художник-раскадровщик и мультипликатор.

²² Surf's Up Studios California USA Russia-Disney Film Festival Mickey Mouse Moscow Roy Disney Tony Perri Surf's Up Studios // YouTube : сайт. URL: <https://youtu.be/4ogHO-lNsgo> (дата обращения: 14.04.2025).

²³ Кроме того, что датское издательство «Гутенбергхус» планировало издание диснеевских книг в СССР, также обсуждались буклеты «Микки Маус и Миша» от издательства «Физкультура

го павильона в Диснейленде [32]. В декабрьском «Экране — детям» под изображением Микки Мауса сообщалось о детском киноклубе «Ретро» [33], в февральском «Диснею» посвящен целый разворот [34]. На официальном уровне самым распространенным механизмом трансфера оставалось позитивное упоминание в прессе.

В газете «Правда» за 1990 г. сообщалось, что начиная с 1991 г. «Дисней» официально появится на советских экранах [35]. Телепередача «Уолт Дисней представляет» выходила каждое воскресенье в шесть часов вечера. На Pikabu пользователи обмениваются воспоминаниями о передаче: выпуски сопровождалась рекламой кукол Синди и компании «Джонсон и Джонсон», заставкой с Микки Маусом и анонсированием мультфильмов «Утиные истории» и «Чип и Дейл спешат на помощь»²⁴. Несмотря на развитие видеопроката, даже к концу 1980-х гг. видеомэгнитофоны были дорогостоящим и дефицитным товаром, поэтому смотрели сразу по несколько кассет в большой компании, например «Золушку» (1949) и «Спящую красавицу» (1959)²⁵.

Из интервью Б.С. Степанова можно узнать, что на одной из кассет-сборников была и диснеевская «Русалочка» (1989)²⁶. По его мнению, хотя «воображаемый Запад» и сохранял свою привлекательность, возможность выезжать в социалистические страны и там смотреть западное кино делала диснеевские новинки не такими интересными. И.В. Глушенко отмечает, что кассеты с мультфильмами можно было записать дома²⁷. Нелегальное тиражирование и продажа стали настолько распространенными, что западные кинокомпании объявили бойкот СССР с отказом выдавать лицензии на показ фильмов и привозить их на ММКФ [36].

Новая мультипликация привлекала детей и взрослых, по сравнению с отечественной диснеевская имела музыкальную заставку, картинка была более четкой и яркой, а цвета насыщеннее. Диснеевские мультфильмы поражали чуждой для советских зрителей идеологией. Тема «Утиных историй» о том, что богатство и обогащение — это хорошо, оставила глубокий след у юных зрителей: «Утиные истории» были «живыми» и заставили безоговорочно поверить в западную культуру и за-

падный образ жизни²⁸. По мнению Г.Д. Шаровой²⁹, диснеевские мультфильмы были «совершенно новыми», с «неизведанным миром», пропитанными американской культурой, без жесткого «морализаторства» и в какой-то степени «запретными».

Пленки с мультфильмами являлись не единственными артефактами «диснеевского бума». Можно выделить три источника этого трансфера: лицензионный советско-американский; нелегальный, производимый на территории СССР и других стран; лицензионные и нелегальные товары, привезенные из США.

В атмосфере переговоров глав государств (М.С. Горбачева с Р. Рейганом, а также с Дж. Бушем) о построении экономических связей логичным стало и движение «Уолт Дисней Пикчерз» к созданию официальных торговых связей с советской киноиндустрией. Еще в 1988 г. крупнейший производитель диснеевских книг в Европе датский концерн «Эгмонт-Гутенбергхус» начал работать в СССР. Советское издательство «Физкультура и спорт», напечатавшее в 1988 г. буклеты к фестивалю, стало издавать официальный диснеевский журнал «Микки Маус». В его первый выпуск входили: письмо Роя Диснея, статья «Микки Маусу 60 лет», четыре иллюстрированные статьи о фестивале, биография Уолта Диснея и комиксы о Микки Маусе. Особенно важными были комиксы, которые, как и мультфильмы, транслировали иной, капиталистический образ жизни. Цена буклета-журнала менялась от 1 до 3 руб.³⁰, количество страниц — от 36 до 68. Постепенно увеличивалось количество выпускаемых журналов: если в 1989—1990 гг. было напечатано по одному выпуску, то в 1991 г. вышло уже четыре.

Ситуация с наполнением журнала повторяет то, что происходило с мультипликацией: первый, экспериментальный выпуск 1989 г. содержал старые комиксы (как и мультфильмы, привезенные на фестиваль), однако уже в 1990 г. рисовка становится близкой к классическому «Диснею», как и более свежие «Утиные истории» и «Чип и Дейл спешат на помощь». В журнале за 1991 г. сообщалось, что издательство «Эгмонт-ФиС» начинает выпуск книг по диснеевским мультфильмам.

Трансфер осуществлялся и через сувенирную продукцию: одежда с Микки Маусом из стран советского блока; переводные картинки и заклад-

²⁴ Легендарная передача 1991—1992 годов «Уолт Дисней представляет» // Pikabu : сайт. Дата публикации: 22.10.2020. URL: https://pikabu.ru/story/legendarnaya_peredacha_19911992_godov_uolt_disney_predstavlyayet_7785806 (дата обращения: 14.04.2025).

²⁵ Малова Ю.Ю. Интервью автору статьи. Москва, 10.05.2022.

²⁶ Степанов Б.Е. Интервью автору статьи. Москва, 06.05.2022.

²⁷ Глушенко И.В. Интервью автору статьи. Москва, 11.05.2022.

²⁸ Лорд Тритоногенон. «Эпос о вечной победе пернатых буржуев»: как «Утиные истории» насаждали дикий капитализм на развалинах СССР // Нож : электронный журнал. 29.06.2021. URL: <https://knife.media/duck-tales/> (дата обращения: 14.04.2025).

²⁹ Шарова Г.Д. Интервью автору статьи. Москва, 19.05.2022. Шарова Галина Дмитриевна (р. 1979) — ответственный секретарь приемной комиссии в частной школе.

³⁰ В 1988 г. цена составляла 2 руб., в 1989 — 1 руб., а в 1990 — 3 руб.

ки, игрушки, изображающие диснеевских персонажей [37]. Продукция с диснеевской символикой могла попадать в Советский Союз и напрямую из США: вещи с изображением Микки Мауса и Бэмби³¹; игрушки, в частности Микки Маусы, в фирменных диснеевских пакетах³², а также тираж электронной игры Nintendo «Ну, погоди!», где обычно Волк ловил яйца, с Микки Маусом в главной роли³³.

ВЫВОДЫ

Перестроечный «диснеевский бум» был не только частью глобального западного культурного трансфера в СССР, но и важным элементом политики прекращения холодной войны ради блага будущих поколений.

С точки зрения теории культурного трансфера М. Эспаня можно сделать несколько выводов об особенностях описанного в статье феномена. «Диснеевский бум» перестройки не был чем-то совершенно новым, он являлся реактуализацией трансфера 1930-х годов. В 1980–1990-х гг. проводниками трансфера были: советские граждане, которые могли выезжать за границу или покупать иностранные товары, работники сферы кино с доступом к архиву ВГИКа и репортеры. Это стало периодом «подпольного «Диснея», когда мультфильмы показывались только в синефильских местах, в газетах превалировал дискурс критики компании, а товары «просачивались» сквозь железный занавес.

В перестройку политика завершения холодной войны, построения экономических мостов с Западом и символической «дружбы» с Америкой приводят к ситуации «диснеевского бума». Перестроечный культурный трансфер «Диснея» можно поделить на три важных события. Первое — диснеевский фильм «Путешествие Нэтти Ганн» получил золото в детской программе XV ММКФ в 1987 году. Проводники культурного трансфера: «Совинтерфест» и Госкино, иностранные участники фестиваля и журналисты. Механизмами трансфера были проведение кинофестиваля и обсуждение фильма в прессе. Второе событие — Фестиваль фильмов Уолта Диснея в Москве в 1988 году. Проводники культурного трансфера: Госкино, Гостелерадиофонд и «Совинтерфест»; издательства «Физкультура и спорт» и «Эгмонт-Гутенбергхус»; студия «Уолт Дисней Пикчерз»; деятели кино и анимации — секретарь Союза кинематографистов Федор Хитрук, председатель Госкино Александр Камшалов, делега-

ция во главе с Роем Диснеем, где особую роль играли представители компании в ФРГ Хорст Колбишек и Марк Бакши. Механизмами трансфера были: проведение фестиваля мультфильмов, его освещение в прессе, продажа и распространение сувенирной продукции события.

Третье — появление в СССР телепередачи «Уолт Дисней представляет» и журнала «Микки Маус» в 1989–1991 годах. Проводники культурного трансфера: издательство «Физкультура и спорт» и датский концерн «Эгмонт-Гутенбергхус» — печать диснеевской полиграфии; договор между студией «Уолт Дисней Пикчерз» и Госкино на показ «Уолт Дисней представляет»; коммерсанты, которые привозили на территорию СССР как лицензионные, так и нелегальные диснеевские товары. Механизмы трансфера: легальное и нелегальное изготовление и продажа диснеевской продукции. При этом, несмотря на политическую значимость и глобальность на неофициальном экономическом уровне, официально трансфер был малоинтенсивным: первые мультфильмы и журналы являлись старой продукцией «Диснея», во многом известной советскому зрителю и читателю. Это говорит не только о тревоге компании за свое авторское право, но и о шаткости и тонкости первых культурных связей, установленных между советским кинематографом и «Диснеем».

Список источников

1. *David-Fox M.* The Iron Curtain as Semi-Permeable Membrane: The Origins and Demise of the Stalinist Superiority Complex // *Cold War Crossings: International Travel and Exchange Across the Soviet Bloc, 1940s–1960s.* College Station : Texas A&M University Press, 2014. P. 14–39.
2. *Познер В.* Дисней в стране советов, 1930-е // *Детские чтения.* 2019. Т. 16, № 2. С. 341–387. DOI: 10.31860/2304-5817-2019-2-16-341-387.
3. *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 811 с.
4. *Чашкина Л.Ю.* Влияние творчества Уолта Диснея на советскую мультипликацию // *Обсерватория культуры.* 2024. Т. 21. № 5. С. 552–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-552-559.
5. *Малянтович К.* Как боролись с «космополитами» на «Союзмультфильме» : (рассказ-воспоминание) // *Киноведческие записки.* 2001. № 52. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/822> (дата обращения: 14.04.2025).
6. *Бородин Г.Н.* Государство и анимация (1926–1962). Москва : Союзмультфильм, 2022. 423 с.
7. *Рябов О.В.* «Как хорошо, что наяву я не в Америке живу!» : Образ США в гендерном дискурсе советской мультипликации (1946–1963) // *Женщина в российском обществе.* 2018. № 2. С. 89–103.

³¹ Степанов Б.Е. Интервью автору статьи. Москва, 06.05.2022.

³² Шарова Г.Д. Интервью автору статьи. Москва, 19.05.2022.

³³ Орлов М. Игра Электроника в СССР // *Raritetus* : сайт. URL: <https://www.raritetus.ru/texts/igra-electronika-v-sssr/> (дата обращения: 14.04.2025).

8. Корнацкий Н.Н. Студия «Дисней» в 1975 году: рассказывает Ф.С. Хитрук // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 146–166. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166.
9. Юдин К.А. «Детское» кино — взрослые смыслы: идеология и визуальная культура семейной киноиндустрии США в период «холодной войны» // На пути к гражданскому обществу. 2020. № 3. С. 70–81.
10. Арнольди Э.М. Жизнь и сказки Уолта Диснея. [Ленинград] : [Искусство], [1968]. 211 с.
11. Иванов-Вано И.П. Кадр за кадром. Москва : Искусство, 1980. 239 с.
12. Эйзенштейн С. Дисней. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. 124 с.
13. Таубман У. Горбачев. Его жизнь и время. Москва : АСТ, 2019. 762 с.
14. Дорофеев Н. Мост над «железным занавесом». 30 лет назад в эфир советского телевидения вышел знаковый телемост СССР — США // Парламентская газета : электронное периодическое издание. 01.02.2016. URL: <https://www.pnp.ru/politics/most-nad-zheleznym-zanavesom.html> (дата обращения: 14.04.2025).
15. Гербер А., Климов В. «Одиссея» Нэтти Ганн // Спутник кинофестиваля. 1987. № 8. С. 6.
16. Белоснежка и семь гномов // Экран — детям. 1987. Декабрь. С. 7.
17. «Золотая свадьба» Белоснежки // Известия. 1987. 17 июля. С. 6.
18. Киниц Н. «Уолт Дисней» предлагает... // Известия. 1987. 28 ноября. С. 3.
19. Документы об организации и проведении фестиваля фильмов «Дисней» с 14 по 25 октября 1988 г. : (записи бесед, смета, переписка). Т. 1 // Российский государственный архив литературы и искусства. 1988. Ф. 3159. Оп. 2. Ед. хр. 171.
20. Сучков М. Из почты «мультпанно» // Огонек. 1987. № 1. С. 15.
21. Киниц К. Компания «Уолт Дисней» в Москве // Известия. 1988. 12 октября. С. 6.
22. Киниц Н. Микки Маус станет говорить по-русски // Известия. 1988. 16 октября. С. 4.
23. Капралов Г. Здравствуй, Микки Маус! // Правда. 1988. 18 октября. С. 6.
24. Славуцкая Н. Легенда о Микки Маусе // Московская правда. 1988. 18 октября. С. 3.
25. Поспелов Р. Будем знакомы, Микки Маус?.. // Литературная газета. 1988. 19 октября. С. 2.
26. Клювов Ф. Юбилей и триумф мышонка // Московский комсомолец. 1988. 20 октября. С. 3.
27. Маркова Ф. Здравствуй, Микки Маус // Советская культура. 1988. 22 октября. С. 3.
28. Васильев Г. Позднее знакомство // Правда. 1988. 26 октября. С. 5.
29. Надеждина М. В гости к Микки Маусу // Советская культура. 1988. 15 ноября. С. 8.
30. Neumann M. Children Diplomacy During the Late Cold War: Samantha Smith's Visit of the “Evil Empire” // History. 2019. Vol. 104. P. 275–308.
31. Лычева К. С миссией мира. Москва : Изд-во Агентства печати «Новости», 1988. 88 с.
32. Дементьев А. Дисней — в СССР! // Советский экран. 1989. № 1. С. 11.
33. Серегин С. Клуб «Ретро» // Экран — детям. 1988. Декабрь. С. 8–9.
34. Уолт Дисней представляет // Экран — детям. 1989. Февраль. С. 8.
35. ТАСС. Микки Маус на ЦТ // Правда. 1990. 27 декабря. С. 6.
36. Шальнев А. Киностудии нас бойкотируют // Известия. 1991. 14 июня. С. 6.
37. Турбаза «Волчья» // Экран — детям. 1989. Июнь. С. 12.

Статья поступила в редакцию 20.11.2024; одобрена после рецензирования 02.04.2025; принята к публикации 04.07.2025.

The “Disney Boom” in the Perestroika Period: Mechanisms and Conductors of Cultural Transfer

Yana M. Kuznetsova

National Research University “Higher School
of Economics”, 11 Pokrovsky Blvd.,
Moscow, 109028, Russia
ORCID 0009-0003-3662-187X;
Kuznetsova.Y.M@hse.ru

Abstract. *The results of a study on the Disney cultural transfer (by Michel Espagne), which became pos-*

sible in the perestroika-era USSR after a long period of silence and criticism that began in the 1950s, are given. It presents the societal changes that caused it, what were the conductors and mechanisms, and the reaction of Soviet citizens to them. The article is part of the research field of media and film development during perestroika and continues the problematics stated by Valerie Posner in “Disney in the Land of Soviets, 1930s”. However, it uses a new methodological framework (the concept of cultural transfer) to study perestroika changes in the USSR media space. The study analyses three main “transfer points” that stand out against the background of the general flow of Western (Disney) media in 1987–1991 by their intensity and scale of reaction: 1) the Disney film The Journey of Natty Gunn (directed

by Jeremy Kagan, 1985) wins a prize in the children’s programme of the 15th Moscow International Film Festival 1987; 2) the Walt Disney Film Festival in Moscow 1988; 3) the mass distribution of Disney products in the USSR 1989–1991. An analysis of archival festival documents and newspapers, interviews and LiveJournal entries revealed a number of mechanisms of cultural transfer, which this study refers to as the “Disney boom”: 1) the festival; 2) discourse in the media; 3) the distribution of Disney “artefacts”. The conductors of cultural transfer were identified: cartoonists, film critics, film industry workers, as well as Goskino, Gostelera-diofond, Sovinterfest, Physical Culture and Sport publishing house, and Walt Disney Pictures film studio. It is proved that the “Disney boom” of perestroika was not an introduction of something radically new into Soviet culture, but a reactualization of the transfer of the first half of the 20th century.

Key words: cultural transfer, perestroika, Soviet studies, visual studies, media studies, Disney, animation, cinema, screen arts.

Citation: Kuznetsova Ya.M. The “Disney Boom” in the Perestroika Period: Mechanisms and Conductors of Cultural Transfer, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-386-395.

References

1. David-Fox M. The Iron Curtain as Semi-Permeable Membrane: The Origins and Demise of the Stalinist Superiority Complex, *Cold War Crossings: International Travel and Exchange Across the Soviet Bloc, 1940s–1960s*. College Station, Texas A&M University Press Publ., 2014, pp. 14–39.
2. Pozner V. Disney in Soviet Country, the 1930s, *Detskie chteniya* [Children’s Readings], 2019, vol. 16, no. 2, pp. 341–387. DOI: 10.31860/2304-5817-2019-2-16-341-387 (in Russ.).
3. Espagne M. *Istoriya tsivilizatsii kak kul’turnyi transfer* [The History of Civilizations as a Cultural Transfer]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 811 p.
4. Chashkina L.Yu. Influence of Walt Disney’s Work on Soviet Cartoons, *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2024, vol. 21, no. 5, pp. 552–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-552-559 (in Russ.).
5. Malyantovich K. The Way They Were Fighting Against “Cosmopolitans” at Soyuzmultfilm, *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2001, no. 52. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/822> (accessed 14.04.2025) (in Russ.).
6. Borodin G.N. *Gosudarstvo i animatsiya (1926–1962)* [The State and Animation (1926–1962)]. Moscow, Soyuzmultfilm Publ., 2022, 423 p.
7. Ryabov O.V. “I Am so Glad I Don’t Live in America in Real Life!” The Image of the USA in Gender Discourse of Soviet Animation (1946–1963), *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve* [Woman in Russian Society], 2018, no. 2, pp. 89–103 (in Russ.).
8. Kornatsky N.N. Disney Studio in 1975: Fyodor Khitruck Reports, *Teatr. Zhivopis’. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music], 2023, no. 1, pp. 146–166. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166 (in Russ.).
9. Yudin K.A. “Children’s” Cinema — Adult Meanings: The Ideology and Visual Culture of the US Family Film Industry During the Cold War, *Na puti k grazhdanskomu obshchestvu* [On the Way to Civil Society], 2020, no. 3, pp. 70–81 (in Russ.).
10. Arnoldi E.M. *Zhizn’ i skazki Uolta Disneya* [Walt Disney’s Life and Fairy Tales]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1968, 211 p.
11. Ivanov-Vano I.P. *Kadr za kadrom* [Frame by Frame]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 239 p.
12. Ehizenshtein S. *Disnei* [Disney]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014, 124 p.
13. Taubman U. *Gorbachev. Ego zhizn’ i vremya* [Gorbachev. His Life and Time]. Moscow, AST Publ., 2019, 762 p.
14. Dorofeev N. Bridge over the “Iron Curtain”. 30 Years Ago Soviet TV Aired a Landmark Teleconference Between the USSR and the USA, *Parlamentskaya Gazeta: electronic periodical*. 2016, February 1. Available at: <https://www.pnp.ru/politics/most-nad-zheleznym-zanavesom.html> (accessed 14.04.2025) (in Russ.).
15. Gerber A., Klimov V. “Odyssey” of Natty Gunn, *Sputnik kinofestivalya* [Film Festival Sputnik], 1987, no. 8, p. 6 (in Russ.).
16. Snow White and the Seven Dwarfs, *Ehkran detyam* [Screen for Children] 1987, December, p. 7 (in Russ.).
17. “Golden Wedding” of Snow White, *Izvestiya*. 1987, July 17, p. 6 (in Russ.).
18. Kinshchik N. “Walt Disney” Presents..., *Izvestiya*. 1987, November 28, p. 3 (in Russ.).
19. Documents on the Organizing and Holding of the Disney Film Festival from October 14 to 25, 1988 (Notes of Conversations, Estimates, Correspondence) vol. 1, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], 1988, coll. 3159, aids 2, item 171 (in Russ.).
20. Suchkov M. From the Mail of “Multpanno”, *Ogonyok*, 1987, no. 1, p. 15 (in Russ.).
21. Kinshchik K. The Walt Disney Company in Moscow, *Izvestiya*. 1988, October 12, p. 6 (in Russ.).
22. Kinshchik N. Mickey Mouse Is Going to Speak Russian, *Izvestiya*. 1988, October 16, p. 4 (in Russ.).
23. Kapralov G. Hello, Mickey Mouse! *Pravda*. 1988, October 18, p. 6 (in Russ.).
24. Slavutskaya N. The Legend of Mickey Mouse, *Moskovskaya Pravda*. 1988, October 18, p. 3 (in Russ.).
25. Pospelov R. Get to Know, Mickey Mouse?.. *Literaturnaya Gazeta*. 1988, October 19, p. 2 (in Russ.).
26. Klyuvov F. The Jubilee and Triumph of a Mouse, *Moskovskii Komsomolets*. 1988, October 20, p. 3 (in Russ.).

27. Markova F. Hello, Mickey Mouse, *Sovetskaya Kul'tura*. 1988, October 22, p. 3 (in Russ.).
28. Vasiliev G. The Late Acquaintance, *Pravda*. 1988, October 26, p. 5 (in Russ.).
29. Nadezhdina M. Visiting Mickey Mouse, *Sovetskaya Kul'tura*. 1988, November 15, p. 8 (in Russ.).
30. Neumann M. Children Diplomacy During the Late Cold War: Samantha Smith's Visit of the “Evil Empire”, *History*, 2019, vol. 104, pp. 275–308.
31. Lycheva K. *S missiei mira* [On a Mission of Peace]. Moscow, Izd-vo Agentstva Pechati “Novosti”, 1988, 88 p.
32. Dementiev A. Disney Is in the USSR! *Sovetskii ehkran* [Soviet Screen], 1989, no. 1, p. 11 (in Russ.).
33. Seregin S. The Club “Retro”, *Ehkran detyam* [Screen for Children], 1988, December, pp. 8–9 (in Russ.).
34. Walt Disney Presents, *Ehkran detyam* [Screen for Children], 1989, February, p. 8 (in Russ.).
35. TASS. Mickey Mouse on TV, *Pravda*. 1990, December 2, p. 6 (in Russ.).
36. Shalnev A. The Film Studios Put a Boycott on Us, *Izvestiya*. 1991, June 14, p. 6 (in Russ.).
37. A Wolf's Lodge, *Ehkran detyam* [Screen for Children], 1989, June, p. 12 (in Russ.).

The article was submitted 20.11.2024; approved after reviewing 02.04.2025; accepted for publication 04.07.2025.

НОВИНКА



Всероссийский мониторинг кадровой потребности в библиотечной сфере: результаты 2022–2024 годов : монография / Е.Н. Гусева, В.В. Кондаков, Т.Я. Кузнецова [и др.] ; под редакцией Е.Н. Гусевой ; Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека. Москва : Пашков дом, 2025. 377, [1] с. : табл.

В коллективной монографии представлены результаты анализа данных Всероссийского мониторинга кадровой потребности в библиотечной сфере, проведенного Российской государственной библиотекой в 2022 году. Участниками кадрового мониторинга выступили общедоступные библиотеки субъектов Российской Федерации, находящиеся в ведении региональных или муниципальных органов управления культурой. Цель Всероссийского мониторинга – создание репрезентативной информационной базы для принятия обоснованных решений по формированию государственной кадровой библиотечной политики.

Аналитические и статистические материалы монографии, а также представленные выводы будут полезны руководителям органов управления культурой, библиотек, преподавателям вузов и исследователям по научной специальности 5.10.4 «Библиотечное дело, библиографоведение и книговедение».

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 663.953:930.85(44)"165/17"
ББК 85.103(4)51-022.70
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-4-396-406

Б.Л. ШАПИРО

ВЕЩНЫЙ МИР «КИТАЙСКОГО» ЧАЕПИТИЯ В ЕВРОПЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — XVIII ВЕКА

Бэлла Львовна Шапиро,

Российский государственный гуманитарный университет,
кафедра кино и современного искусства,
профессор
Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия

доктор культурологии, кандидат исторических наук,
доцент
ORCID 0000-0001-5616-8898; SPIN 1207-7478
b.shapiro@mail.ru

Реферат. Псевдокитайская эстетика вещного мира чаепития, сложившаяся в Европе второй половины XVII — XVIII в., была обусловлена изначальным развитием в рамках шинуазри — мифа о далеком и сказочно богатом Китае, сложенного европейцами и для европейцев. Со временем, не ранее начала XVIII в., получают развитие собственные, самостоятельные традиции вещного оформления чайного ритуала. К этому времени чаепитие стало важнейшей социальной практикой, что способствовало дальнейшему формированию его правил и складыванию связанного с ним вещного мира. Высшая точка этого процесса приходится на середину XVIII в., когда вещи — символы чаепития (прежде всего чашка, чайник и чайный сервиз) приобре-

тают самостоятельные и классические формы. Тогда же чаепитие в Европе становится устоявшимся общественным обычаем с известным этикетом и характерной культурой. В это время оно пока еще находится в рамках аристократического быта: дефицит и дороговизна чая, дорогостоящая атрибутика, сопровождавшая его подачу, а также необходимый для его потребления досуг строго ограничивали использование чая лишь высшими слоями общества. Чаепитие, как и владение предметами сервировки чайного стола, означало причастность к культурным трендам, было вопросом социального престижа. Процесс «европеизации» китайского чая и оформление вещного мира европейского чаепития проходили синхронно; они получили свое относительное завершение только к третьей четверти XVIII в., когда потребление чая вышло за пределы аристократического круга.

В настоящей статье чаепитие исследуется в междисциплинарном контексте как социальная практика, порожденная стилем шинуазри и раскрывающаяся через призму вещного мира. Подобная постановка вопроса отечественными исследователями до настоящего времени не применялась. Реконструируется процесс «европеизации» китайского чая; уточняется предметный ряд, сопровождавший чаепитие как новую для Европы второй половины XVII — XVIII в. социальную практику, и выявляет-

ся круг наиболее значимых предметов, характеризующий рубежные этапы ее развития. Определена значимость вещей-символов, которые приобрели значение культурных маркеров, демонстрирующих материальную, культурную и социальную состоятельность и изысканный художественный вкус своих владельцев.

Ключевые слова: теория и история культуры, культура повседневности, материальная культура, элитарная культура, идентичность, демонстративное потребление, шинуазри, ориентализм, экзотизм, мода, вещеведение, междисциплинарность.

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Вещный мир «китайского» чаепития в Европе второй половины XVII – XVIII века // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 396–406. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-396-406.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ. ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

Стиль «шинуазри» (с французского *chinoiserie* — «китайщина») как наиболее популярный вариант экзотизма получил свое выражение в четырех отдельных системах: торговой, декоративной, пасторальной и в системе идентичностей «свой — чужой». В XVII–XVIII вв. они переживали постоянную трансформацию через переосмысление таких ценностей, как вкус, мода, статус [1, р. 96; 2, р. 134], в том числе посредством демонстративного потребления китайских и «китайских» (псевдокитайских, или шинуазри) вещей и явлений. Одним из них стало «китайское» чаепитие и связанные с ним предметы сервировки.

Парадоксально, что в свете того значения, которое сегодня придается в повседневном быту уже сложившейся культуре чаепития, а также изучению процесса формирования этой культуры, ее китайским истокам уделяется так мало внимания. Это отмечают зарубежные специалисты, занимающиеся историей чая [3, р. 462]. В данном отношении чай как предмет исследований невыгодно выделяется на фоне других новых для Европы китайских товаров второй половины XVII – XVIII в. (прежде всего фарфора, затем лаковой мебели и пр.). В отечественной традиции чаепитие изучается в национально-русском контексте и, за немногим исключением [4], не рассматривается в контексте шинуазри. Для преодоления этого разрыва наиболее перспективным представляется обращение к истории демонстративного потребления, поместив его в контекст анализа взаимоотношений вещей, а также системы, которая ими управляет, и наблюдений за ними [5, с. 13].

Чтобы быть актуальным и современным, такое исследование вещного мира должно разворачиваться на широком культурно-историческом фоне. Это в определенной степени противоречит известной позиции историка и историографа Ю.А. Тихонова, много занимавшегося изучением материальной культуры и быта, согласно которой «вещи как бы говорят за себя и не требуют комментариев» [6, с. 57]: вещи, тем более взятые как отражение специфики того или иного исторического типа культуры, комментариев все-таки требуют.

В соответствии со сказанным предмет настоящего исследования междисциплинарен, он находится на пересечении интересов сразу нескольких отдельных наук: всеобщей истории (вещь как знак исторической опосредованности человеческой деятельности), истории культуры (культура как лицо истории), теории демонстративного потребления и теории роскоши (потребление приобретает символическое значение) [5, с. 13] и, наконец, материальной культуры. При таком подходе «материальная культура выступает как атрибутивная черта истории: в ее силах существенно дополнить историю общества... включая национально-культурную идентичность» [7, с. 114].

Цель исследования формулируется как конструирование контекстуальной истории вещного мира чаепития в стиле шинуазри, задачами же становятся реконструкция культурно-исторического процесса «европеизации» китайского чая и его социального контекста; уточнение предметного ряда, необходимого для чаепития в стиле шинуазри; выделение из этого ряда наиболее значимых предметов (вещей-символов) и определение их символической значимости. Подобным образом вопрос ставится впервые.

В данном контексте вещеведение может быть логично и убедительно представлено в рамках как исторической, так и культурологической методологии познания [7, с. 114]. Из тех методов, применение которых не «лежит на поверхности», наиболее перспективным представляется биографический (вещи, созданные человеком и для человека), как у отечественных исследователей [4], так и у зарубежных [8; 9].

«ТРЕУГОЛЬНАЯ» ТОРГОВЛЯ И КОЛОНИАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Чаепитие стало значимой частью, визитной карточкой европейской повседневности (прежде всего британской, с ее послеобеденным, или пятичасовым, чаем) только в XIX в., но становление культуры чаепития в Европе началось намного раньше. Оформление колониальной системы мира после первой заокеанской экспедиции

Колумба (1492) способствовало развитию моды на все экзотическое. Процесс ускорился с вступлением плантационной экономики в фазу активного развития (особенно после окончания Семилетней войны, 1756–1763) и с ростом связанной с ней так называемой треугольной торговли (между Африкой, Новым и Старым Светом) [10, с. 62, 75]. Быстрый рост товарооборота шел параллельно с расцветом трансатлантической торговли и взлетом спроса на экзотические товары: в Европу буквально хлынули ценные сорта древесины и шелк, специи и сахар, а также кофе, чай и шоколад — три напитка, которые европейцы раннего Нового времени символически объединяли в группы, представляющие разные части света: чай символизировал Дальний Восток, кофе — Ближний Восток, шоколад — Новый Свет [3, р. 465; 11, р. 64].

Европа бурно переживала присвоение экзотики. Эмоциональный ответ европейца на этот процесс может быть проиллюстрирован словами Робинзона Крузо, героя романа Д. Дефо (1719), в основу которого положена реальная история шотландца А. Селькирка: «Я... с тайным удовольствием... подумал, что все это мое, я — хозяин этой земли, мои права на нее бесспорны»¹. Экзотическая культура далеких стран (включая Восток как ее часть) для европейца стала вместилищем романтики: не географическая данность, но глубоко укоренившийся воображаемый образ, неиссякаемый источник фантазий, будоражащий воображение [12, с. 154]. «Восток всегда был мечтой моей унылой жизни, которую я влачил среди осенних и зимних туманов родной долины», — такими словами описывал поэт А. де Ламартин традиционные для европейца Нового времени мечты о «чувственной встрече» с восточным «Другим» [5, с. 167].

ШИНУАЗРИ КАК УТОПИЯ

Первые относительно систематические поступления китайских вещей и предметов искусства (прежде всего декоративно-прикладного) в Европу — случайные: это были посольские дары или объекты международной торговли; они относятся к XIV–XV вв. [13, с. 172]. В XVI в. объемы ввоза несколько увеличились. В XVII в. с Китаем была открыта широкая международная торговля, которую вели английская (с 1600 г.), голландская (с 1602 г.) и французская (с 1664 г.) Ост-Индские компании [14, с. 313]. Из Китая, этой далекой страны, в Европу привозят (стабильно и в значительных объемах) фарфор, мелкую пласти-

ку из резного камня и слоновой кости, изделия из бронзы, лак, шелковый текстиль для обивки стен и изготовления одежды, вышивку, веера, чай, а также «курьезные вещи» — механические игрушки, научные приборы и натуралии. Эти чудесные вещи, сделанные непонятным способом и/или из неизвестных материалов, на европейской земле сохраняли притягательный «аромат Востока» [13, с. 162].

Китай представлялся богатейшим государством не только в торговом, но и в культурном отношении: философия Конфуция олицетворяла представления европейцев об идеальном мироустройстве. К второй-третьей четверти XVII в. Европа была полностью очарована китайской культурой; увлечение принимало характер сиюминутности — безудержной и безотчетной страсти ко всему китайскому. В этот период шинуазри начинает свое формирование как изысканный миф о сказочном Китае, сказка, сложенная европейцами и для европейцев.

Основой псевдокитайской эстетики шинуазри стали скудные, отрывочные и поверхностные знания о реальном Китае, но все же в эпоху раннего Нового времени он был изучен европейцами много лучше, нежели любая другая экзотическая страна. Этому способствовали в том числе и публикации путевых записок побывавших в Китае дипломатов и путешественников. Один из самых ранних и широко распространенных травелогов об этой стране был написан секретарем голландского посольства Й. Ньюхофом, который совершил путешествие в 1655–1657 гг. из Кантона (ныне Гуанчжоу) в Пекин протяженностью 2400 км. Изданный под названием «Посольство Объединенной Ост-Индской компании к великому татарскому Чаму, императору Китая» (1665)², он включал подробный путевой отчет и 150 гравюр, изображающих дворцовую и храмовую архитектуру, особенности местного ландшафта, городского пейзажа, диковинную флору и фауну, а также людей в китайских костюмах. Впервые в истории было опубликовано столь богато иллюстрированное издание, знакомящее не с выдуманным, а с подлинным Китаем: его этнографией, культурой и искусством. В год издания книга Й. Ньюхофа была переведена на французский язык, в следующем году — на немецкий, еще через год — на латынь, что также способствовало росту популярности китайской культуры.

Еще одним надежным и доступным источником знаний стали отчеты миссионеров-иезуитов из Макао, Гуанчжоу и из императорского дворца в Пекине. Они традиционно отзывались о Китае как о высокоразвитой и процветающей стране с богатейшим

¹ Дефо Д. Робинзон Крузо : роман : в 2 т. / пер. с англ. М.А. Шишмаревой, З.Н. Журавской. Новосибирск : Мангазея, 1997. С. 104–105.

² Nieuwhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam : Jacob van Meurs, 1665. 258 p.

культурным наследием. «Иезуиты заново открыли для изучения Китай», — констатировал автор знаменитого «Ориентализма» Э. Саид [15, с. 80].

И отчеты миссионеров, и труд Й. Ньюхофа оказали большое влияние на умы современников и, в свою очередь, спровоцировали появление новых книг о Китае, авторы которых никогда не покидали Европу и представляли себе китайскую этнографию только по опубликованным материалам и рассказам путешественников. Такие издания предлагали собирательный и утопический образ китайской культуры, прошедший сквозь призму европейского сознания. Все это, в свою очередь, стимулировало популярность и дальнейшее развитие шинуазри. Не случайно рубежный для века год (1700) при дворе знаменитого Людовика XIV встречали на китайский манер — с чаепитием в китайских интерьерах и костюмах [16, с. 66].

ШИНУАЗРИ КАК MODUS VIVENDI

Рост спроса на китайское и «китайское» (псевдокитайское) закономерно привел к новому витку популярности того и другого в новом (XVIII) столетии. Потребляя экзотику, обыватель мысленно переносился в богатейшую страну, населенную беззаботным и счастливым народом, управляемую мудрым императором; тем более что эпоха императора Цяньлуна (1711–1799, годы правления 1735–1796) была самым ярким периодом в истории императорского Китая, эпохой его процветания.

Мода на шинуазри выходит на пик к середине XVIII века. Именно тогда в европейской культуре появляются такие шедевры декоративно-прикладного искусства, как фарфоровые каминные часы в стиле шинуазри, выполненные Ж. Леруа (1745–1749); кровати *à la chinoise* Т. Чиппендейла (1750-е гг.); комоды Ж. Дюбуа, фанерованные панелями черного китайского лака и дополненные европейским лаком *vernis martin* (1755); серия из шести комодов Ш. Кресана, украшенных бронзовыми фигурками «детей, раскачивающих обезьянку» (1749–1755); знаменитый «обезьяний оркестр» — набор фарфоровых статуэток из 19 фигурок И.И. Кендлера (1753) и др. «Обезьянщина», или сэнжери (от фр. *singe* — обезьяна), получила свое место в кругу типичных сюжетов шинуазри в том числе под влиянием раздела «О странных зверях Китая» книги Ньюхофа [17, р. 60].

В это же время шинуазри завоевывает место и на сцене³, о чем свидетельствуют многочислен-

ные театральные постановки; из этого широкого круга наиболее известны две оперы «Китайский герой» Дж. Бонно (1752) и «Китайянки» К.В. Глюка (1754), а также балет «Китайский праздник» («Китайские метаморфозы») Ж.Ф. Рамо в хореографии Ж.Ж. Новерра (1754). В контексте настоящего исследования наиболее примечателен сюжет «Китайянок», где в центр внимания помещены три китайские аристократки, очаровательные и изящные, наслаждающиеся чайной церемонией. Эта опера впервые была исполнена еще в 1735 г. на домашней сцене — в апартаментах австрийской эрцгерцогини Марии Терезии, декорированных по-китайски, причем сама эрцгерцогиня играла роль старшей из трех героинь [17, р. 83, 92; 18, р. 71–74, 76; 19, р. 169–170].

В те же годы под влиянием серии рисунков У. Чемберса «Дизайн китайских строений» (1757) в моду входит парк англо-шинуа и так называемые чайные сады с «китайскими» садовыми павильонами и беседками для чаепития [20, р. 9]. Одно из самых известных строений этого ряда — китайский чайный домик дворца Сан-Суси в Потсдаме (1755–1764), выполненный И.Г. Бюрингом по рисункам своего венценосного заказчика — короля Пруссии Фридриха II Великого.

Тогда же шведской королеве Луизе Ульрике Прусской, младшей сестре Фридриха Великого, был подарен китайский павильон во дворце Дротнингхольм (1753). В честь этого события была устроена тщательно продуманная церемония: двор был одет в китайские костюмы, а ключи королеве вручил ее семилетний сын в одеянии китайского мандарина. Залы павильона наполняли предметы роскоши, привезенные из Китая шведской Ост-Индской компанией. Празднество завершилось балетом в китайском стиле [17, р. 79; 21, р. 76]. Придуманный европейцами «Китай» стал символом власти, богатства, утонченности и изысканности, а концентрация «китайских» предметов в особых комнатах, кабинетах, павильонах, домиках, начиная с псевдокитайского Фарфорового Трианона Людовика XIV в Версале (1670), стала маркером высокого культурного, социального и материального статуса.

«КИТАЙСКОЕ» ЧАЕПИТИЕ В ЕВРОПЕ

Распространение чая и «чайный» вопрос. Чай, кофе и горячий шоколад появились на столах обеспеченных европейцев примерно в одно время, расширив ассортимент продуктов питания демонстративного потребления [13, с. 186]. Потребление чая (как, впрочем, и кофе) довольно скоро выбилося из этого ряда и приняло особые формы, став основой новой социальной практики — чаепития [22, р. 3, 96].

³ Первое музыкально-сценическое произведение в стиле шинуазри — опера «Королева фей» Г. Пёрселла (1692) в сценографии Р. Робинсона.

Масштабный ввоз китайского чая в Европу начался с 1610 г.: сперва он поступал в Голландию, откуда местные торговцы развозили его в другие страны [14, с. 720]. В Англию — будущий центр европейской чайной культуры — китайский чай был завезен голландской Ост-Индской компанией в конце 1650-х — начале 1660-х гг., английской Ост-Индской компанией — в 1669 г. [20, р. 1; 23, р. 7–13; 24, р. 5]. Считается, что первое английское чаепитие состоялось благодаря секретарю морского ведомства С. Пипсу (о чем он сделал запись в своем дневнике от 25 сентября 1660 г.), однако известно, что еженедельный журнал *Mercurius Politicus* уже двумя годами ранее рекламировал новый товар в следующих выражениях: «Это превосходный китайский напиток, называемый китайцами *Tcha*, а другими народами *Tau* или *Tee*. Он одобрен врачами и продается в лондонской кофейне “Голова султана”, что у Королевской биржи» (опубликовано 30 сентября 1658 г.) [24, р. 5]. В 1659 г. чай появился в продаже и в других кофейнях Лондона. Ритуал чаепития с известным этикетом был введен в 1662 г. супругой короля Карла II Стюарта, которому английская Ост-Индская компания подарила два фунта чая⁴ [24, р. 5, 17].

Изначально чай почитался в Европе за лечебные свойства [3, р. 468; 11, р. 64]; не случайно китайцы, первооткрыватели чая, считали его напитком, который не только утоляет жажду, но и рассеивает печаль [25, р. 302]. Наиболее радикальную точку зрения на «чайный» вопрос выразил голландский врач К. Бонтеку (К. Деккер): убежденный, что чай представляет панацею, он рекомендовал выпивать до 200 чашек в день («чайный» трактат К. Бонтеку был опубликован в 1678 г. и выдержал два переиздания: в 1679 и в 1685 гг. [3, р. 479; 26, р. 357]. К концу XVII в. лечебные свойства чая отошли на второй план, уступив моде на чаепитие как стильное и статусное времяпрепровождение.

В 1678 г. (год первого опубликования «чайного» трактата К. Бонтеку) английская Ост-Индская компания начала регулярный ввоз чая [25, р. 301], а в конце XVII — начале XVIII в. открыла в Китае (Сямьнь/Амой, Гуанчжоу/Кантон) несколько торговых представительств, первоочередной задачей которых был вывоз чая [14, с. 720]. Объемы ввоза китайского чая неуклонно росли, но он облагался столь высокими налогами, что был доступен исключительно представителям элиты⁵. Высшему обществу его подавали как изысканную альтернативу

вину и пиву, тем более что все китайское для европейца являлось символом власти, знатности, богатства и утонченности [13, с. 164; 16, с. 66].

Поклонники чая знали множество его сортов, в том числе экзотических, таких как сиамский, и практиковали множество способов их заваривания [20, р. 49]. Чаю посвящали прозу и поэтические произведения — таковы поэма о чае «Панацея» Н. Тейта (1700, переиздание — 1702)⁶, поэма «В похвалу чая» Р.А. Мотто (1701, переиздание — 1712)⁷, анонимная поэма «Леди с фарфоровыми чашками» (1729)⁸, поэма о чае в трех частях (1743)⁹, поэма «Искусство заваривать чай» (1797)¹⁰ и другие сочинения. Их переиздания свидетельствуют о популярности подобной литературы.

Интерес к диковинкам способствовал развитию моды, высокому спросу и, соответственно, высокой стоимости китайских товаров: чай пока еще был придворной роскошью и употреблялся в небольших количествах, с разумной экономией, из миниатюрных чашек. Его дороговизна и дефицит привели к появлению трех практик: к продаже подделок¹¹, контрабанде (масштабы которой заметно превышали объемы легальных поставок) и разработке заменителей чая. К 1740-м гг. стали известны десятки доступных рецептов последних [3, р. 461–462, 465]. С этого момента и до настоящего времени травяные настои и отвары называются «чай» [3, р. 465].

Вместе с распространением чая в Европе появилась специальная посуда и необходимая утварь для его приготовления и подачи. Изначально они находились под сильным влиянием китайских образцов, а владение ими приносило в повседневный быт нотку китайской изысканности с ее отличным от общепринятого пониманием прекрасного. Изготовленные из фарфора и серебра, такие вещи имели не только утилитарное значение, но и демонстрировали материальную состоятельность, статус и художественный вкус владельца.

Базовые предметы: чайник и чашка. Первоначально, в XVII в., европейцы чай пили из китай-

⁶ Tate N. Panacea, A Poem upon Tea : In Two Cantos. London : J. Roberts, 1700. 58 p. ; Tate N. Panacea, A Poem upon Tea. London : J. Nutt, 1702. 47 p.

⁷ Motteux P. A Poem in Praise of Tea. London : J. Tonson, 1701. 12 p. ; Motteux P. A Poem in Praise of Tea. London : J. Tonson, 1712. 16 p.

⁸ Tea. A Poem: Or, Ladies into China-Cups : A Metamorphosis. London : J. Roberts, 1729. 11 p. Здесь важно отметить, что чай считался напитком женским и семейным, в противовес кофе, который представлялся более мужским; первый магазин чая специально для женщин был открыт в Лондоне в 1717 г. одним из самых известных чайных домов — Twinings [20, р. 10; 24, р. 27].

⁹ Tea, a Poem. In Three Cantos. London : A. Ward, 1743. 47 p.

¹⁰ The Art of Making Tea. A Poem, in Two Cantos. London : T. Conder, Bucklersbury, 1797. 24 p.

¹¹ The Tea Purchaser's Guide. London : G. Kearsley, 1785. 36 p.

⁴ The Diary of Samuel Pepys. Vol. 1. London : George Bell and Sons, 1904. 231 p.

⁵ Discourse II. Of the expensive use of drinking tea // Whipping-tom: or, Rod for a Proud Lady, Bundled up in Four Feeling Discourses, Both Serious and Merry... London : S. Briscoe, 1722. P. 13–20.

ских керамических чаш (рис. 1). С начала XVIII в. появилась практика заказа специальной посуды в Китае, срок выполнения которого был довольно велик, поэтому получила распространение еще одна, более «быстрая», практика — местная роспись китайского фарфорового белья. Затем в обиход входят керамические чашки европейского производства, пока еще близкие к форме китайской чаши, но уже с добавлением ручки и блюдца. Развитие форм чайной чашки проходило постепенно, в течение всей первой половины XVIII века. Во Франции периода расцвета чайной культуры (третья четверть XVIII в.) классическими становятся две формы: чашка *litron*, также известная как «квадратная чаша» (ее высота равна ее диаметру), и чашка *gobelet calabre* — высокая, она сужается у основания и имеет простую ручку с завитком. Обе формы производились в нескольких размерах и максимально широко распространились в Старом и Новом Свете.

Первые чайники — небольшие, высотой не более (а чаще значительно менее) 20 см¹² (рис. 2, 3): малый размер был обусловлен высокой стоимостью чая и его малой доступностью¹³. Их округлые формы изначально были близки к формам китайских винных сосудов. Позже появляются изделия шарообразные или грушевидные; их размеры чуть увеличились, а в период расцвета европейской чайной культуры появляются более крупные чайники различных фантазийных форм, не только серебряные, но и керамические. Среди мотивов декора поначалу более всего были распространены сцены китайского чаепития и другие сюжеты шинуазри, в том числе сэнжери (рис. 4)¹⁴ [11, р. 74; 13, с. 186]. Затем дальневосточные мотивы стали сочетаться с европейскими (рис. 5).

Классический набор для сервировки. Чайный сервиз. Распространение сахара, сначала тростникового, а с последней четверти XVIII в. и свекловичного, сыграло значительную роль в «европеизации» китайского чая. Со временем круг используемых предметов становился все шире. Классический набор для сервировки чайного стола со второй четверти — середины XVIII в. включал:

- ◆ заварочный чайник с ситечком,
- ◆ специальную ложку с перфорированной чашей (для сбора чаинок, случайно попавших в чашку чая) и с длинным заостренным черенком (для очистки носика заварочного чайника),

¹² Например, серебряный чайник (1733–1734) высотой 18,4 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк), инв. № 68.141.88.

¹³ Самый ранний из известных сохранившихся европейских чайников — серебряный позолоченный чайник в форме дыни (1685). Высота 15,2 см. Музей Виктории и Альберта (Лондон), инв. № M.48-1939.

¹⁴ Чайник в форме обезьяны с двумя детенышами. И.И. Кендлер. Мейсен, Германия. Фарфор. 1735. Высота 19,1 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк), инв. № 64.101.200.



Рис. 1. Чайная чаша. Китай. Начало XVII в. Фарфор. Высота 9,5 см, диаметр 5,1 см. Инв. № 23.251.4. Метрополитен-музей. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/48020> (дата обращения: 01.06.2025)



Рис. 2. Чайник. Шотландия, Эдинбург. 1733–1734 гг. Серебро, дерево. Высота 18,4 см. Инв. № 68.141.88. Метрополитен-музей. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204903> (дата обращения: 01.06.2025)



Рис. 3. Чайник. Нидерланды, Делфт. 1671–1708. Красная глина, серебро. Высота 12,4 см, диаметр 18,6 см. Инв. № 2014.712.11. Метрополитен-музей. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671534> (дата обращения: 01.06.2025)



Рис. 4. Чайник. Германия, Мейсен. 1735. Фарфор. Высота 19,1 см. Инв. № 64.101.200. Метрополитен-музей. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203187> (дата обращения: 01.06.2025)



Рис. 5. Чайник. Италия, Флоренция. 1750–1755. Фарфор. Высота 17,8 см. Инв. № 46.103. Метрополитен-музей. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199757> (дата обращения: 01.06.2025)

- ◆ чайник для кипячения воды,
- ◆ чашки с блюдцами и ложечками,
- ◆ молочник или сливочник,
- ◆ две чайные коробки (по одной для черного и зеленого чая),
- ◆ сахарницу (часто в виде ларца с замком)¹⁵,
- ◆ щипцы для кускового сахара (дугобразные или ножничные),
- ◆ бульотку, возможно на поддоне (сосуд на тагане со спиртовкой, поддерживающий нужную температуру воды).

Эти же вещи составили основу чайного сервиза. Китайская культура не знала сервиза в том понимании, в каком его знают в Европе. История сервиза как особой концепции ансамблевой подачи началась в Аугсбурге в последние годы XVII века. Здесь производили маленькие чайно-кофейные серебряные сервизы, украшенные расписными эмалями; все изделия объединялись одним художественным замыслом и оформлялись в одном декоративном стиле. Таков сервиз, выполненный Т. Бауром (1695–1700)¹⁶, предположительно являющийся первым из всех известных сервизов, и сервиз Э. Адама (1708–1710)¹⁷. Затем аугсбургские мастера развили идею, декорируя росписью и металлической оправой мейсенское фарфоровое бельё.

Эволюция стиля. Со стилевой точки зрения чайный сервиз прошел четыре последовательные стадии развития. Изначально он чаще всего был смешанным и включал предметы из фарфора, серебра (возможно, позолоченного), а иногда и горного хрусталя разных производителей (Европа, Дальний Восток). Примером является сервиз для чая, кофе и горячего шоколада (1729–1730), полученный королевой французской, супругой Людовика XV, Марией Лещинской в честь рождения дофина¹⁸. Сервиз включал предметы из фарфора

¹⁵ Специальный сосуд для сахарной пудры появился около 1700 г., первоначально — в форме балясины с отверстиями в верхней части: экземпляры (1680–1710), Лувр (Париж), инв. № ОА 9855 и (1730), Музей Гетти (Лос-Анджелес), инв. № 78.DG.180; затем — в виде фигурок рабов (сборщиков сахарного тростника): экземпляры (1725–1727), Лувр (Париж), инв. № ОА 11749/11750 и (1738–1750), Музей Гетти (Лос-Анджелес), инв. № 88.DH.127.1/2.

¹⁶ Чайный сервиз (1695–1700). Германия, Аугсбург. Мастер серебряных дел, эмальер Т. Баур. Материал: серебро, золото, медь. Техника: ковка, литье, чеканка, золочение, роспись, эмаль. В составе сервиза: 3 чайника, украшенных драконами, чайный корб (или чайница — емкость для хранения чая), 3 сахарницы с крышками, чашки двух разных форм (чайные и кофейные, предположительно по 6 штук каждой) с блюдцами, ложечки. Государственный Эрмитаж, инв. № Э-9127/Э-9137.

¹⁷ Чайный сервиз (1708–1715). Германия, Аугсбург. А. Элиас. Материал: серебро, золото, медь. Техника: литье, золочение, эмаль. Предметы сервиза украшены в стиле «золотые китайцы» по черной эмали. Государственный Эрмитаж, инв. № Э-1672/Э-1675.

¹⁸ Лувр (Париж), инв. № ОА 9598.

и позолоченного серебра, из которого были выполнены сосуды для заваривания чая, кофе, нагревания шоколада на подставке, коробка для специй, кофемолка, сливочник, подсвечник, чайное ситечко, колокольчик, воронка, щипцы для сахара, ложки, специальная ложка с длинным черенком. Фарфоровыми были две чайные чашки с блюдцами, заварочный чайник, сахарница; фарфоровые изделия происходили из разных источников: некоторые из них — китайские и японские, другие — мейсенской мануфактуры [4, с. 136]. В контексте настоящего исследования этот сервиз приобретает символическое измерение.

Это можно сказать и о чайном сервизе регента Филиппа II Орлеанского, изготовленном в Париже (1717–1722) с включением предметов китайского фарфора¹⁹. Сервиз состоит из заварочного чайника, сахарницы с крышкой, двух чашек с блюдцами китайского фарфора, вызолоченных изнутри, бутылочки из горного хрусталя с позолоченной крышкой, двух позолоченных ложек и чеканного золотого подноса. Все предметы помещались в небольшой сундучок, украшенный золотом и фанерованный амарантом и красным деревом (акажу). Сервиз также был супружеским подарком.

Затем появляются вещи европейского производства, подражающие дальневосточным. Примером может служить еще один сервиз для чая и горячего шоколада, изготовленный в Париже (1735)²⁰. Возможно, он принадлежал губернатору Иль-де-Франс (историческая область Франции, Париж и пригороды) графу Л.-А. д'Эврё, зятю А. Кроза, богатейшего человека Франции, сделавшего состояние на «треугольной» колониальной торговле. Сервиз весьма объемный: он включает многочисленные предметы²¹ из фарфора, позолоченного серебра, хрусталя, жести, лака vernis martin и ценных сортов дерева. Среди прочего в него входят четыре чашки с блюдцами, сахарница и заварочный чайник из французского мягкого фарфора Сен-Клу, имитирующего китайский фарфор blanc de Chine («белое по белому»). Сервиз помещался в сундук из массива палисандрового дерева, покрытого лаком и отделанного шелком, с сервизным подносом «кабаре» в красном лаке vernis martin под китайский лак.

¹⁹ Лувр (Париж), инв. № ОА 12237.

²⁰ Частная коллекция. Продано на онлайн-аукционе Christie's № 18931 29 мая 2020 года.

²¹ Все они стали необходимы для сервировки, поскольку к чайному столу подавали: кусковой сахар, хлебобулочные и кондитерские изделия (печенье, булочки, сухарики, бисквиты, пирожные, пироги и пирожки, тартинки и другие сладости) в корзинке/корзинках, сливочное масло, сливки или молоко в сливочнике/молочнике, орехи, мясные закуски, фрукты (свежие, сушеные, засахаренные, печеные и вареные, консервированные; например, были распространены тушеный чернослив, печеная айва и вареные груши), вино и пунш [25, р. 299–300].

В дальнейшем появляются еще более самостоятельные европейские произведения с лаконичными отсылками к китайской культуре, понятными лишь посвященным. Примером может служить севрский фарфоровый чайный сервиз (1753–1755)²² Людовика XV. Дизайн сервиза был разработан художественным директором Севра Ж.-К. Дюплесси. Как главный акцент декора — фон насыщенного бирюзового цвета bleu celeste (небесно-голубой) — лишь напоминал влюбленным в шинуазри о самоназвании Китая — Поднебесная (империя. — Б. Ш.), так сам стиль, начинавшийся, конечно же, с подражания, со временем все дальше и дальше отходил от первоначального прототипа.

Тенденции, демонстрирующие независимость от китайской тематики как в формах, так и в декоре чайной посуды, появляются лишь в последней четверти XVIII века²³.

ВЫВОДЫ

Реконструкция процесса «европеизации» китайского чая и уточнение состава предметного ряда (вещного мира), сопровождавшего чаепитие как новую для Европы второй половины XVII — XVIII в. социальную практику, позволили выявить круг наиболее значимых предметов, характеризующих рубежные этапы ее развития. В результате проведенного исследования определена значимость вещей-символов, которые приобрели смысл культурных маркеров, демонстрирующих материальную, культурную и социальную состоятельность и изысканный художественный вкус своих владельцев. Таким образом, история «китайского» чаепития в Европе, развернутая с позиций современного междисциплинарного вещеведения, может стать новой страницей в уже известной истории стиля шинуазри второй половины XVII — XVIII века.

Список источников

1. Porter D. The Chinese Taste in Eighteenth-Century England. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 230 p.
2. Porter D. Taihu Tatlers: Aesthetic Translation in the China Trade // Women and Material Culture, 1660–1830. London : Palgrave Macmillan, 2007. P. 134–147.
3. Hodacs H. Substituting Coffee and Tea in the Eighteenth Century: A Rural and Material History with Global

²² Отдельные предметы из сервиза находятся в крупнейших музеях мира и в частных коллекциях.

²³ См. серебряный чайник известного любителя чая поэта и лексикографа доктора С. Джонсона (1709–1784), хранящийся ныне в библиотеке Хоутона Гарвардского университета (1765–1768, инв. № 2003JM-63).

- Implications // *Journal of Global History*. 2023. Vol. 18. Special Issue 3: Travellers, Traders and Diaspora in Antiquity: Networks and Nodes across the Indian Ocean and Eurasian World. P. 461–480. DOI: 10.1017/S1740022823000086.
4. Шапиро Б.Л. Вещный мир инокини Елены в материалах посмертной описи ее имущества // *Палеороссия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях*. 2024. № 2 (26). С. 130–144. DOI: 10.47132/2618-9674_2024_2_130.
 5. Перро Ф. Роскошь: Богатство между пышностью и комфортом в XVIII–XIX веках / пер. с фр. А. Смирновой. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2014. 283 с.
 6. Тихонов Ю.А. Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства : (по новым источникам первой половины XVIII в.). Москва : Кучково поле, 2008. 349 с.
 7. Шапиро Б.Л. Современный учебник по истории материальной культуры: какой он? // *История: факты и символы*. 2022. № 3 (32). С. 114–117.
 8. Pickford S. Tea and Coffee in the Age of Dr. Johnson. London : Dr. Johnson's House Trust, 2008. 66 p.
 9. Pierson S. The Power of Provenance. Dr Johnson's Teapot and the Materialization of Fame // *Transfer: Journal for Provenance Research and the History of Collection*. 2022. № 1. P. 29–43. DOI: 10.48640/tf.2022.1.91511.
 10. Михеев Д.В. Становление системы трансатлантической работорговли // *Метаморфозы истории*. 2020. № 17. С. 62–78.
 11. Roth R. Tea Drinking in 18th-Century America: Its Etiquette and Equipage // *Bulletin of the United States National Museum*. 1961. № 225. P. 61–91.
 12. Иванова В.В. Восток магический. Опыт историко-культурологического обзора // *Россия — Восток. Контакт и конфликт мировоззрений : материалы XV Царскосельской научной конференции : сборник научных статей : в 2 ч.* Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. Ч. 1. С. 154–166.
 13. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Москва : Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2015. 468 с.
 14. Исторический лексикон. XVIII век : энциклопедический справочник / Е.Б. Этингер (ред.). Москва : Знание ; Владос, 1996. 800 с.
 15. Сауд Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. Санкт-Петербург : Русский мир, 2006. 636 с.
 16. Меньшикова М.Л. Здесь «все дышало амброзией Азии...» // *Воображаемый Восток. Китай «по-русски», XVIII — начало XX века : по материалам выставки «Воображаемый Восток...» в Государственном музее-заповеднике «Царицыно»*, 24 ноября 2015 — 3 апреля 2016 г. Москва : Кучково поле, 2016. С. 66–73.
 17. Kang A. Musical Chinoiserie : PhD Thesis. Nottingham : University of Nottingham, 2011. 351 p.
 18. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр : очерки истории : эпоха Нове́рра. Ленинград : Искусство, 1981. 286 с.
 19. Ward A. Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage. Lewisburg : Bucknell University Press, 2010. 232 p.
 20. Reade A. Tea and Tea Drinking. London : Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1884. 151 p.
 21. Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History / M. Rohde (ed.). Leipzig : Edition Leipzig, 2008. 384 p.
 22. Alcott W.A. Tea and Coffee: Their Physical, Intellectual, and Moral Effects on the Human System. New York : Fowlers and Wells, 1836. 99 p.
 23. Markman E., Coulton R., Dew B., Mauger M. Tea and the Tea-Table in Eighteenth-Century England. London : Routledge, 2011. Vol. 1. 306 p.
 24. Skinner J. Afternoon Tea: A History. Lanham : Rowman & Littlefield, 2019. 244 p.
 25. Andrews J.C. Breakfast, Dinner, and Tea: Viewed Classically, Poetically, and Practically: Containing Numerous Curious Dishes and Feasts of All Times and All Countries. New York : D. Appleton, 1860. 351 p.
 26. Schweikardt Ch. More than just a propagandist for tea: religious argument and advice on a healthy life in the work of the Dutch physician Cornelis Bontekoe (1647–1685) // *Medical History*. 2003. Vol. 47, № 3. P. 357–368. DOI: 10.1017/S0025727300057057.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 13.09.2024; одобрена после рецензирования 02.04.2025; принята к публикации 04.07.2025.

The Material World of the “Chinese” Tea Party in Europe in the Second Half of the 17th–18th Centuries

Bella L. Shapiro

Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID 0000-0001-5616-8898; SPIN 1207-7478;
b.shapiro@mail.ru

Abstract. *The pseudo-Chinese aesthetics of the object world of tea drinking, which developed in Europe in the second half of the 17th–18th centuries, was conditioned by the initial development within the framework of chinoiserie – the myth of distant and fabulously rich China, created by Europeans and for Europeans. With time, not earlier than the beginning of the 18th century, their own, independent traditions of material design of tea ritual develop. By this time, tea drinking had become the most important social practice, which contributed to the further formation of its rules and the formation of the associated world of things. The highest point of this process occurred in the middle of the 18th century, when things symbolizing tea drinking (primarily the cup, teapot and tea set) acquired individual and classical forms. At the same time, tea drinking in Europe becomes an established social custom with a known etiquette and a characteristic tradition. At this time it is still within the aristocratic culture: the scarcity and costliness of tea, the expensive paraphernalia accompanying its serving, and the leisure time required for its consumption strictly limited the use of tea to the upper classes. Tea drinking, as well as the possession of tea-table decorations, signified participation in current cultural trends and was a matter of social prestige. The process of “Europeanisation” of Chinese tea and the design of the object world of European tea drinking were synchronous; they reached their relative completion only by the third quarter of the 18th century, when tea consumption went beyond the aristocratic circle.*

This article explores tea drinking in an interdisciplinary context as a social practice generated by the chinoiserie style and revealed through the prism of the world of things. Such a formulation of the question by domestic researchers has not been applied so far. We reconstruct the process of “Europeanisation” of Chinese tea; we clarify the range of objects that accompanied tea drinking as a new social practice for Europe in the second half of the 17th–18th centuries, and identify the circle of the most significant objects that characterize the boundary stages of its development. The significance of things-symbols, which acquired the significance of cultural markers demonstrating material, cultural and social wealth and exquisite artistic taste of their owners, is determined.

Key words: theory and history of culture, culture of everyday life, material culture, elitist culture, identity, demonstrative consumption, chinoiserie, orientalism, exoticism, fashion, material science, interdisciplinarity.

Citation: Shapiro B.L. The Material World of the “Chinese” Tea Party in Europe in the Second Half of the 17th–18th Centuries, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 396–406. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-396-406.

References

1. Porter D. *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2010, 230 p.
2. Porter D. Taihu Tatlers: Aesthetic Translation in the China Trade, *Women and Material Culture, 1660–1830*. London, Palgrave Macmillan Publ., 2007, pp. 134–147.
3. Hodacs H. Substituting Coffee and Tea in the Eighteenth Century: A Rural and Material History with Global Implications, *Journal of Global History*, 2023, vol. 18, Special Issue 3: Travellers, Traders and Diaspora in Antiquity: Networks and Nodes Across the Indian Ocean and Eurasian World, pp. 461–480. DOI: 10.1017/S1740022823000086.
4. Shapiro B.L. Nun Elena’s Belongings in Her Postmortem Inventory, *Paleorosiya. Drevnyaya Rus’: vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh* [Paleorosiya. Ancient Rus in Time, in Personalities, in Ideas], 2024, no. 2 (26), pp. 130–144. DOI 10.47132/2618-9674_2024_2_130 (in Russ.).
5. Perrot F. *Luxury: Wealth Between Pomp and Comfort in the 18th–19th Centuries*. St. Petersburg, Izdatel’stvo Ivana Limbakha, 2014, 283 p.
6. Tikhonov Yu.A. *Mir veshchei v moskovskikh i peterburgskikh domakh sanovnogo dvoryanstva: (po novym istochnikam pervoi poloviny XVIII v.)* [The World of Things in Moscow and St. Petersburg Houses of the Nobility: (On New Sources of the First Half of the 18th Century)]. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2008, 349 p.
7. Shapiro B.L. Modern Textbook on the History of Material Culture: What Is It? *Istoriya: fakty i simvoly* [History: Facts and Symbols], 2022, no. 3 (32), pp. 114–117 (in Russ.).
8. Pickford S. *Tea and Coffee in the Age of Dr. Johnson*. London, Dr Johnson’s House Trust Publ., 2008, 66 p.
9. Pierson S. The Power of Provenance. Dr Johnson’s Teapot and the Materialization of Fame, *Transfer: Journal for Provenance Research and the History of Collection*, 2022, no. 1, pp. 29–43. DOI: 10.48640/tf.2022.1.91511.
10. Mikheev D.V. Establishment of the Transatlantic Slave Trade System in the First Half of the 16th Century, *Metamorfozy istorii* [Metamorphoses of History], 2020, no. 17, pp. 62–78 (in Russ.).
11. Roth R. Tea Drinking in 18th-Century America: Its Etiquette and Equipage, *Bulletin of the United States National Museum*, 1961, no. 225, pp. 61–91.

12. Ivanova V.V. The Magical Orient. Experience of Historical and Cultural Review, *Rossiya — Vostok. Kontakt i konflikt mirovozzrenii: materialy XV Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii: sbornik nauchnykh statei: v 2 ch.* [Russia and the Orient. Contact and Conflict of Worldviews: Proceedings of the 15th Tsarskoye Selo Scientific Conference: collected articles: in 2 parts]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2009, part 1, pp. 154–166 (in Russ.).
13. Neglinskaya M.A. *Shinuazri v Kitae: tsinskii stil' v kitaiskom iskusstve perioda trekh velikikh pravlenii (1662–1795)* [Chinoiserie in China: The Qing Style in Chinese Art of the Period of Three Great Reigns (1662–1795)]. Moscow, Institut Vostokovedeniya Rossiiskoi Akademii Nauk (IV RAN) Publ., 2015, 468 p.
14. Ehtingof E.B. (ed.) *Istoricheskii leksikon. XVIII vek: ehntsiklopedicheskii spravochnik* [Historical Lexicon. The 18th Century: an encyclopedic reference book]. Moscow, Znanie Publ., Vlados Publ., 1996, 800 p.
15. Said E. *Orientalism. Western Concepts of the Orient*. St. Petersburg, Russkii Mir Publ., 2006, 636 p. (in Russ.).
16. Menshikova M.L. Here “Everything Breathed the Ambrosia of Asia...”, *Voobrazhaemyi Vostok. Kitai “po-russki”, XVIII — nachalo XX veka: po materialam vystavki Voobrazhaemyi Vostok... v Gosudarstvennom muzee-zapovednike “Tsaritsyno”, 24 noyabrya 2015 — 3 aprelya 2016 gg.* [Imaginary East. China “in Russian”, 18th — Early 20th Century: Based on the Materials of the Exhibition Imaginary East... at the State Museum-Reserve “Tsaritsyno”, November 24, 2015 — April 3, 2016]. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2016, pp. 66–73 (in Russ.).
17. Kang A. *Musical Chinoiserie. PhD Thesis*. Nottingham, University of Nottingham Publ., 2011, 351 p.
18. Krasovskaya V.M. *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: ocherki istorii: ehpkha Noverra* [Western European Ballet Theater: Essays in History: The Age of Noverre]. Leningrad, Iskustvo Publ., 1981, 286 p.
19. Ward A. *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*. Lewisburg, Bucknell University Press Publ., 2010, 232 p.
20. Reade A. *Tea and Tea Drinking*. London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington Publ., 1884, 151 p.
21. Rohde M. (ed.) *Prussian Gardens in Europe: 300 Years of Garden History*. Leipzig, Edition Leipzig Publ., 2008, 384 p.
22. Alcott W.A. *Tea and Coffee: Their Physical, Intellectual, and Moral Effects on the Human System*. New York, Fowlers and Wells Publ., 1836, 99 p.
23. Markman E., Coulton R., Dew B., Mauger M. *Tea and the Tea-Table in Eighteenth-Century England*. London, Routledge Publ., 2011, vol. 1, 306 p.
24. Skinner J. *Afternoon Tea: A History*. Lanham, Rowman & Littlefield Publ., 2019, 244 p.
25. Andrews J.C. *Breakfast, Dinner, and Tea: Viewed Classically, Poetically, and Practically: Containing Numerous Curious Dishes and Feasts of All Times and All Countries*. New York, D. Appleton Publ., 1860, 351 p.
26. Schweikardt Ch. More Than Just a Propagandist for Tea: Religious Argument and Advice on a Healthy Life in the Work of the Dutch Physician Cornelis Bontekoe (1647–1685), *Medical History*, 2003, vol. 47, no. 3, pp. 357–368. DOI: 10.1017/S0025727300057057.

The article was submitted 13.09.2024; approved after reviewing 02.04.2025; accepted for publication 04.07.2025.

А.В. УСТЮГОВА

МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА И УСТРОЙСТВО НЕМЕЦКОГО СКРИПИЧНОГО СМЫЧКА XVII–XVIII ВЕКОВ

Александра Викторовна Устюгова,
Московский педагогический государственный
университет,
Институт изящных искусств,
кафедра музыкально-исполнительского искусства,
доцент
Новоспаский пер., д. 3, корп. 3, Москва, 115172, Россия

доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-2604-6897; SPIN 7620-8787
uav80@mail.ru

Реферат. В настоящей статье рассматриваются особенности конструктивного устройства скрипичного смычка и исполнительской техники, распространенной в музыкальной практике эпохи барокко в Германии. Сравнительно-исторический анализ оригинальных трактатов немецких теоретиков музыки и картин художников XVII–XVIII вв. позволил выявить характерные черты строения скрипичного смычка, основной способ его удержания и применявшиеся игровые приемы.

В результате проведенного исследования сделан вывод о стабильности конструктивного устройства немецкого барочного скрипичного смычка, который сохранял свою типичную форму на протяжении всего изучаемого периода. Особенностью его строения являлась лукообразно изогнутая трость средней длины с вытянутой головкой, фиксация волоса осуществлялась с помощью колодки-клипсы либо кремальеры. Установлено, что основным способом удержания смычка была «французская» хватка, допускавшая размещение большого пальца правой руки скрипача на волосе около колодки. Предполагается, что следствием данной хватки выступала специфич-

ческая техника игры барочным скрипичным смычком, которую немецкие теоретики музыки описывали как исполнительский прием, изменявший силу звука посредством регулировки натяжения волоса большим пальцем правой руки.

Вместе с тем внутри единого комплекса инструментария и технических приемов немецкой скрипичной традиции эпохи барокко уже зарождалось новое понимание своеобразия скрипичного искусства и мастерства изготовления смычковых инструментов, складывались профессиональные школы мастеров и скрипачей, эстетические идеалы которых были возвращены на основе итальянской скрипичной культуры.

Ключевые слова: барочный скрипичный смычок, скрипичное исполнительство, немецкие смычковые инструменты, скрипичные мастера, барокко в музыке, музыкальное искусство.

Для цитирования: Устюгова А.В. Музыкально-исполнительская техника и устройство немецкого скрипичного смычка XVII–XVIII веков // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 407–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-407-415.

Специфика конструкции немецкого скрипичного смычка эпохи барокко во взаимосвязи с исполнительством остается малоизученной темой в современной музыкальной науке. Отдельные сведения по истории барочного смычка содержатся в трудах отечественных исследователей: Б.А. Струве [1], Л.С. Гинзбурга, В.Ю. Григорьева [2] и А.С. Текучевой [3]. Наиболее подробный анализ проблемы дан в работах запад-

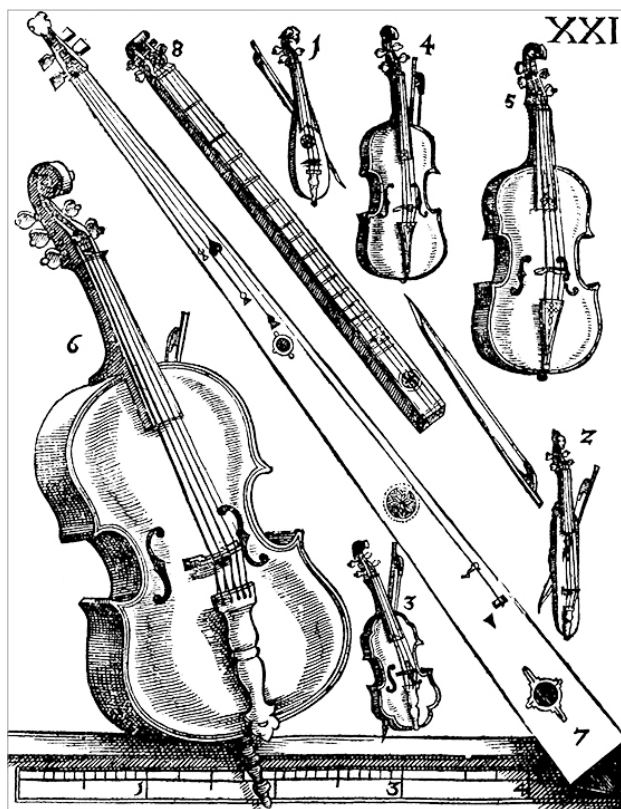


Рис. 1. М. Преториус. «Инструментальный театр» (Theatrum Instrumentorum). Из трактата «Устройство музыки II. Об органографии» (Syntagma Musicum II. De organographia). Приложение XXI (1620) [11]

ноевропейских музыковедов: Г. Сен-Жоржа [4], А. Швейцера [5], А. Шеринга [6], Д. Манроу [7], Д. Бойдена [8], Р. Хопфнера [9], Р. Гелера [10] и др. Исследование конструктивных изменений барочного скрипичного смычка в корреляции с применявшейся техникой правой руки скрипача приобретает особую значимость при интерпретации произведений немецких композиторов XVII–XVIII веков.

Целью исследования является воссоздание особенностей музыкально-исполнительской техники и конструктивного устройства немецкого скрипичного смычка в XVII — первой половине XVIII века. Сравнительный анализ изображений смычка на картинах немецких художников и сведений о смычковых инструментах из трактатов музыкальных теоретиков эпохи барокко, комплексный и исторический подходы составляют методологическую основу настоящей работы.

Наиболее ранние изображения немецкого скрипичного барочного смычка можно увидеть на иллюстрациях из атласа музыкальных инструментов «Инструментальный театр» (Theatrum Instrumentorum) второго тома трактата М. Преториуса «Устройство музыки II. Об органогра-

фии» (Syntagma Musicum II. De organographia, 1620)¹ [11]. В нем воссозданы различные виды смычковых инструментов: польская скрипка (типа «ребек»), скрипки пошетта и пикколо, трумшейт и, что особенно ценно, три представителя скрипичного семейства: скрипка, альт и виолончель. М. Преториус последние именовал соответственно «4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de bracio» [11] (рис. 1).

М. Зеллер считал, что скрипки в стиле Амати были в употреблении в Германии уже в начале XVII в: «...они могли попасть в окрестности Брауншвейга через Францию или Польшу, затем быстро распространились по Европе» (перевод наш. — А. У.) [12, р. 143]. Во время работы над вторым томом трактата «Устройство музыки» М. Преториус сотрудничал с кременским скрипачом при французском дворе П.Ф. Карубелем (1576–1611). Будучи придворным музыкантом, он мог быть знаком с итальянскими скрипками и рассказать о них М. Преториусу. Какие бы причины ни способствовали этому, очевидно, что на иллюстрациях из приложения к трактату «Устройство музыки» представлено скрипичное семейство. Полагаем, что скрипка изображена под номером 4 — «дискант-скрипка» (Discant-Geig), поскольку достаточно точно передана не только ее форма, но и размеры инструмента.

Смычки изображены рядом с каждым инструментом, они имеют общие черты строения: специфический небольшой лукообразный выгиб трости, узкая лента волоса (в отличие от современной), удлиненная головка, напоминающая формой щучью голову, и выраженная колодка. Смычки различались между собой размерами, которые соответствовали инструменту. Скрипичный смычок на рис. 1 Discant-Geig расположен таким образом, что хорошо видна лишь его колодка. По всей видимости, он имел такую же форму трости и головки, как и другие изображенные смычки. В трактате М. Преториуса довольно детально прорисованы колодки смычков, которые можно определить как колодки-клипсы (они имеют характерную скругленную форму), т. е. волос вставлялся непосредственно в трость смычка и зажимался колодкой в виде съемной клипсы. В эпоху барокко достаточно быстро развивались колодка и механизм регулировки натяжения волоса. В немецкой музыкально-исполнительской практике эпохи барокко бытовали самые разнообразные виды колодок смычка, из них можно выделить основные — клипса и кремальера (рис. 2).

¹ В 1620 г. в дополнение ко второму тому трактата «Устройство музыки II. Об органографии» был издан иллюстрированный атлас музыкальных инструментов «Инструментальный театр» [9]. Книга состояла из 42 гравюр, изображающих музыкальные инструменты, которые были рассмотрены во втором томе.

К этому же периоду относится картина «Концерт» И. Бридерля (младшего) (Johann d.J. Briederl) (1600–1634) из Государственной коллекции живописи Баварии. На ней достаточно детально прорисованы смычок и скрипка музыканта. Смычок небольшого размера, с характерным полулукообразным выгибом трости и удлиненной головкой. Подобное устройство смычка мы видели и на иллюстрациях М. Преториуса из трактата «Устройство музыки». На наш взгляд, И. Бридерль на картине «Концерт» запечатлел скрипичный смычок, типичный для немецкой музыкально-инструментальной культуры первой трети XVII века.

И. Бридерль (младший) — немецкий живописец эпохи барокко, представитель караваджизма в Германии. Родился в Мюнхене в семье художника И. Бридерля (старшего). С 1623 г. входил в гильдию мюнхенских художников в качестве мастера. Около 1626 г. он побывал в Италии, где познакомился с творениями выдающегося итальянского художника-реформатора М. Караваджо, который оказал на него значительное влияние. Вернувшись в Мюнхен, он стал последователем караваджизма в немецкой живописи. В последние годы жизни он много работал в жанре полупарадных (поясных) портретов. По всей видимости, картина «Концерт» была написана после поездки в Италию. Полагаем, в ней заметны черты караваджизма: реалистичность в передаче изображения, преобладание темных цветов, контраст фона и фигур музыкантов.

В западноевропейской живописи этого периода был весьма популярен подобный сюжет — изображение музыкантов (включая скрипачей), играющих на инструментах (например, голландские живописцы: Дирк Халс, «Музыканты», 1623, и Дирк Ясперс ван Бабюрен, «Концерт», 1623; французский художник Николя Турнье, «Концерт», 1630; итальянский живописец Бернардо Строцци, «Два музыканта», 1630). Изображения скрипичных смычков на всех этих картинах имеют схожий внешний вид: небольшая длина трости (короче, чем сам инструмент), слегка выгнутая полулукообразная форма, вытянутая головка смычка, отчетливо прорисована колодка и отсутствует винт натяжения волоса.

Полагаем, что в первой трети XVII в. в западноевропейской скрипичной культуре национальные различия сводились не столько к конструктивному устройству смычка, сколько к исполнительской манере его удержания, которая в значительной мере определяла особенности штриховой техники скрипача. Можно выделить два основных способа хватки смычка:

♦ «итальянский» — указательный и большой пальцы правой руки скрипача располагались на трости, значительно отступая от колодки (практически около середины трости), остальные пальцы

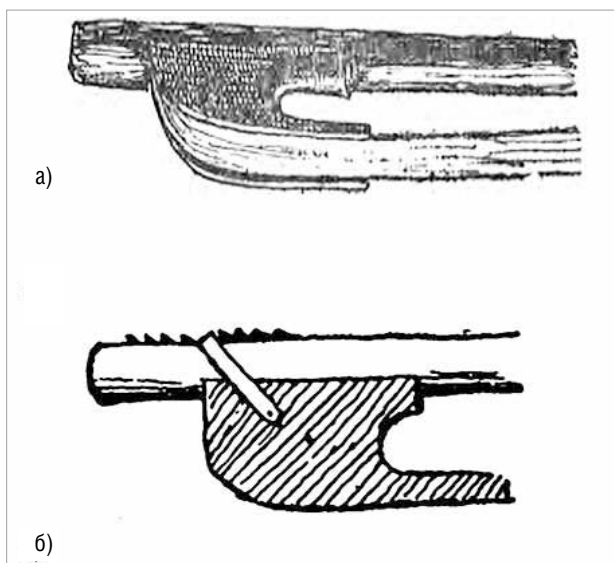


Рис. 2. Смычковые колодки:
а) колодка-клипса;
б) колодка-кремальера [4, р. 31]

в полукруглом положении находились в воздухе (средний палец мог касаться трости);

♦ «французский» — указательный, средний, безымянный пальцы размещались на трости около колодки (порой безымянный и мизинец в полукруглой форме удерживались в воздухе), при этом большой палец находился на волосе рядом с колодкой или же снизу колодки.

«Французский» способ удержания смычка широко применялся по всей Европе на протяжении XVII в., а в некоторых странах и до середины XVIII века. Раннее описание этой хватки смычка было дано в трактате английского теоретика музыки Джона Плейфорда «Введение в мастерство музицирования» (An Introduction to the Skill of Musick, 1664) [14], последнее упоминание находим в скрипичной школе Мишеля Коррета «Школа Орфея: легкий способ научиться играть на скрипке» (L'école d'Orphée: Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon, 1738) [15]. «Французская» манера удержания смычка была популярна во Франции, Голландии, Великобритании, Германии и других странах.

Анализ изображений скрипачей на картинах немецких художников дает возможность получить сведения о музыкально-технических приемах и манере игры на скрипке в XVII — первой половине XVIII века. Пожалуй, на сегодняшний день сравнительно-исторический анализ иллюстраций в сопоставлении с данными письменных источников является единственным методом, позволяющим реконструировать особенности скрипичной музыкально-исполнительской практики эпохи барокко.

Картина И. Бридерля (младшего) «Концерт» обладает значительной ценностью, поскольку ху-

дожник воссоздал во всех тонкостях способ удержания смычка во время игры. Указательный и средний пальцы правой руки скрипача располагались сверху на трости, безымянный и мизинец в округлой форме — в воздухе, большой палец — на волосе смычка рядом с колодкой, напротив указательного. В результате формировалось «держщее кольцо» из трех пальцев — указательного, среднего и большого. И. Бридерль детально изобразил все элементы «французской» хватки смычка, применявшейся в немецкой барочной исполнительской практике, что подтверждает — на картине немецкий скрипач, а не итальянский.

Немецкие теоретики и музыканты XVII в. в своих трактатах изложили основные характерные приемы удержания смычка. Все немецкие трактаты до 1756 г., включавшие сведения о скрипке и исполнительской технике, были написаны не скрипачами, а органистами, композиторами, преподавателями и теоретиками музыки. В них содержались обзорные материалы о различных музыкальных инструментах и способах игры на них (в том числе на скрипке), нотные образцы и иллюстрации — все, что было направлено на развитие и усовершенствование игровых навыков, значительно меньше места отводилось теории музыки. Такие трактаты являлись своеобразными учебными пособиями для начинающих музыкантов, предназначавшимися для занятий с учителями или канторами.

Типично немецкая манера удержания смычка была описана австрийским органистом, теоретиком музыки и композитором Иоганном Приннером (1624–1694). В трактате «Музыкальная школа» (*Musicalischer Schissl*, 1677) он подробно охарактеризовал особенности немецкой хватки смычка: «...пальцы нужно держать ближе к колодке, большой палец следует положить на волос, а остальные на трость — так, чтобы большим пальцем можно было натягивать волос смычка и при надавливании им можно усилить звук» (перевод наш. — А. У.) [16, S. 127]. И. Приннер отмечал, что в Италии применялся другой способ удержания смычка, отличавшийся от немецкого: он заключался в расположении указательного и большого пальцев в середине трости, в том месте, где у нее выраженный лукообразный изгиб. Сравнив итальянский и немецкий способы удержания смычка, он отдавал предпочтение последнему, пояснив, что «большинство истинных музыкантов не одобряют» удержание смычка в середине трости и он встречал такую манеру только в Италии [16, S. 127].

Георг Фальк (1630–1689), немецкий органист, кантор, педагог, теоретик музыки и композитор, в трактате «Идея хорошего певца» (*Idea boni cantoris*, 1688) приводил практические рекомендации по удержанию скрипичного смычка, рассматривал распространенные варианты скрипичных

штрихов того времени. В отношении хватки смычка он писал: «...правильно держать смычок нужно так, чтобы большой палец правой руки слегка прижимал волос рядом с колодкой, чтобы хорошо натянутый волос создавал полное звучание струн. Трость смычка удерживается между двумя фалангами пальцев. Штрихи (движение по струнам) должны быть длинными, полными и ровными, смычок следует вести не слишком близко к подставке и не слишком далеко от нее, в зависимости от величины и длины нот. Колоратуры и быстрые короткие штрихи следует играть в конце смычка, поскольку там смычок легкий» (перевод наш. — А. У.) [17, р. 190].

В 1698 г. в сборнике «Цветник второй» (*Florilegium Secundum*) композитор и органист Георг Муффат (1653–1704) изложил ту же самую специфику техники игры немецким скрипичным смычком, что и в трактатах Иоганна Приннера и Георга Фалька: «Что касается смычка, то большинство немцев, играющих на маленьких и средних скрипках (*Geigen*), так же как и «люллисты» (*Lullisten*), держат смычок, сжимая волос большим пальцем, а остальные пальцы кладут на трость смычка» (перевод наш. — А. У.) [18, S. 21].

На рубеже XVII–XVIII вв. в Германии начали складываться профессиональные династии скрипичных мастеров, получившие известность как тирольская школа. Ее крупнейшим представителем был Якоб Штайнер (1617–1683). Описывая детские годы мастера, Е.Ф. Витачек отмечал, что «нет точных сведений о том, кто был его учителем по скрипичному мастерству. По преданию, он мальчиком попал в Кремону и учился там у Никколо Амати» [19, с. 163]. На скрипках Я. Штайнера играли итальянские скрипачи А. Корелли, Ф. Верачини, Дж. Тартини, а также выдающийся немецкий композитор И.С. Бах (в описи его наследства сохранились данные о нескольких скрипках мастера). В Баварии (в общине Миттенвальд около тирольской границы) работали скрипичные мастера из династии Клотц: Матиас (1653–1743), Георг (1687–1737), Себастьян (1696–1775), Иоганн Карл (1709–1769). Основатель династии Матиас Клотц овладел мастерством изготовления смычковых инструментов в Кремоне. Скрипки мастеров тирольской школы пользовались большой популярностью в эпоху барокко.

В начале XVIII в. западноевропейские смычковые мастера начали применять винтовой механизм натяжения волоса на смычке, а также каннелировку (продольные бороздки на трости для более плотного удержания смычка). В целом увеличилась длина трости и уменьшился лукообразный изгиб, форма головки уже напоминала современные образцы смычка. Можно привести в пример смычки А. Страдивари (1644–1737). Возможно, тирольские мастера делали такие же длинные итальянские смычки,

но не немецкие, поскольку последние были сторонниками кремонской школы.

Б.А. Струве, исследователь истории западноевропейского смычка, в своей монографии отмечал, что в Италии смычки были длиннее, чем во Франции: «Объясняется это различием скрипичного искусства названных стран. Во Франции использование скрипки в качестве танцевального инструмента приводило к культивированию по преимуществу коротких, маркированных штрихов, применение же широкой кантилены почти не имело места. Вот почему и длина смычка оставалась менее значительной по сравнению со смычком итальянских скрипачей» [1, с. 244]. Разница между коротким французским смычком и более удлинённым итальянским, по сути, отражает различие национальных исполнительских стилей эпохи барокко. Итальянский стиль скрипичного искусства тяготел к «певучей» (кантабиле) интерпретации музыкального текста, где мелодия имела первостепенное значение, а свободная фантазия скрипача украшала ее импровизационной орнаментикой. Полной противоположностью был французский стиль игры на скрипке, в котором преобладал сдержанный, отчетливо артикулируемый штрих, наиболее подходящий для выражения танцевальной формы.

В первой половине XVIII в. в Германии все еще были распространены полулукообразные изогнутые смычки средней длины с вытянутой головкой и колодкой-клипсой. Изображения этих смычков находим в трактате Дж.К. Вейгеля «Музыкальный театр» (*Musikalisches Theatrum*, 1722) [20] (рис. 3) и даже у Леопольда Моцарта в «Фундаментальной школе скрипичной игры» (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756) [21]. Мы видим, что длина трости увеличена незначительно по сравнению со смычками XVII века. В остальном конструкция смычка практически не претерпела изменений.

В этот период в немецких трактатах продолжилась та же линия описания способов удержания смычка, которую мы наблюдали ранее в XVII веке. К. Майер в трактате «Теоретико-практический музей музыки» (*Museum musicum theoretico-practicum*, 1732) разъяснил эти правила: «Следует держать ваш смычок так, чтобы руки были настолько далеко от вашего тела, что большой палец правой руки слегка касался бы волоса у колодки смычка, для того чтобы волос оставался также хорошо натянутым и можно было играть длинные штрихи» (перевод наш. — А. У.) [22, S. 76]. Подобную зависимость силы звука скрипки и игры «длинными штрихами» от натяжения волоса смычка большим пальцем правой руки скрипача отмечали И. Приннер и Г. Фальк еще до К. Майера. Невозможно объяснить воспроизведение одинаковой смычковой техники во всех немецких барочных трактатах о скрипке случайным совпадением или некомпетентностью авторов.

Немецкие музыканты и теоретики И. Приннер, Г. Фальк, Г. Муффат, К. Майер едины в своем понимании специфики удержания смычка: пальцы правой руки скрипача располагались сверху трости около колодки. Значительная роль отводилась большому пальцу, который выполнял несколько функций: участвовал в удержании смычка около колодки и в натяжении волоса при необходимости. Мы видим эту манеру хватки смычка на немецких картинах, изображающих скрипачей («Концерт» И. Бридерля, 1600–1634; «Скрипач» из трактата Дж.К. Вейгеля «Музыкальный театр» (*Musikalisches Theatrum*, 1720)). В целом этот способ соответствует «французской» хватке смычка, распространенной в западноевропейском скрипичном исполнительстве эпохи барокко. На наш взгляд, увеличение натяжения волоса совместно с использованием широких штрихов деташе приводило к усилению звучания, поэтому этот прием мог использоваться в определенных местах произведений, требовавших особенно насыщенного звука.

Как отмечалось выше, большинство немецких трактатов эпохи барокко были написаны непрофессиональными скрипачами. Обращает на себя внимание тот факт, что сохранившиеся до нашего времени скрипичные сочинения немецких композиторов были намного сложнее в техническом отношении, чем материалы об игре на скрипке, представленные в трактатах. Можно предположить, что авторы последних описывали скрипичную технику, которая была в их поле зрения и понимания. Искусство скрипичной игры (включая владение смычком) было неравномерно развито в немецкой музыкально-исполнительской практике. В трактатах могли быть отражены особенности скрипичной техники какой-то определенной части немецких музыкантов, возможно даже преобладающей, а не случай наивысших достижений скрипичного исполнительства XVII — первой половины XVIII века.

Однако здесь возникает главный вопрос, который волнует музыкантов и теоретиков: можно ли приемом ослабления волоса барочного смычка сыграть аккорды на скрипке одновременно на четырех струнах?

Прежде чем ответить на него, хотелось бы сделать небольшое отступление. В западноевропейском музыкально-исполнительском искусстве первой трети XX в. зародилось направление аутентичной интерпретации скрипичных произведений композиторов эпохи барокко. Большей частью оно было вдохновлено идеей исторического исполнения сочинений для скрипки соло И.С. Баха смычковым инструментарием, который был в употреблении при жизни композитора. Важным моментом стали инструментоведческие открытия исследователей, которые обнаружили особенности конструктивного устройства барочного смычка и скрипки.



Рис. 3. Дж.К. Вейгель. Скрипач.
Из трактата «Музыкальный театр»
(Musikalisches Theatrum, 1722) [20]

Одним из элементов техники использования барочного смычка считалась возможность исполнения аккордовой техники в истинно полифоническом воплощении на скрипке, т. е. игра аккордов на четырех струнах с одновременным их звучанием. Следует отметить, что современным (туртовским) смычком четырехзвучные аккорды невозможно сыграть в полифоническом звучании, они играют как арпеджио — способом «ломки»: как правило, две нижние ноты исполняются коротко («ломаются») и далее звучат две верхние ноты аккорда необходимой длительности. Данный игровой прием в интерпретации барочных скрипичных сочинений вызывал критику у сторонников аутентичного направления. Альберт Швейцер, видный исследователь баховского творчества, полагал, что нет никаких сомнений в том, что композитор, записав в своих рукописных сочинениях для скрипки аккорды, хотел, чтобы они исполнялись одновременно, а не арпеджио: «...особенно неприятное впечатление производят арпеджированные аккорды. Сколь бы ни было совершенным исполнение, оно не может не вызвать некоторого недовольства. Арпеджированный полифонический стиль был и будет бессмыслицей» [5, с. 287].

В первой трети XX в. музыканты и смычковые мастера объединились, вдохновленные идеей создания смычка, который позволял бы сыграть на

скрипке аккорды на всех струнах одновременно. В 1927 г. был создан и запатентован один из первых смычков с сильно изогнутой лукообразной тростью — «полифонический смычок» (Polyphonic Bogen) Германа Берковски (Берлин, Германия). Колодка смычка была снабжена механическим рычагом для ослабления или увеличения натяжения волоса. Исполнение аккордов требовало ослабления волоса смычка, который охватывал все струны одновременно, что приводило к их совместному звучанию. Наиболее высокая точка свода трости смычка была около 10 см, что придавало ему характерный округлый вид. Благодаря этому сильному изгибу достигалось полифоническое звучание аккордов на скрипке, что являлось главной целью конструирования смычка. Натяжение волоса необходимо для игры на одной струне. Чередование натяжения и ослабления волоса составляло самую большую техническую трудность для скрипача в овладении этим смычком. В западноевропейском музыковедении этот тип лукообразного смычка получил наименование «баховский».

Изначально изготовление смычка задумывалось музыкантами и мастерами как историческая реконструкция барочного смычка и исполнительской техники. Однако в действительности смычки Германа Берковски и последующих мастеров (Кнуда Вестергаарда — «баховский смычок Vega» [Vega Bach bow]², Михаэля Баха, Хартмута Кнолла) по конструктивному устройству и игровым приемам оказались далеки от исторического смычка, распространенного в западноевропейском скрипичном исполнении эпохи барокко.

Мы полагаем, что «баховский» смычок представляет творческую идею совершенствования смычкового инструментария с целью сообщения инструментам скрипичного семейства новых игровых качеств, изначально им не свойственных (например, аккордовой техники в полифоническом звучании; неизвестных ранее тембральных нюансов при игре ослабленным волосом смычка). Возможность одновременного звучания четырех струн скрипки приобретает особую значимость при исполнении скрипичных сочинений немецких композиторов эпохи барокко, так как именно в скрипичной немецкой музыке конца XVII — начала XVIII в. скрипка зачастую трактовалась как многоголосый инструмент. Это проявлялось в максимальном полифоническом насыщении музыкальной ткани произведений Генриха Игнаца фон Бибера (1644–1704), Иоганна Пауля фон Вестхофа (1656–1705), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Иоганна Георга Пизенделя (1688–1755).

Исполнение сонат и партит для скрипки соло И.С. Баха этим смычком позволяет играть аккор-

² Смычком Кнуда Вестергаарда играли скрипачи Эмиль Тельмани, Тосси Спиваковский.

ды в таком виде, в каком они записаны композитором в автографе 1720 года. Современным смычком скрипачи вынуждены играть ряд фрагментов из баховского сочинения обратным арпеджио, чтобы показать тему в нижнем голосе, что не соответствует нотным записям. «Баховский» смычок имеет ряд преимуществ в исполнении барочной полифонии на скрипке, поэтому он до сих пор остается в исполнительской практике музыкантов различных стран мира. Вместе с тем, на наш взгляд, весьма важно понимать, что «баховский» смычок не является исторической реконструкцией барочного смычка.

Еще раз возвращаемся к поставленному нами ранее вопросу: возможно ли приемом ослабления волоса исторического немецкого скрипичного смычка XVII — первой половины XVIII в. сыграть аккорды на скрипке одновременно на четырех струнах? Для ответа на него мы обратились к математическому моделированию — для выяснения, какая глубина выгиба трости позволяла бы осуществлять захват всех четырех струн скрипки при ослаблении волоса. Оставляем в стороне механизм натяжения волоса, а исследуем лишь один параметр — глубину лукообразного выгиба трости смычка.

В результате проведенных расчетов³ оказалось, что глубина наивысшей точки выгиба трости смычка должна составлять не меньше 7,5 см. Именно поэтому изгиб трости «баховского» смычка был около 10 см (отсюда его характерный «круглый» вид). Но, как отмечено выше, отсутствуют изображения барочного скрипичного смычка с настолько глубоким выгибом трости — как правило, максимальная высота свода была приблизительно 5 см. Волос смычка в момент охвата всех четырех струн скрипки при его ослаблении приобретает характерный вид дугобразного излома, в то время как натянутый волос имеет вид прямой линии.

Обращает на себя внимание отсутствие изображений с ослабленным волосом скрипичного смычка. Вместе с тем теоретики музыки эпохи барокко неоднократно упоминали о приеме игры с натяжением и ослаблением волоса смычка. Вероятно, подобная техника существовала для регулирования громкости исполнения и создания определенных звуковых эффектов. Однако можно утверждать, что прием ослабления волоса при незначительной глубине трости немецкого скрипичного барочного смычка физически делает невозможным одновременное звучание всех четырех струн скрипки.

Таким образом, сохранившиеся до нашего времени немногочисленные трактаты немецких тео-

ретиков музыки и картины художников позволяют реконструировать некоторые детали внешнего вида смычка и особенности исполнительской техники при его использовании. Музыкально-исполнительское бытование немецкого скрипичного смычка эпохи барокко до сих пор остается загадочным явлением. Прежде всего это обусловлено отсутствием полных документальных исторических материалов о немецком смычковом инструментарии эпохи барокко.

На наш взгляд, конструктивное устройство немецкого барочного смычка, основная манера его удержания и исполнительские приемы оставались достаточно стабильными на протяжении рассматриваемого периода (XVII — первая половина XVIII в.). Характерными чертами строения смычка являлись лукообразно изогнутая трость средней длины, вытянутая («щучья») головка, узкая лента волоса и колодка-клипса или кремальера. Удержание смычка осуществлялось «французской» хваткой, которая заключалась в размещении пальцев правой руки скрипача около колодки, полукруглый мизинец мог удерживаться в воздухе или на трости, большой палец обязательно располагался на волосе рядом с колодкой.

Немецкие теоретики музыки (И. Приннер, Г. Фальк, Г. Муффат, К. Майер) описывали музыкально-исполнительские приемы игры смычком следующим образом: натяжение волоса около колодки осуществлялось большим пальцем правой руки скрипача, в некоторых случаях совместно с игрой широкими штрихами. Полагаем, что данный способ применялся в немецком скрипичном исполнительском искусстве для изменения силы звука, но не для игры по всем струнам одновременно. В XX в. изготовление «баховского» смычка с глубоким лукообразным выгибом трости доказало, что одновременное звучание всех струн скрипки требует высокого свода трости. Однако немецкий барочный скрипичный смычок имел незначительный изгиб трости, при котором невозможно было захватить все струны. Музыкально-исполнительская техника изменения натяжения волоса в сочетании с «французской» хваткой смычка открывает для музыкантов множество ранее неизвестных тонких тембральных нюансов, что приобретает особую значимость для аутентичного направления интерпретации скрипичных сочинений композиторов эпохи барокко.

Список источников

1. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. Ленинград : Музгиз, 1959. 266 с.
2. Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. 282 с.
3. Текучева А.С. «Баховский смычок»: спасительное открытие или красивая легенда? // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 54–75.

³ Расчеты проводил руководитель лаборатории Центра системного проектирования Сколковского института науки и технологий (Сколтеха) Д.В. Рис. Моделирование скрипичного немецкого барочного смычка было осуществлено в системе автоматизированного проектирования (САПР) твердотельного моделирования.

4. *Saint-George H.* The bow, its history, manufacture and use. London, 1896. 124 p.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах : [пер. с нем.] / послесл. М.С. Друскина. Москва : Музыка, 1964. 725 с.
6. *Schering A.* Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters // *Bach-Jahrbuch*, 1904. Bd. 1. S. 104–115.
7. *Munrow D.* Instruments of the Middle Ages and Renaissance. Paris : Hier & Demain, 1979. 96 p.
8. *Boyden D.* The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. London : Clarendon Paperbacks, 1990. 636 p.
9. *Hopfner R.* Meisterwerke aus der Sammlung historischer Musikinstrumente. Ein kurzer Führer durch das Kunsthistorische Museum Wien. Wien, 2004. 175 S.
10. *Gähler R.* Der Rundbogen für die Violine — ein Phantom? Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1997. 176 S.
11. *Praetorius M.* Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1620. 326 S.
12. *Zeller M.* Reconstructing Lost Instruments : Praetorius's Syntagma musicum and the Violin Family // *De musica disserenda*. 2019. XV/1–2. P. 137–157. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.07.
13. Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (дата обращения: 30.05.2025).
14. *Playford J.* An Introduction to the Skill of Musick. London : William Godbid for John Playford, 1664. 151 p.
15. *Corrette M.* L'Ecole d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon. Paris, 1738. Geneva : Minkoff Reprint, 1972. 133 p.
16. *Drescher Th.* Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Prinners Musicalischer Schliissl (1677). Eine kommentierte Edition des Kapitels 13: Von allerhand Geigen // *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*. Stuttgart : J.V. Metzler, 2000. S. 101–130.
17. *Falck G.* Idea boni cantoris. Nürnberg : W.M. Endter, 1688. 209 p.
18. *Muffat G.* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 2. Florilegium Secundum (1698). Wien : Artaria & C, 1895. 231 S.
19. *Витачек Е.Ф.* Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под ред. Б.В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 348 с.
20. *Weigel J.Ch.* Musicalisches Theatrum. Nürnberg, 1722. [Без пагинации].
21. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule (1756). Kassel : Bärenreiter Verlag, 2002. 321 p.
22. *Maier J.F.B. C.* Museum musicum theoretico-practicum : das ist: Neu-eröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal. Schwäbisch Hall, 1732. 104 p.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 26.11.2024; одобрена после рецензирования 16.05.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Musical Performance Technique and Structure of the German Violin Bow of the 17th–18th Centuries

Alexandra V. Ustyugova

Moscow Pedagogical State University,
3 Novospassky Lane, Moscow, 115172, Russia
ORCID 0000-0002-2604-6897; SPIN 7620-8787;
uav80@mail.ru

Abstract. *This article deals with the peculiarities of the construction of the violin bow and the performing technique widespread in the musical practice of the Baroque era in Germany. The comparative-historical analysis of original treatises of German music theorists and paintings of artists of the 17th–18th centuries allowed to reveal the characteristic features of the violin bow structure, the main way of its holding and playing techniques used. As a result of the study, the conclusion was made about the stability of the structural structure of the German Baroque violin bow, which retained its typical form*

throughout the period under study. The peculiarity of its structure was a bow-shaped curved cane of medium length with an elongated head, the hair was fixed with the help of a clip-in frog clips or cremaillere. It has been established that the main method of holding the bow was the “French” grip, which allowed the violinist’s right thumb to be placed on the hair near the pad. It is assumed that this grip resulted in a specific technique of playing the baroque violin bow, which German music theorists described as a performance technique that changed the strength of the sound by adjusting the tension of the hair with the right thumb.

At the same time, within the unified complex of instruments and techniques of the German violin tradition of the Baroque era, a new understanding of the originality of violin art and the craftsmanship of bowed instruments was already emerging, and professional schools of masters and violinists were forming, whose aesthetic ideals were nurtured on the basis of Italian violin culture.

Key words: baroque violin bow, violin performance, German bowed instruments, violin makers, baroque music, musical art.

Citation: Ustyugova A.V. Musical Performance Technique and Structure of the German Violin Bow of the 17th–18th Centuries, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 407–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-407-415.

References

1. Struve B.A. *Protsess formirovaniya viol i skripok* [The Evolution of Violas and Violins]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1959, 266 p.
2. Ginzburg L.S., Grigoriev V.Yu. *Istoriya skripichnogo iskusstva. Vyp. 1* [The History of Violin Art. Issue 1]. Moscow, Muzyka Publ., 1990, 282 p.
3. Tekucheva A.S. “The Bach Bow”: An Ingenious Discovery or a Beautiful Legend? *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 2022., no. 3, pp. 54–75 (in Russ.).
4. Saint-George H. *The Bow, Its History, Manufacture and Use*. London, 1896, 124 p.
5. Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Moscow, Muzyka Publ., 1964, 725 p. (in Russ.).
6. Schering A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, *Bach-Jahrbuch*. 1904, vol. 1, pp. 104–115.
7. Munrow D. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Paris, Hier & Demain Publ., 1979, 96 p.
8. Boyden D. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. London, Clarendon Paperbacks Publ., 1990, 636 p.
9. Hopfner R. *Meisterwerke aus der Sammlung Historischer Musikinstrumente. Ein Kurzer Führer Durch das Kunsthistorische Museum Wien*. Vienna, 2004, 175 p.
10. Gähler R. *Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?* Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 1997, 176 p.
11. Praetorius M. *Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De Organographia*. Wolfenbüttel, Elias Holwein Publ., 1620, 326 p.
12. Zeller M. Reconstructing Lost Instruments: Praetorius's Syntagma Musicum and the Violin Family, *De Musica Disserenda*, 2019, XV/1–2, pp. 137–157. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.07.
13. *Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München*. Available at: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (accessed 30.05.2025).
14. Playford J. *An Introduction to the Skill of Musick*. London, William Godbid for John Playford Publ., 1664, 151 p.
15. Corrette M. *L'Ecole d'Orphée: Méthode pour Apprendre Facilement à Jouer du Violon*. Paris, l'auteur Publ., 1738, Geneva, Minkoff Reprint Publ., 1972, 133 p.
16. Drescher Th. Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Priners Musicalischer Schliissl (1677). Eine Kommentierte Edition des Kapitels 13: Von Allerhandt Geigen, *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*. Stuttgart, J.V. Metzler Publ., 2000, pp. 101–130.
17. Falck G. *Idea Boni Cantoris*. Nuremberg, W.M. Endter Publ., 1688, 209 p.
18. Muffat G. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 2. Florilegium Secundum* (1698). Vienna, Artaria & C Publ., 1895, 231 p.
19. Vitachek E.F. *Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov* [Essays on the History of Bowed Instrument Making]. Moscow, Muzyka Publ., 1964, 348 p.
20. Weigel J.Ch. *Musicalisches Theatrum*. Nuremberg, 1722.
21. Mozart L. *Versuch Einer Gründlichen Violinschule* (1756). Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002, 321 p.
22. Maier J.F.B. C. *Museum Musicum Theoretico-Practicum: Das Ist: Neu-eröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal*. Schwäbisch Hall, 1732, 104 p.

The article was submitted 26.11.2024; approved after reviewing 16.05.2025; accepted for publication 04.07.2025.

УДК 75.046(092)Колчин А.А.
ББК 85.103(2=411.2)52-8Колчин А.А.
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-4-416-429

А.Л. ПАВЛОВА

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ КОЛЧИН – НЕЗАСЛУЖЕННО ЗАБЫТЫЙ ЦЕРКОВНЫЙ ХУДОЖНИК XIX ВЕКА

Анна Леонидовна Павлова,
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
отдел словаря художников,
заведующая
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения, член-корреспондент
Российской академии художеств
ORCID 0000-0002-3651-8448; SPIN 2525-3780
annapava@yandex.ru

Реферат. Живописец Александр Александрович Колчин (1836–1885) – представитель династии ярославских церковных мастеров. Он окончил Императорскую академию художеств в Санкт-Петербурге в 1857 г. и прожил значительную часть жизни под сенью Троице-Сергиевой Приморской пустыни недалеко от Стрельны. До настоящего времени о художнике было практически ничего не известно, и его часто путали с отцом – живописцем Александром Максимовичем Колчиным (1812–1866). В статье впервые вводятся в научный оборот основные сведения об А.А. Колчине, почерпнутые из его личного дела, хранящегося в Российском государственном историческом архиве (РГИА): публикуются биографические данные

художника и приводится характеристика сохранившихся произведений – иконостаса собора Рождества Богородицы в Сараеве (Босния и Герцеговина, 1871), стенописи церкви Иоанна Златоуста в Никольском монастыре в Старой Ладоге (1873) и церкви святых Климента, папы Римского, и Петра, архиепископа Александрийского, в Новой Ладоге (1877). Выявленные документы позволили установить, что именно А.А. Колчин к 1871 г. написал 73 иконы на холстах для сараевского иконостаса. Это единственное известное к настоящему времени крупное собрание икон мастера, находящееся на первоначальном месте и в достойных условиях. Установлено, что А.А. Колчин создал целый ряд крупных произведений, авторство которых было забыто.

Кроме того, благодаря личному делу художника выяснилось, что он расписывал ныне не сохранившиеся храмы ведущих столичных монастырей: Воскресенский собор и церковь Саввы Стратилата Сергиевой Приморской пустыни, а также Воскресенский храм и церковь Ватопедской (Афонской) иконы Божией Матери в Новодевичьем монастыре в Санкт-Петербурге; писал иконы по заказам царской семьи и других аристократических семейств (местонахождение этих работ пока не известно).

А.А. Колчин многие годы находился под покровительством известнейшего духовного лица – архимандрита и художника Игнатия (Малы-

шева; 1811–1897) — настоятеля Сергиевой пустыни. В приложении к статье впервые публикуется уникальный документ — свидетельство, выданное А.А. Колчину в 1877 г. архимандритом Игнатием для подтверждения авторства его работ, в котором указаны основные произведения художника. Показано, что творчество А.А. Колчина отразило основные черты эпохи историзма: при сохранении верности академическим принципам мастер искал опору для художественного языка в идеалах средневекового искусства.

Ключевые слова: искусствоведение, изобразительное искусство, церковное искусство, архитектура, А.А. Колчин, иконостас, собор Рождества Богородицы в Сараеве, стенопись, церковь Климента и Петра в Новой Ладогe, церковь Иоанна Златоуста в Старой Ладогe, Троице-Сергиева Приморская пустынь, архимандрит Игнатий (Малышев).

Для цитирования: Павлова А.Л. Александр Александрович Колчин — незаслуженно забытый церковный художник XIX века // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 416–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-416-429.

Художник Александр Александрович Колчин (1836–1885) совершенно забыт: в справочной литературе лишь кратко упоминается его имя как выпускника Императорской академии художеств [1, с. 224]. Поскольку не все источники содержат полные биографические данные, иногда его путают с отцом — живописцем и иконописцем Александром Максимовичем Колчиным (1812–1866) [2]. Так, в отчетах Императорской академии художеств (далее — Академии художеств) имена отца и сына Колчиных указаны без отчества: они как бы сливаются в одно имя, а их носители — в одно лицо. В отчете за 1852–1853 гг. написано о присвоении звания «некласного художника» отцу — А.М. Колчину [2, с. 507], а в отчете за 1857 г. — звания «некласного художника по живописи исторической и портретной» сыну — А.А. Колчину [2, с. 626]. В последние годы интерес к работам А.М. Колчина растет: его произведения реставрируют [3], вышла специальная статья, посвященная его творческой биографии [4], о работах же А.А. Колчина нет ни одного точного упоминания в исследовательской литературе.

Художник Колчин (без инициалов) назван автором иконостаса кафедрального собора Рождества Богородицы в Сараеве¹ (1863–1868): до настоящего времени оставалось невыясненным, о каком Колчине идет речь [5]. Поскольку это незнание меша-

ет правильной атрибуции произведений, основной задачей настоящего исследования стало уточнение биографии А.А. Колчина и выявление его работ.

В статье впервые вводятся в научный оборот основные сведения о А.А. Колчине из личного дела художника, хранящегося в Российском государственном историческом архиве (РГИА) [6], которые публикуются ниже (см. приложение). Выявленные документы позволили установить, что именно А.А. Колчин написал к 1871 г. 73 иконы на холстах для сараевского иконостаса. Кроме того, стали известны другие значительные работы художника, его творческая биография, особенности заказов в известных храмах и монастырях. Установлено, что А.А. Колчин создал целый ряд крупных произведений, авторство которых было забыто.

Биография А.А. Колчина полна ярких событий, характерных для церковного искусства второй половины XIX века. Художник работал для Троице-Сергиевой Приморской пустыни — крупнейшего монастыря, расположенного вблизи Санкт-Петербурга, участвовал в благотворительной зарубежной деятельности обители, имевшей большое внешнеполитическое значение.

Обращение к личному делу А.А. Колчина позволило выявить целый ряд его монументальных работ, из которых частично сохранилось две: стенопись в церкви святителя Иоанна Златоуста в Никольском мужском монастыре в Старой Ладогe (архитектор А.М. Горностаев; 1859–1873), отреставрированная в начале 2000-х гг., и роспись церкви святых Климента, папы Римского, и Петра, архиепископа Александрийского, в Новой Ладогe (архитектор К.В. Фортунатов; 1874–1878). Монументальная живопись церкви святого Климента сейчас находится в аварийном состоянии: данная публикация призвана помочь повысить охранный статус росписей. Выяснение авторства произведения позволяет уточнить художественную ценность стенописи, соотнести ее с целым рядом фактических данных и биографиями известных духовных и светских лиц [7].

А.А. Колчин был близко знаком с архимандритом Игнатием (Малышевым; 1811–1897), настоятелем Сергиевой пустыни под Санкт-Петербургом и учеником знаменитого святителя Игнатия (Брянчанинова; 1807–1867) [8], жил на монастырской даче, был представлен членам царской семьи и выполнял их заказы [6, л. 1]. Сергиева пустынь, подобно Троице-Сергиевой лавре под Москвой, являлась крупнейшим духовным центром пригорода Санкт-Петербурга: художник такой обители не мог не занимать важного места в истории русского искусства.

Публикация биографических материалов А.А. Колчина особенно интересна в контексте изучения творчества его отца. Биографии Колчиных,

¹ Ныне является столицей Боснии и Герцеговины.

церковные произведения которых являются прямым продолжением древней ярославской традиции в Новое время, отражают важнейшие события художественной жизни эпохи, наделены ее типичными чертами и дополняют общую картину развития русского искусства. А.М. Колчин (отец) развивал приемы классицизма, опираясь на многовековые устои древности; А.А. Колчин (сын) руководствовался идеалами историзма, получил столичное образование, а затем снискал и международное признание. Не случайно в специальной литературе пристальное внимание уделяется изучению художественных и ремесленных династий: мировоззрение, воспитание и профессиональные навыки легче воспринимаются и усваиваются внутри семьи [9, с. 578–602].

А.А. Колчин родился, вероятно, в Бутырской слободе в Ярославле, в 1836 г. [9, с. 78]. В это время его отцу было 24 года, и как раз тогда он начал самостоятельный творческий путь: имя А.М. Колчина как служителя архиерейского дома стали указывать в контрактах [4]. Ранние этапы биографии А.А. Колчина, как и положено, неразрывно связаны с жизнью отца. Возможно, в 1852–1853 гг. А.А. Колчин уже учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге, когда его отец, который не был ее выпускником, специально приезжал в столицу из Ярославля, чтобы получить звание «некласного художника» [4]. Очевидно, учеба сына в Академии художеств — результат культурного направления, заданного в семье. В 1857 г. в возрасте около 21 года Александр Александрович закончил обучение [6, л. 1]: статус «некласного художника по живописи исторической и портретной» позволял свободно выбирать род художественной деятельности.

В этом же году настоятелем Сергиевой пустыни стал будущий архимандрит Игнатий (Малышев). Именно благодаря его свидетельству с личной подписью, составленному позднее (в 1877 г.) и вложенному в личное дело А.А. Колчина, можно узнать о работах художника [6, л. 2–2 об.]. Александр Максимович Колчин был близок по возрасту к архимандриту Игнатию, который родился в 1811 г. в деревне Шишкине Даниловского уезда Ярославской губернии, и, кроме того, семья Колчиных тоже происходила из ярославских земель [5]. Как отмечается в литературе, «архимандритом Игнатием (Малышевым) открывается в истории пустыни новая страница» [8, с. 145]. Он был связан с миром искусства и относился к числу ярких представителей духовенства, являлся ближайшим учеником знаменитого святителя Игнатия (Брянчанинова). Вероятно, это предопределило незаурядную судьбу архимандрита. Вскоре после его кончины был издан биографический очерк, в котором с разных сторон описаны жизнь, характер и многосторонняя деятельность игумена, в значительной мере связанная с изобразительным искусством и архитектурой [10].

Архимандрит Игнатий (Малышев) с благословения святителя Игнатия (Брянчанинова) учился в Академии художеств до 1840 г., хорошо знал многих ведущих мастеров изобразительного искусства своего времени — К.П. Брюллова, А.Г. Варнека, А.Е. Егорова, М.И. Скотти, А.Г. Ухтомского. Его сотрудничество с архитекторами А.М. Горностаевым и А.А. Парландом особенно широко известно по истории возведения храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге [11]. Одновременно архимандрит Игнатий неоднократно встречался и беседовал с представителями высшей аристократии, в том числе с членами императорской семьи, принимал их в Сергиевой пустыни: «...отношения его к Царствующему Дому... сделались исключительными; на него смотрели как на близкого и принимали не официально» [10, с. 43]. Очевидно, что именно архимандрит Игнатий познакомил А.А. Колчина с высокопоставленными семействами.

ИКОНОСТАС СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ (САРАЕВО)

Представляется вполне естественным, что архимандрит Игнатий покровительствовал своим землякам художникам Колчиным. Точно пока не известно, когда именно А.А. Колчин начал работать в Сергиевой пустыни и жить при ней, но, согласно архивным источникам, в 1871 г. были готовы образа для иконостаса собора Рождества Богородицы в Сараеве и, как следует из личного дела, иконы написал именно А.А. Колчин [6, л. 1]. Общедоступных фотографий иконостаса совсем мало [12; 13]: его изучение требует детального натурного обследования, что само по себе может стать предметом отдельного научного анализа (рис. 1). Заметим, что это единственное из сохранившихся крупное собрание икон мастера, известное к настоящему времени, которое находится на первоначальном месте и в достойных условиях.

Необходимо дать общую характеристику памятника для выяснения стилистических и иконографических принципов художника и заказчика (А.А. Колчина и архимандрита Игнатия). Иконостас гармонично вписан в интерьер собора, и хотя единое цельное внутреннее пространство разделено на три нефа, храм воспринимается центричным внутри. Стройные гладкоствольные колонны несут систему подпружных арок и своды. Шесть колонн с фигурными золочеными капителями — основной декоративный элемент интерьера. Их мерный шаг подводит к иконостасу, установленному непосредственно перед восточной парой колонн. По высоте основная часть иконостаса, вытянутого по одной линии от северной



Рис. 1. Вид на иконостас собора Рождества Богородицы в Сараево [13]

стены церкви до южной, доходит до капителей, поэтому они не скрыты его сплошной стеной из 13 прясел. Композицию можно условно разделить на три части: наиболее выразительную центральную, возвышающуюся в виде ажурной килевидной арки над тремя центральными пряслами, и боковые — широкие горизонтально протяженные крылья по пять прясел в каждом. В иконостасе три основных ряда икон: центральную часть увенчивает арка из небольших круглых икон, которые, подобно лепесткам, обрамляют иконостас и составляют условный четвертый ярус, завершенный крестом.

Формы иконостаса относятся к стилистике подчеркнута сдержанной эклектики, в которой исполь-

зуется минимум декоративных форм, хотя пропорции основных его частей, как и бывает в эклектике, основаны на ордерных соотношениях, унаследованных от классицизма. Резное оформление иконостаса крайне лаконично, что отличает его от аналогичных современных ему памятников, сохранившихся в России. Золоченое тело иконостаса является довольно плоским, поэтому основной художественный эффект «возложен» на иконы: их академическая строгость и композиционная четкость силуэтов позволяют очень хорошо читать изображения на расстоянии. Яркие небесно-голубые фоны верхних икон идеально сочетаются с золочеными обрамлениями: колористическое решение выверено и соот-

ветствует интерьеру, несмотря на то что иконы выполнялись за тысячи километров от собора.

Наиболее декоративной и причудливой по своим формам является центральная часть иконостаса: здесь сосредоточено больше всего резных элементов. Обрамления для икон и колонки между ними отличаются от оформления боковых частей. Только наиболее скромный по оформлению цокольный ярус выполнен одинаково для всех частей иконостаса: он подводит единую базу под всю конструкцию и объединяет все ее части. Узкий цоколь отмечен простыми прямоугольными филеями. Над ним установлены большие прямоугольные образы местного ряда. По сторонам от царских врат размещены иконы восседающих на престолах Спасителя и Богоматери с Младенцем Христом. Кроме нимбов, их фигуры окружают звездообразные сияния, что отличает главные местные образы от других икон. Остальные десять святых местного ряда изображены стоящими.

Над местным рядом находится ряд из 10 праздничных икон, заключенных в арочные обрамления. В центре праздничного ряда над царскими вратами помещен образ Тайной вечери, по сторонам от которого установлены небольшие иконы избранных святых. Часть икон праздников написана по широко распространенным, узнаваемым образцам, традиционным для рассматриваемого времени. В частности, «Воздвижение Креста», «Рождество Богоматери» и «Введение во храм» выполнены по известным живописным работам Т.А. Неффа² 1846–1848 гг. для северо-восточной части Исаакиевского собора Санкт-Петербурга.

Центральное место в третьем, верхнем ряду иконостаса занимает наиболее крупная икона Воскресения Христова. Тема Воскресения выведена автором на первый план, она придает оригинальность иконографической программе всего сооружения. Образ воскресающего Христа передан в величественном покое и статичности. Христос облачен в белый гиматий и окружен мягким золотистым сиянием, в то время как все «периферийные» части иконы погружены в глубокий мрак. Колорит отличает эту икону от других, выполненных яркими и свежими красками. В нижней ее части, под фигурой Спасителя, написан парящий светящийся ангел, возвещающий благую весть.

Все остальные иконы, не теряя своей самостоятельности, служат ярким обрамлением для главного образа. Подобно лепесткам цветка, икону Воскресения окружают семь круглых икон архангелов, изображенных погрудно. Все архангелы обращены к воскресающему Спасителю — верхняя часть

иконостаса неожиданно приобретает «объемный» характер. Получается, что ангельские силы предстоят Христу, изображенному в центре. Единство и гармония частей и целого — отличительная особенность всего иконостаса, задуманного и выполненного А.А. Колчиным под руководством архимандрита Игнатия.

Тема Воскресения традиционно являлась центральной для многих иконографических программ церковных росписей XIX века. Особенно характерна тематика Воскресения для церквей и соборов, возведенных в память победы в Отечественной войне 1812 года. Целый ряд престолов храмов, построенных в честь победы над Наполеоном, были освящены во имя Воскресения Христа [14]. Опора на веру в Воскресение как главная христианская идея становится особенно заметна в церковном изобразительном искусстве второй четверти XIX века. Кажется вполне закономерным, что в конце 1860-х гг., когда, вероятно, был задуман иконостас, именно тема Воскресения снова стала важной для церковного искусства. Во второй половине XIX в. ослаб духовный подъем, который объединял общество после победы в Отечественной войне: сказывалось разочарование в неудачах Крымской войны 1853–1856 гг., падала религиозность образованной части общества и все больше распространялись идеи нигилизма. В этих условиях церковное искусство, особенно в храмах за рубежом, было призвано укрепить христианские устои, на которых базируется вся европейская культура.

В иконостасе Рождественского собора по сторонам от главной иконы Воскресения Христова размещены иконы «Преображение» и «Вознесение». Они в два раза меньше центрального образа, заключены в арочные обрамления и соответствуют по высоте верхнему ряду боковых крыльев иконостаса. Верхний ряд состоит из 30 икон избранных святых. В 10 рам арочной формы включены по три образа святых: два ростовых, а над ними — в круглых медальонах — погрудные.

Иконостас собора Рождества Богородицы был высоко оценен современниками. Российский консул в Саратове в 1868–1877 гг. А.Н. Кудрявцев отмечал в письме архимандриту Игнатию в 1871 г.: «Иконы произвели на наших единоверцев потрясающее впечатление» [8, с. 159]. Как стало известно из документов, за написание иконостаса А.А. Колчин был награжден орденом Святого Станислава III степени [6, л. 1]. Архимандрита Игнатия князь Николай Черногорский удостоил ордена князя Даниила II степени [8, с. 163].

Иконы саратовского иконостаса никогда не являлись предметом специального искусствоведческого анализа и требуют самостоятельного исследования, выходящего за рамки данной статьи. Важной задачей дальнейшего детального изучения этого памятника является установление индивидуальной манеры

² Т.А. Нефф (1804–1812) считается одним из последних представителей романтического этапа в развитии русского религиозного искусства XIX в., автор моленных образов для Зимнего дворца, Исаакиевского собора, храма Христа Спасителя.

ры А.А. Колчина, что позволит методом сравнения вести поиск его работ среди неатрибутированных икон и росписей в российских музеях и церквях. К настоящему времени сохранившиеся в России иконы А.А. Колчина неизвестны.

СТЕНОПИСЬ А.А. КОЛЧИНА

Установить авторство иконописных произведений проще, чем авторство произведений монументального искусства, поскольку стенопись обычно выполняется несколькими мастерами. Из личного дела А.А. Колчина известно, что он расписал ряд церквей, однако даже среди сохранившихся в них росписей трудно определить точно, какие именно композиции и фигуры писал художник. Очевидно, что он не только расписывал, но и сам создавал проект — структуру размещения росписи, а также руководил другими художниками, так как в документе он указан как автор стенописи.

В настоящее время невозможно в хронологической последовательности точно воспроизвести порядок работ А.А. Колчина, но ясно, что период 1870 — начала 1880-х гг. — пора наибольшей творческой активности художника. В первую очередь необходимо рассмотреть его сохранившиеся произведения, относящиеся к этому времени, — стенопись в церкви святителя Иоанна Златоуста в Никольском мужском монастыре в Старой Ладоге и роспись церкви святых Климента, папы Римского, и Петра, архиепископа Александрийского, в Новой Ладоге. Сегодня стенопись в храмах находится в разном состоянии: монастырская церковь Иоанна Златоуста в Старой Ладоге пережила полное обновление и реставрацию в 2000 г., после которых очень трудно распознать тонкости авторской манеры художника. Церковь Климента и Петра в Новой Ладоге руинирована: живопись в ней постоянно разрушается, но при этом заметен первоначальный и не повнявшийся характер росписи.

Вероятно, роспись в храме Иоанна Златоуста производилась в период после его постройки (1872) и до освящения (1873). Кроме росписи, А.А. Колчин выполнил для него еще иконы, не дошедшие до наших дней [6, л. 2]. Церковь святых Климента и Петра в Новой Ладоге была расписана А.А. Колчиным до 1877 г.: после большой перестройки ее готовили к освящению (1878).

Оригинальное внутреннее пространство церкви Иоанна Златоуста в Никольском монастыре в Старой Ладоге (спроектирована А.М. Горностаевым), подобно древним базиликам, имеет трехнефную структуру [15]. Четыре гранитные колонны с кубоватыми капителями несут арки центрального нефа. Камерное внутреннее пространство воспринимается как монументальное и значительное во многом бла-

годаря стенописи, гармонично вписанной в структуру архитектурных форм. Роспись не перегружает стены и своды, основные части которых обведены лентами орнаментов, традиционно играющими большую роль в архитектуре эпохи эклектики. Своды по краям также подчеркнуты орнаментальными полосами, но оставлены свободными от живописных композиций: они покрыты глубоким небесно-голубым тоном и усыпаны звездами.

Края сводов боковых нефов декорированы характерными древними византийскими городчатыми орнаментами в виде ступенчатых зубцов на уступчатых пирамидках. Этот орнамент был использован в росписях храма Христа Спасителя в Москве, и в начале 1880-х гг. получил широкое распространение в церковной монументальной живописи, сохранившееся в начале XX века. Декоративные полосы на своде главного нефа имеют более сложный геометрический рисунок плетенки. Подобные орнаменты покрывают арки центрального нефа: их формы почерпнуты из средневековых западноевропейских и византийских источников. Они, как и фон стен, имеют теплый розовато-охристый, золотистый тон, который гармонично уравнивает холодный небесный цвет сводов.

Конха алтаря занята изображением Саваофа, окруженного ангельскими силами. В центральном нефе росписи расположены в два яруса: в верхнем размещены композиции страстного цикла, под ними — образы евангелистов. Изображения забраны в лепные профилированные рамы сложных форм, с характерными для эклектики полукруглыми вырезами. Сюжеты страстного цикла — «Поцелуй Иуды», «Христос в темнице», «Суд Пилата», «Несение креста» — написаны по образцу гравюр Библии Г. Доре (одному из излюбленных в искусстве XIX в.). Интерес к страстной тематике в программах росписей — характерная черта второй половины столетия.

Этой эпохе присущ и интерес к повествовательным житийным циклам. В соответствии с посвящением престола на стенах боковых нефов написаны сюжеты из жития святителя Иоанна Златоуста: «Избрание на Константинопольскую кафедру», «Проповедь в храме», «Успение святителя» и «Погребение». Тема жития святителя продолжена в образах близких ему святых: диаконисы Олимпиады, преподобного Исихия, святителей Мелетия и Прокла, написанных в узких простенках северной и южной стен.

Цикл росписей, посвященный Иоанну Златоусту, редко встречается в монументальной живописи. В качестве примера можно привести роспись в церкви Иоанна Златоуста в с. Годеново Ростовского района Ярославской области (1794, первоначальная роспись выполнена в 1859 г. А. Глебовым; возобновлена в 1900—1903 гг. В. Кузнецовым

и Н. Морокуевым). Интересно, что в Годенове выбраны другие сюжеты — «Ссылка Иоанна Златоуста» и «Изгнание Иоанном Златоустом ариан из церкви» [16].

Церковь святых Климента и Петра в Новой Ладоге находится в катастрофическом состоянии: росписи сохранились фрагментарно и частично скрыты обшивкой советского времени, поэтому трудно понять общую систему расположения стенописи [17]. По уцелевшим фрагментам видно, что значение орнаментов здесь еще больше, чем в храме святителя Иоанна Златоуста. Подобно тому, как в классицизме ордер создает структуру для размещения росписей, в эклектике эту роль исполняют прихотливо расположенные орнаменты. В частности, свод четверика занят крупной орнаментальной композицией, внутри которой как будто вырезаны рамы для четырех изображений — по одному на каждой лотке. Знакомые нам по церкви Иоанна Златоуста полосы городчатого орнамента покрывают рамы для композиций, ребра и края свода. В верхней части рамы имеют трехлопастное завершение. Ленты орнаментов переплетаются и складываются в общий для всего свода рисунок, фон между полосами городчатого орнамента занят густой плетенкой. Таким образом, орнаменты сплошным ковром покрывают свод. Вновь используется сочетание теплого розово-охристого тона орнаментов и ярко-синего фона, на котором они расположены.

В четырех рамах написаны объединенные по трое фигуры стоящих архангелов — традиционные для XIX в. изображения на сводах. Из-под поздней обшивки видно, что сюжеты и отдельные фигуры на стенах четверика были объединены яркими полосами орнаментов, однако в настоящее время невозможно понять общее композиционное решение. В нижних частях стен четверика сохранились изображения отдельных фигур святых, забранных в прямоугольные рамы, декорированные ярко-синим городчатым орнаментом.

Видно, что А.А. Колчин старался преодолеть штампы, присущие религиозной живописи того времени: в изображении фигур заметно стремление возродить художественный идеал древности, освоить условные приемы изобразительного языка и сохранить основные принципы академического искусства. Застывшим фигурам присущи статичность и покой, в колористической гамме заметно тяготение к локальным цветам. Художник не ставит цели передать объем фигур, ликов и одежд, отказывается от развернутых пространственных фонов. Есть различия в манере изображении ликов святых: одни написаны более объемными, другие — более плоскостными: вероятно, А.А. Колчин работал не один. В частности, лик благоверного князя Георгия выполнен с использованием светотеневой моделировки, а лик равноапостольной Марии Магдалины под-

черкнуто графичен и лишен всякого стремления автора передать объем. При этом обе манеры позволили создать убедительные и оригинальные образы. Обычно орнаментальную часть выполняли отдельные мастера, а глава артели (в данном случае А.А. Колчин) размечал общее решение, писал наиболее ответственные композиции и главный подготовительный рисунок.

В трапезной до недавнего времени хорошо читался целый ряд композиций на стенах, среди которых выделяются сюжеты «Покров» (на восточной стене), «Сошествие Святого Духа на апостолов» и «Крещение Господне» (на южной стене), «Рождество Христово» (на северной стене). Композиционное решение сюжета «Рождество Христово» отличается своеобразием, что крайне сложно достижимо при написании столь широко распространенного изображения, для которого за столетия были найдены десятки иконографических вариантов [17].

Центральную часть занимает изображение Младенца Христа в яслях. Он обращен к молящимся, но лик чуть повернут в сторону Богоматери, склонившейся над Ним. Младенец поднял руки в выразительном жесте: они словно раскрыты для объятий. Только верхняя часть тела Христа открыта: Младенец покрыт белоснежной драпировкой, спускающейся крупными складками до земли. Покрывало изображено, словно сияние вокруг его фигуры. Над головой Христа фронтально написан праведный Иосиф, его лик преклонен ко Христу, правая рука прижата к груди, а левой он придерживает длинный посох. Взгляд Младенца Христа устремлен на Богородицу, которая опустила глаза, скрестила руки и стоит на коленях перед Сыном. Три фигуры собраны в один композиционный узел. Сюжет выстроен так, чтобы смотрящий на него мог легко проникнуться молитвенным настроением. Отсутствие движений, каждый лаконичный жест и все позы переданы художником, как будто они могут длиться вечно: статика и покой изображения должны транслироваться зрителю. Автор словно пытается освободить академический художественный идеал от давления плоти и необходимости иллюзионистически передавать объем.

Вверху на заднем плане — ярко-синий небесный свод, справа — часть стен, слева — фрагмент навеса, из-за которого выглядывают осел и вол. Цветовую палитру художник как будто старается очистить от лишних полутонов: палитра ограничена и выстроена на соотношении почти локальных цветов. Алый хитон сочетается с изумрудным гиматием в одежде праведного Иосифа, ярко-синее покрывало Богоматери соответствует цвету неба, которое соседствует с охристыми тонами стены и навеса. В цветовом решении господствует яркое сияние серебристых и золотистых оттенков белого покрывала Младенца Христа. Композиция забрана в узкую прямоугольную полихромную раму,

которая состоит из орнамента в виде спиралевидно закрученных жгутов с миниатюрными медальонами с равноконечными крестами. Рисунок орнамента восходит к средневековым плетенкам.

С каждым годом состояние росписи церкви святых Климента и Петра в Новой Ладогe стремительно ухудшается: если не спасти живопись от гибели, исчезнет самобытная роспись потомственного мастера, выпускника Академии художеств и соратника архимандрита Игнатия (Малышева). Тем более что остальные монументальные произведения А.А. Колчина уже безвозвратно утрачены. Среди них в первую очередь следует назвать собор Воскресения Христова в Сергиевой пустыни (1877–1884) [18, с. 46–47]. Его убранство, облик которого сохранили только немногочисленные фотографии, — выдающееся произведение церковного искусства [19] (рис. 2).

По свидетельству архимандрита Игнатия, А.А. Колчин писал иконы для иконостаса собора и выполнял росписи, что ранее не было известно [6, л. 2]. Храм был спроектирован в византийском стиле А.А. Парландом (1842–1919), строился и отделялся внутри под руководством архимандрита Игнатия. Не случайно в литературе собор называется «лучшим творением архимандрита Игнатия» [8, с. 165], «венцом художественных сооружений монастыря» [8, с. 165–166]. Убранство интерьера поражало современников: сочетание блеска колонн из местного гранита разных оттенков, золоченой бронзы подсвечников и полихромной эмали паникадила, серебра и золота иконостаса, а также росписей, икон и витражей, казалось, объединяли все лучшее, что было достигнуто за столетия в церковном искусстве.

Если рассматривать фотографии, план и разрез, то станет понятно, что собор сочетал в своем интерьере и черты базилики, и характер центричного сооружения [20, с. 39–41]. На архитектурных чертежах (в частности, на разрезе) можно разглядеть ряд запланированных росписей [20], однако на фотографиях видна лишь только малая часть фрагментов стенописи (и тем более икон), поэтому трудно утверждать, что все запланированные композиции были воплощены. В оконных простенках на своде предполагалось расположение фигур стоящих архангелов. В барабане, вероятно, должны были быть написаны сюжеты христологического цикла. В парусах по традиции помещались евангелисты. Как видно по фотографиям, часть сводов, как и в церкви святителя Иоанна Златоуста в Никольском монастыре в Старой Ладогe, были расписаны под небеса со звездами. Подпружные арки декорированы разнообразными орнаментами, в которые были вплетены обрамления для круглых медальонов с полуфигурами святых. В основании арок были помещены изображения святых в рост. В частности, в центральном подкупольном пространстве видны фи-



Рис. 2. Внутренний вид Воскресенского собора Троице-Сергиевой Приморской пустыни [19]

гуры святых апостолов Петра и Павла. Оригинальные по рисунку плетенки органично вписывались в архитектурные формы и сочетались с надписями, которые были частью монументального убранства, что характерно для церковного искусства второй половины XIX века. На подпружной арке над иконостасом помещались слова молитвы «Воскресение Христово видевше...». Пучки гладкоствольных гранитных колонн словно расцветали орнаментальным богатством декора подпружных арок.

Иконостас собора Воскресения удивляет смелостью и экспериментальностью художественного решения. Собственно иконостаса, как его можно увидеть в проектах [20, с. 39–41], не было: лишь невысокая преграда отделяла алтарь [19]. Он буквально уподоблен пещере Воскресения Христова: по сторонам от царских врат были помещены большие фигуры сидящих ангелов, выполненные в традициях академической скульптуры и покрытые матовым серебром. Не менее впечатляли рельефные позолоченные царские врата: в центре располагалось Евангелие в сиянии, по сторонам от которого изображены рельефные коленопреклоненные ангелы. Сверху композицию осенял Святой Дух в виде голубя. Столь сложное и необычное решение было идеально вписано в интерьер. Фоном и окружением для иконостаса служили росписи А.А. Колчина,

которые были хорошо видны из-за низкого иконостаса. В простенках аркады в алтаре были написаны стоящие ангельские фигуры. Основные архитектурные членения были обведены лентами орнаментальной плетенки.

В соборе Воскресения находился еще нижний храм-усыпальница в честь Архангела Михаила. Вероятно, он тоже был расписан при участии А.А. Колчина. На единственной известной фотографии хорошо видны орнаменты, покрывающие своды: по стилю и рисунку они напоминают декоративное убранство церкви святителей Климента и Петра в Новой Ладого. Кроме собора Воскресения Христова в Сергиевой пустыни, А.А. Колчин расписал церковь святого Саввы Стратилата, внутреннее убранство которой не сохранилось.

Архимандрит Игнатий (Малышев) являлся благочинным монастырей Санкт-Петербургской епархии и имел огромный духовный авторитет: вероятно, по его рекомендации А.А. Колчин расписал купол и алтарь огромного Воскресенского храма (1849–1861) и церковь Ватопедской (Афонской) иконы Божией Матери (1850–1854) в Новодевичьем монастыре в Санкт-Петербурге (архитектор Н.Е. Ефимов). Их первоначальное внутреннее убранство не дошло до наших дней. Полностью уничтожена церковь Воскресения в г. Холме (Псковская губерния; ныне Новгородская область), которую в 1879 г. также расписал А.А. Колчин [6, л. 1]. Важно упомянуть, что он писал иконы по заказу частных лиц, в том числе и для царской семьи: в настоящий момент местонахождение его икон неизвестно. Архимандрит Игнатий высоко ценил мастерство А.А. Колчина. В «Свидетельстве» он кратко и точно характеризовал творчество художника: «Вообще работа кисти художника Г. (Господина. — А. П.) Колчина по своей специальности и при строго отчетливой исполнительности заслуживает похвал во всех отношениях» [6, л. 2 об.].

Благодаря недавним находкам бежецкого краеведа и историка В.Н. Сорокина в Государственном архиве Тверской области стал известен ряд новых фактов о семье А.А. Колчина³. Оказывается, 21 сентября 1859 г. Александр Александрович венчался в Богоявленской церкви г. Кашина (не сохранилась) с дочерью известнейшего бежецкого художника М.В. Тыранова Марией Михайловной [7; 21]. В метрической книге указано, что А.А. Колчину в 1859 г. было 23 года, его невесте — 17 лет: можно точно указать год рождения А.А. Колчина — 1836 [21, л. 155 об.].

В конце 1850-х гг. семья М.В. Тыранова переехала из Бежецка в Кашин [7, с. 119], где А.М. Колчин с 1857 г. расписывал церковь Иоанна Богослова [4]. Вероятно, после окончания Академии художеств в 1857 г. Александр Александрович мог приехать к отцу в Кашин, где и познакомился с семьей М.В. Тыранова (в которой было семь дочерей), а затем две художественные династии объединились в браке А.А. Колчина и М.М. Тырановой. Можно предположить, что А.А. Колчин помогал отцу расписывать церковь Иоанна Богослова: известно, что он оставался в Кашине, где 14 февраля 1862 г. у него родился сын Константин [22]. Затем до 1866 г. внук жил у деда Александра Максимовича и бабушки Серафимы Семеновны в Ярославле [4]. После кончины А.А. Колчина в 1885 г. его документы из Академии художеств получал именно Константин Колчин: на личном деле есть подпись [6, л. 1]. Таким образом, город Кашин в судьбе А.А. Колчина отмечен счастливой печатью самых радостных событий: здесь он женился, здесь у него родился сын.

Вероятно, вместе с А.А. Колчиным на монастырской даче жила и его семья: во всяком случае, и мать А.А. Колчина Серафима Семеновна (ок. 1813 — 2 марта 1874), и его супруга Мария Михайловна (1842 — 8 июля 1879) погребены на знаменитом монастырском кладбище Троице-Сергиевой Приморской пустыни, большинство надгробий которого утрачено в 1930–1960-е гг. [23, с. 444]. А.А. Колчину было около 49 лет, когда он скончался (30 октября 1885 г.) и был похоронен рядом с матерью и женой [23, с. 444]. Архимандрит Игнатий заботился о художнике и его семье не только при жизни А.А. Колчина, но и после его смерти.

А.А. Колчину покровительствовали высокопоставленные духовные и светские лица, его творчество было вовлечено в международные события, служило действенным средством установления духовной и моральной связи между православными народами. Он выполнял крупные зарубежные, столичные и региональные заказы, писал иконы и создавал масштабные произведения монументальной живописи, а большая часть его жизни прошла под сенью одного из самых известных русских монастырей Нового времени.

Историческое и художественное значение работ А.А. Колчина с годами будет только возрастать. Изучение его наследия открывает перспективы поиска новых данных о художнике, более пристального рассмотрения его изобразительных и технических приемов, сравнения его икон и росписей для уточнения атрибуции. Углубление научного осмысления творчества А.А. Колчина — начало сохранения гбнущей стенописи в церкви святых Климента и Петра в Новой Ладого.

³ Выражаю сердечную признательность В.Н. Сорокину, предоставившему новые уникальные факты для публикации в данной статье.

Приложение

ДОКУМЕНТЫ ИЗ ЛИЧНОГО ДЕЛА А.А. КОЛЧИНА^а

[6, л. 1–1 об.]

ПРОШЕНИЕ В СОВЕТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Надпись слева на полях:

«Документы художника Колчина получены. Константин Колчин»

Приписка: «Звания Неклассного художника удостоен в 1857 г.»

4 Октября 1882 г.

В Совет Императорской Академии Художеств

Прошение

Со времени окончания курса живописи в Академии Художеств в 1857-м году с выданным мне Аттестатом на звание художника за № 446-м, не переставая заниматься на поприще искусства живописи, имею честь покорнейше просить Совет Академии во внимание к долголетней моей деятельности, удостоить меня степени Академика или же Классного художника.

В доказательство непрерывных моих занятий по искусству живописи считаю долгом представить Совету Академии следующие документы: 1. Свидетельство Настоятеля Первоклассной Троицкой Сергиевой пустыни Архимандрита Игнатия ныне почетного Общника Академии Художеств от 30-го Октября 1877 года за № 116м за произведенные мной работы как в Троицкой Сергиевой пустыни, так и во вверенных по благочинию монастырях, и по рекомендации его исполнены мною работы для Особ Императорской Фамилии и других высокопоставленных лиц, а по написанию мною иконостаса в городе Босно-Сарай, что в Боснии^б, Всемиловейше удостоен ордена Св. Станислава 3-й Степени. 2. Свидетельство от причта и прихожан г. Новой Ладogi от 21-го Сентября 1877 года за росписание Климонтовской церкви^в. 3. Свидетельство от причта и старосты г. Холма Псковской Епархии от 19-го Сентября 1879 года за № 27-м за стенную живопись храма Воскресения Христова^д

Октября 4 дня 1882 года

Некласный свободный художник Александр Александров Колчин

Приписка справа в углу: Жительство имеет
Петерговского уезда 1-го Стана
на даче Сергиевой Пустыни

^а Приводится по источнику [6]. В написании прописных и строчных букв используется орфография источника.

^б Кафедральный собор Рождества Богородицы (Сараево).

^в Церковь Климента, папы Римского, и Петра, архиепископа Александрийского (ныне Волховский район Ленинградской области).

^д Церковь Воскресения Христова в г. Холме (ныне Новгородская область, не сохранилась).

[6, л. 2–2 об.]

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Дано сие от Настоятеля Первоклассной Троицкой Сергиевой пустыни, С. Петербургской епархии, с приложением монастырской печати, свободному Художнику Императорской Академии Художеств Александру Александровичу Колчину в удостоверение того, что им в течение нескольких лет производились живописные работы в следующих местах: в Сергиевой пустыни, в Храме Воскресения Христова написаны Св. Иконы для иконостаса, и исполнена фресковая живопись по стенам внутри церкви, в церкви Св. Саввы Стратилата расписана внутренность церкви масляными красками. В С. Петербургском девичьем монастыре, в Воскресенском Храме, расписаны купол и алтарь живописью и в том же монастыре в храме Афонския Божией Матери производил он стенную живопись масляными красками. В Старо-Ладожском Николаевском монастыре написаны им св. иконы для новой Златоустовской церкви и расписана самая церковь, и наконец его же работы иконостас для новой церкви в г. Сараеве, что в Боснии, у Славян; за что он Всемилоостивейше пожалован Орденом Св. Станислава III степени, а равно и другой Иконостас в г. Скутари^е. Кроме сложных работ, производимых в храмах, Г. Колчин исполнял заказы от высокопоставленных лиц и даже от лиц Императорской фамилии. Вообще работа кисти художника Г. Колчина по своей специальности и при строго отчетливой исполнительности заслуживает похвал во всех отношениях. Троицко-Сергиева пустынь Октября 30 дня 1877 года

Настоятель Архимандрит Игнатий^ф

Список источников

1. Художники народов СССР, XI–XX вв. : биобиблиографический словарь : в 5 т. Т. 5. Санкт-Петербург : Ю.А. Быстров., 2002. 360 с.
2. Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской академии художеств (1817–1859) / сост., авт. вступ. и примеч. Н.С. Беляев. Санкт-Петербург : БАН, 2015. 768 с.
3. Васильева Т.Л., Крылов С.В. Из опыта реставрации монументальной живописи церкви Тихвинской иконы Божией Матери Рождественского монастыря г. Ростова // XXIX Болотцевские чтения : ежегодная научная конференция : [видеозапись выступления]. Ярославль, 2024. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11279434050650449073> (дата обращения: 21.04. 2025).
4. Павлова А.Л. Александр Максимович Колчин – церковный художник эпохи классицизма // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 5. С. 526–539. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-526-539.
5. Берташ Александр, священник. Игнатий (Малышев Иван Васильевич) // Православная энциклопедия. Т. 21, с. 119–122. Москва : 2014. URL: <https://www.pravenc.ru/text/293461.html> (дата обращения: 03.02. 2024).
6. Дело канцелярии Императорской академии художеств. Колчин Александр Александрович 4 октября 1882 — 30 октября 1885 // Российский Государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 14. Д. 73. Л. 1–3.
7. Крылов И.В. Бежецкий живописец Михаил Васильевич Тыранов и его ученики: к атрибуции церковных стенописей северо-востока Тверского края // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства. 2024. Вып. 54. С. 108–127. DOI: 10.15382/sturV202454.108-127.
8. Владимир (Котляров В.С.), митр. Санкт-Петербургский и Ладожский; Николай (Парамонов), архим. Обитель северной столицы : Свято-Троицкая Сергиева пустынь : исторический очерк. Санкт-Петербург : Сатисъ, 2019. 288 с.
9. Шемякин А.И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII–XIX веков / под ред. А.М. Рутмана. Ярославль : А. Рутман, 2012. 610 с.
10. Жизнеописание архимандрита Игнатия (Малышева) бывшего настоятеля Троице-Сергиевой пустыни. Санкт-Петербург : Тип. В.В. Комарова, 1899. 144 с.
11. Сухоруков Ю.Н. Архимандрит Игнатий (Малышев) (реконструкция биографии) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Санкт-Петербург, 2009. № 8. С. 63–74.

^е Ныне г. Шкодер, Албания.

^ф Архимандрит Игнатий (Малышев).

12. Саборна црква у Сарајеву // [Собор Рождества Богородицы в Сараеве] : [сайт]. URL: <https://www.sabornacrka-sarajevo.org/istorijat.html> (дата обращения: 21.04.2025).
13. Путеводитель по Боснии и Герцеговине. Соборная церковь в Сараеве. URL: <https://bih-ru.com/sobornaya-cerkov-sarajevo/> (дата обращения: 21.04.2025).
14. Щегольков Н.М. Арзамасский Воскресенский Собор : история его и описание. В двух частях с видом Собора. Арзамас : Тип. Н. Доброхотова, 1909. 173 с.
15. Церковь Иоанна Златоуста в Староладожском Никольском монастыре. URL: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=291055 (дата обращения: 21.04.2025).
16. Годеново. Церковь Иоанна Златоуста. URL: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=346917 (дата обращения: 14.01.2025).
17. Новая Ладога. Церковь Климента Римского и Петра Александрийского. URL: <https://sobory.ru/article/?object=01188> (дата обращения: 21.04.2025).
18. Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века : [альбом]. Санкт-Петербург : Лики России ; Проект-2003, 2005. 271 с.
19. Троице-Сергиева пустынь. Воскресенский собор. URL: <https://www.citywalls.ru/house24277.html> (дата обращения: 21.04.2025).
20. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Санкт-Петербург : журнал «Строитель», 1902. Т. 1 : Архитектура исповеданий. 494 с.
21. Государственный архив Тверской области (ГАТО). Ф. 160. Оп. 1. Д. 15560а. Метрическая книга Богоявленской церкви г. Кашина за 1859 г. Л. 155 об. — 156.
22. Государственный архив Тверской области (ГАТО). Ф. 160. Оп. 1. Д. 34953. Метрическая книга Богоявленской церкви г. Кашина за 1862 г. Л. 114 об.
23. Саитов В.И. Петербургский некрополь : 4 т. Изд. вел. кн. Николай Михайлович. Санкт-Петербург : М.М. Стасюлевич, 1912. Т. 2 : (Д — Л). 726 с.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 21.05.2025; одобрена после рецензирования 26.03.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Alexander Alexandrovich Kolchin as an Undeservedly Forgotten Church Artist of the 19th Century

Anna L. Pavlova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0002-3651-8448; SPIN 2525-3780;
annapava@yandex.ru

Abstract. *The painter Alexander Aleksandrovich Kolchin (1836–1885) was a representative of a dynasty of Yaroslavl church masters. He graduated from the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg in 1857 and lived a considerable part of his life under the shadow of the Holy Trinity Coastal Monastery of St. Sergius near Strel'na. Until now, virtually nothing was known about the artist, and he was often confused with his father, the painter Alexander Maximovich Kolchin (1812–1866). The article for the first time introduces into the scientific turnover the basic information about A.A. Kolchin. Kolchin, drawn from his personal file stored in the Russian State Historical Archive: The biographical data of the artist is published and the characteristics of his surviving works are described: the iconostasis of the Cathedral Church of the Nativity of the Theotokos in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina, 1871), the mural paint-*

ing of the Church of St. John Chrysostom in the Nikolsky Monastery in Staraya Ladoga (1873) and the Church of St. Clement, Pope of Rome and St. Peter, the Archbishop of Alexandria in Novaya Ladoga (1877). The revealed documents allowed us to establish that by 1871 it was A.A. Kolchin who painted 73 icons on canvases for the Sarajevo iconostasis. This is the only known to date large collection of icons of the master, located in the original place and in honorable conditions. It has been established that A.A. Kolchin created a number of large works, the authorship of which has been forgotten. In addition, thanks to the artist's personal file, it became clear that he painted the now-unpreserved churches of the leading monasteries in the capital: the Resurrection Cathedral and the Church of St. Savva Stratilatous of the Holy Trinity Coastal Monastery of St. Sergius, as well as the Resurrection Cathedral and the Church of the Vatope (Athos) Icon of the Mother of God in the Novodevichy Monastery in St. Petersburg; he painted icons commissioned by the royal family and other aristocratic families (the whereabouts of these works are not yet known). For many years A.A. Kolchin was under the patronage of the most famous clergyman–archimandrite and artist Ignatius (Malyshev; 1811–1897), the abbot of the Holy Trinity Coastal Monastery of St. Sergius. The appendix to the article for the first time publishes a unique document – a certificate issued to A.A. Kolchin in 1877 by Archimandrite Ignatius to confirm the authorship of his works, in which the main works of the artist are indicated. It is shown that A.A. Kolchin's work reflected the main fea-

tures of the epoch of historicism: while remaining faithful to academic principles, the master sought a support for his artistic language in the ideals of medieval art.

Key words: art history, fine art, church art, architecture, A.A. Kolchin, iconostasis, The Cathedral Church of the Nativity of the Theotokos in Sarajevo, mural painting, Church of Clement and Peter in Novaya Ladoga, Church of John Chrysostom in Staraya Ladoga, Holy Trinity Coastal Monastery of St. Sergius, Archimandrite Ignatius (Malyshev).

Citation: Pavlova A.L. Alexander Alexandrovich Kolchin as an Undeservedly Forgotten Church Artist of the 19th Century, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 416–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-416-429.

References

1. *Khudozhniki narodov SSSR, XI–XX vv.: biobibliograficheskii slovar': v 5 t. T. 5* [Artists of the Peoples of the USSR, 11th–20th Centuries. Biobibliographical Dictionary: in 5 volumes]. St. Petersburg, Ya.A. Bystrov Publ., 2002, vol. 5, 360 p.
2. Belyaev N.S. (ed.) *Torzhestvennye publichnye sobraniya i otchety Imperatorskoi akademii khudozhestv (1817–1859)* [Solemn Public Meetings and Reports of the Imperial Academy of Arts (1817–1859)]. St. Petersburg, BAN Publ., 2015, 768 p.
3. Vasilieva T.L., Krylov S.V. From the Experience of Restoration of Monumental Painting of the Church of the Tikhvin Icon of the Mother of God of the Nativity Monastery in Rostov, XXIX *Bolotsevskie chteniya: ezhegodnaya nauchnaya konferentsiya* [The 29th Bolotsev Readings: Annual Scientific Conference]. Yaroslavl, 2024. Available at: <https://yandex.ru/video/preview/11279434050650449073> (accessed 21.04.2025) (in Russ.).
4. Pavlova A.L. Alexander Maksimovich Kolchin as a Church Artist of the Classical Era, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2024, vol. 21, no. 5, pp. 526–539. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-526-539 (in Russ.).
5. Bertash Alexander, priest. Ignatius (Malyshev Ivan Vasilyevich), *Pravoslavnaya Ehntsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2014, vol. 21, pp. 119–122. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/293461.html> (accessed 03.02.2024) (in Russ.).
6. The Case of the Chancellery of the Imperial Academy of Arts. Kolchin Alexander Alexandrovich October 4, 1882 – October 30, 1885, *Rossiiskii Gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 14, fol. 73, pp. 1–3 (in Russ.).
7. Krylov I.V. Bezhetzky Painter Mikhail Vasilievich Tyranov and His Students: On the Attribution of Church Wall-Painting in the North-East of the Tver Region, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art], 2024, issue 54, pp. 108–127. DOI: 10.15382/sturV202454.108-127 (in Russ.).
8. Vladimir (Kotlyarov V.S.), Metropolitan of St. Petersburg and Ladoga, Nicholas (Paramonov), Archim. *Obitel' severnoi stolitsy: Svyato-Troitskaya Sergieva pustyn': istoricheskii ocherk* [The Monastery of the Northern Capital: Holy Trinity St. Sergius Hermitage: A Historical Essay]. St. Petersburg, Satis" Publ., 2019, 288 p.
9. Shemyakin A.I. *Slovar' masterov khudozhestvennykh remesel Yaroslavlya XVIII–XIX vekov* [The Dictionary of Artistic Crafts Masters in Yaroslavl of the 18th–19th Centuries]. Yaroslavl, A. Rutman Publ., 2012, 610 p.
10. *Zhizneopisanie arkhimandrita Ignatiya (Malysheva) byvshego nastoyatelya Troitse-Sergievoi pustyni* [Life of Archimandrite Ignatius (Malyshev), a Former Abbot of the Trinity St. Sergius Hermitage]. St. Petersburg, Tip. V.V. Komarova Publ., 1899, 144 p.
11. Sukhorukov Yu.N. Archimandrite Ignatius (Malyshev), Biography Reconstruction, *Nauchnye trudy Sankt-Petersburgskoi akademii khudozhestv* [Proceedings of the St. Petersburg Academy of Arts]. St. Petersburg, 2009, no. 8, pp. 63–74 (in Russ.).
12. *Saborna tsrkva u Sarajevu* [Cathedral of the Nativity of the Teotokos in Sarajevo]. Available at: <https://www.sabornacrkva-sarajevo.org/istorijat.html> (accessed 21.04.2025).
13. *Putevoditel' po Bosnii i Gertsegovine. Sobornaya tserkov' v Saraeve* [Guide to Bosnia and Herzegovina. Cathedral Church in Sarajevo]. Available at: <https://bih-ru.com/sobornaya-cerkov-sarajevo/> (accessed 21.04.2025).
14. Shchegolkov N.M. *Arzamasskii Voskresenskii Sobor: istoriya ego i opisanie. V dvukh chastyakh s vidom Sobora* [The Resurrection Cathedral in Arzamas: Its History and Description. In Two Parts with a Picture of the Cathedral]. Arzamas, Tip. N. Dobrokhotova Publ., 1909, 173 p.
15. *Tserkov' Ioanna Zlatousty v Staroladozhskom Nikol'skom monastyre* [St. John Chrysostom Church in the St. Nikolsky Monastery, Staraya Ladoga]. Available at: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=291055 (accessed 21.04.2025).
16. *Godenovo. Tserkov' Ioanna Zlatousty* [Godenovo. St. John Chrysostom Church]. Available at: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=346917 (accessed 14.01.2025).
17. *Novaya Ladoga. Tserkov' Klimenta Rimskogo i Petra Aleksandriiskogo* [Novaya Ladoga. St. Clement of Rome and St. Peter of Alexandria Church]. Available at: <https://sobory.ru/article/?object=01188> (accessed 21.04.2025).
18. Savelyev Yu.R. *"Vizantiiskii stil" v arkhitekture Rossii. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka: al'bom* [Byzantine Style in Russian Architecture. The Second Half of the 19th – the Beginning of the 20th Century: album]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., Proekt-2003 Publ., 2005, 271 p.

19. *Troitse-Sergieva pustyn'. Voskresenskii sobor* [The Holy Trinity Coastal Monastery of St. Sergius. Resurrection Cathedral]. Available at: <https://www.citywalls.ru/house24277.html> (accessed 21.04.2025).
20. Baranovsky G.V. *Arkhitekturnaya ehntsiklopediya vto-roi poloviny XIX veka* [The Architectural Encyclopedia of the Second Half of the 19th Century]. St. Petersburg, Zhurnal Stroitel' Publ., 1902, vol. 1, 494 p.
21. *Gosudarstvennyi arkhiv Tverskoi oblasti* [State Archive of the Tver Region], coll. 160, aids 1, fol. 15560a, Metric Book of the Epiphany Church in Kashin for 1862, pp. 155 verso — 156.
22. *Gosudarstvennyi arkhiv Tverskoi oblasti* [State Archive of the Tver Region], coll. 160, aids 1, fol. 34953, Metric Book of the Epiphany Church in Kashin for 1862, p. 114 verso.
23. Saitov V.I. *Peterburgskii nekropol': 4 t. Izd. vel. kn. Nikolai Mikhailovich* [Petersburg Necropolis: 4 vol. Ed. by Grand Duke Nikolai Mikhailovich]. St. Petersburg, M.M. Stasyulevich Publ., 1912, vol. 2: (D — L), 726 p.

The article was submitted 21.05.2025; approved after reviewing 26.03.2025; accepted for publication 04.07.2025.

НОВИНКА



Сошнин А.А., Саломатина О.А., Максимова М.Л. Итоги второго этапа Всероссийского мониторинга состояния сохранности библиотечных фондов 2023 года : аналитический отчет / Российская государственная библиотека. Москва : Пашков дом, 2025. 278, [2] с. : ил.

Аналитический отчет подготовлен по результатам второго исследования Всероссийского мониторинга состояния сохранности библиотечных фондов. В исследовании приняли участие библиотеки федерального уровня, центральные библиотеки всех субъектов РФ, в том числе библиотеки территорий, вошедших в состав РФ в 2022 году.

В процессе мониторинга был осуществлен сбор и аналитическая обработка данных о состоянии документных фондов библиотек РФ по четырем параметрам: необходимость и срочность консервационного вмешательства, соблюдение режимов хранения и размещение документов, профессиональные характеристики кадрового состава, материально-техническая оснащенность.

Издание представляет интерес для министерств и профильных ведомств регионов и областей РФ, директоров библиотек и архивов, руководителей структурных подразделений и специалистов в области консервации документов, а также для научных работников и студентов, осваивающих профессии в сфере обеспечения сохранности документных фондов.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

А.И. ПЕТУХОВА

МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ПАТРИОТИЗМ БОРИСА ШЕРГИНА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Александра Игоревна Петухова,

Государственный академический университет
гуманитарных наук,
кафедра теории и истории культуры и искусства,
аспирант
Мароновский переулок, д. 26, Москва, 119049, Россия

ORCID 0009-0007-3509-6275; SPIN 9048-0677
sanya_che@mail.ru

Реферат. Борис Викторович Шергин (1893–1973) — русский сказитель, писатель, художник, знаток русской традиционной художественной культуры. Его имя известно, главным образом, в связи с его литературным наследием — рассказами о жизненном укладе и традиционной культуре Архангельского Поморья, а также художественной обработкой произведений народной словесности. Начав свой путь преимущественно как художник народного декоративно-прикладного и книжного искусства, во второй половине жизни Шергин во многом вынужденно сосредоточился на литературной работе: причиной тому стала прогрессирующая потеря зрения. Трагический перелом в духовной и культурной жизни России, ознаменованный революцией, гибелью империи, антирелигиозными настроениями и гонениями советского периода, кризисом традиционной культуры в целом, — вот фон жизни и творчества Б.В. Шергина. «Несовременность» Шергина, а потому и ценность его фигуры проявляется в следующем. Родным ему языком народной словесности Беломорского Севера он выразил высокие этические принципы традиционной севернорусской поморской культуры. Любовь к своему земному Отечеству и его традиционной культуре неизбежно оттенялись го-

речью об их судьбе в разрушительном XX веке. Соотнесение содержания дневниковых записей Шергина с содержанием его произведений дает понимание, что разрешение проблемы судьбы культурного наследия России лежит в области духовного, а не социокультурного.

В апреле 2025 г. завершила работу выставка «Поклон Борису Шергину», организованная Музейным объединением г. Архангельска «Художественная культура Русского Севера» в стенах Музея художника и сказочника С.Г. Писахова. Экспозиция явилась попыткой осмыслить духовное, нравственное содержание жизненного пути Бориса Шергина, значение этого содержания для будущих поколений.

Ключевые слова: Борис Шергин, музеи Архангельской области, Музей С.Г. Писахова, писатели Русского Севера, Беломорье, Поморье, народная словесность, фольклор, народное искусство, традиционная культура, традиционное мировоззрение, православное мировоззрение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, философия культуры.

Для цитирования: Петухова А.И. Мировоззрение и патриотизм Бориса Шергина в культурно-историческом контексте // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 430–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-430-437.

При поддержке. Статья подготовлена в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (тема № FZNF-2023-0003 «Традиции и ценности общества: механизмы формирования и трансформации в контексте глобальной истории»).

Русский сказитель, писатель, художник и фольклорист Борис Викторович Шергин (1893–1973) при жизни был известен в первую очередь как автор рассказов о жизненном укладе поморов, чьим основным занятием являлись мореходное дело и морской промысел. Знаток, носитель традиций и высоких этических принципов народной культуры Русского Беломорского Севера и человек православный, он, по известному выражению писателя Ю.Ф. Галкина, «под страшной бурей века сего сохранил для нас свет души своей» [1, с. 11]; сохранил вероисповедание и традиционное мирозерцание на фоне потрясений последнего времени: революций, антирелигиозных настроений и гонений советского периода, кризиса и постепенного разрушения традиционного жизненного уклада своей Родины.

Творческая позиция Шергина заключалась в осознании себя — личности — «малой каплей, в которой отражается солнце народного искусства»: частью Целого, образуемого поколениями русских насельников Беломорья, его уникальной культурно-языковой средой [2, с. 420–421]. «Глубокое, ценное слово о родимой стороне может сказать только тот человек, для которого его родина не есть “край”, а центр», — размышлял Б.В. Шергин [3, с. 589]. Архангельское Поморье, эпический фон его природных ландшафтов, различные составляющие его традиционного жизненного уклада (морская культура, традиции различных декоративно-прикладных искусств и ремесел, богатейшая народная словесная культура) — вот «почва» творческого возрастания Шергина. «Дух» же этого возрастания — православная вера, которая все еще оставалась доминантой жизни дореволюционной России, несмотря на усиливавшиеся на рубеже XIX—XX вв. тенденции вестернизации, секуляризации культуры, проникновения веяний атеистического и материалистического мировоззрения.

Исследуя истоки творческого становления Б.В. Шергина, М.А. Тычков отмечает ярко проявившееся в нем с юных лет «восторженно-чуткое» восприятие жизни и окружавших его проявлений красоты, как природной, так и рукотворной. Эта личностная черта обусловила, с одной стороны, изначально разнонаправленность его творческих устремлений, с другой — их копияный, подражательный характер [4, с. 29].

Большая часть сокровенных воспоминаний детства, к которым Шергин обращается на страницах личного дневника [3], — о воспитании в лоне веры Христовой, о быте, подчиненном ритмам жизни Церкви, посещениях старинных храмов родного города и паломничествах на Соловки, о том, как почитали в родной семье святых — свт. Николая Чудотворца, прпп. Зосиму и Савватия Соло-

вецких; как любили и справляли духовные праздники [3, с. 367]. Фундаментальной была роль родителей Бориса Викторовича: отца — морехода, судомеханика Виктора Васильевича Шергина и матери — Анны Ивановны Старовской. От них он воспринял православное, традиционное мировоззрение и вероисповедание, нравственные принципы трудолюбивой, добродетельной жизни, любовь к кораблестроению и мореходству, декоративно-прикладному искусству, народной словесности. По примеру отца — искусного художника и плотника — юный Шергин изготовлял модели парусных судов, мастерила и расписывал домашнюю утварь.

Рассматривая художественное наследие Б.В. Шергина, можно отчетливо проследить влияние изобразительных традиций с детства вдохновлявшего его духовного искусства. Влияние это обнаруживает себя не в одном только стилистическом отношении. Так, в 2019 г. коллекционер и исследователь старообрядческой книжности В. Смирнов обнаружил единственное известное на сегодняшний день произведение книжного искусства за авторством Б.В. Шергина — лицевою рукопись «Сон Богородицы». «Фундаментом» создания книжицы, очевидно, были детские творческие опыты, о которых Шергин свидетельствует в дневнике: свою «первую картинную галерею» он называет «литографированные картинки» — иллюстрации к «Соловецкому патерику», которые он старательно срисовывал, «едва научась держать в руках карандаш» [1, с. 13]. Испытывая, по всей видимости, влияние традиции народного книжного искусства Русского Севера (в частности, важнейших старообрядческих центров, таких как Выговская Богоявленская пустынь), в гимназические годы он «сшивал тетради в форме книг и печатными буквами вписывал туда на память то, что казалось любопытно. Тщился украсить эти “книги” и собственноручными рисунками» [5, с. 2].

Важно отметить, что с исследованием духовного искусства в творчестве Б.В. Шергина связан ряд «белых пятен». Согласно доказательствам и выводам М.А. Тычкова и Н.Е. Плаксиной, графические листы «Изображение пустыни Великопоженской иже на Пижме реце» и «Священнопреподобный Аввакум Петрович пребысть в заточении на море акиани наг седа» (числящиеся в собрании Государственного музея истории русской литературы им. В.И. Даля как произведения неизвестных авторов конца XIX — начала XX в.) принадлежат авторству самого Шергина [6]. Эти листы были в составе коллекции 26 лубков, приобретенных Государственным литературным музеем у Шергина в 1940 году. Также назрела смена атрибуции складня с ликом прп. Евфимия Архангелогородского, первоначально датируемого XVIII в. [7, с. 45–47].

Видовой и жанровый состав художественного наследия Б.В. Шергина разнообразен: журнальная и книжная графика, шрифты и буквы, многочисленные копии и зарисовки с произведений народного декоративно-прикладного искусства, иконы и зарисовки иконописи, роспись и резьба по дереву, макеты деревянного зодчества. Как художник-график Шергин оставил после себя множество рисунков и набросков: пейзажей, портретов, зарисовок памятников архитектуры, бытовых сцен, иллюстрирующих традиции поморов и представителей коренных народов Севера. Ввиду комплекса причин (одна из главных — внемузейное бытование работ) это обширное наследие крайне разрозненно. О целых пластах его творчества сохранились лишь письменные свидетельства (например, свидетельства самого Шергина о работе над оформлением театральных декораций) [4, с. 54].

Параллельно с первоначально избранной стезей изобразительного искусства обозначился у Шергина и путь художника слова — сказителя, собирателя и исполнителя произведений народной словесности. Морские легенды и предания, рассказанные отцом и его товарищами по морскому сословию (например, капитаном М.О. Лоушкиным), составили часть основы литературного творчества Шергина. От матери им была перенята часть своего сказительского репертуара. Из напетых ею старин (былин, исторических песен, баллад) Шергин составил и художественно оформил первый сборник «У Архангельского города, у корабельного пристанища» (1924) [8].

Годы обучения в московском Строгановском художественно-промышленном училище (1913—1917) пришлось на период возрождения всеобщего интереса к русскому традиционному искусству; Русский Север был особенно выделяем художниками и исследователями как заповедник богатств национальной культуры. Между Шергиным и новой для него средой происходит своеобразный культурный обмен. С одной стороны, его талант восприимчива традиций севернорусской народной словесности замечают ученые-фольклористы. Он знакомится с Б.М. и Ю.М. Соколовыми и иллюстрирует пением старин их лекции по русскому фольклору; благодаря артистке и фольклористу О.Э. Озаровской состоялось важное для него знакомство с пинежской сказительницей М.Д. Кривополеновой, приехавшей в Москву на гастроли: впечатление от этого знакомства было описано Шергиным в одном из ранних очерков для газеты «Архангельск» [9]. С другой стороны, сам Шергин знакомится с важнейшими художественными центрами Центральной Руси (Абрамцево, Хотьково), сокровищами Древле-Московской и Владимиро-Суздальской земли. Его любовь к великорусской культуре, изначально выросшая на поморской почве, укрепляется и приумножается за счет почвы среднерусской.

В 1917 г. Шергин возвращается в Архангельск. Литературная, художественная, краеведческая и музейная работа некоторое время объединяет его с художником, сказочником и краеведом Степаном Писаховым. После установления на Севере советской власти (1920) Шергин некоторое время служит в кустарно-кооперативном отделе (кустпроме) губернского совнархоза — работает как художник-инструктор, выполняя эскизы для мастеров холмогорской резной кости. В настоящее время известна единственная работа мастера В.Т. Узикова по эскизу Шергина (не сохранился) — нож для резки бумаги с сюжетом охоты на медведя в рукояти (собрание Архангельского областного краеведческого музея). Параллельно выступает на различных литературных собраниях с лекциями и рассказами о народном искусстве, о традиционной словесности Русского Севера, иллюстрируя их исполнением сказок, легенд и былин.

По приглашению коллеги — библиотекаря, методиста и педагога А.К. Покровской в 1921 г. Шергин переезжает в Москву и поступает в основанный ею Институт детского чтения, где заведует художественно-этнографическим бюро, секцией рассказывания; работает художником-рецензентом (следит за оформлением и иллюстрированием современной детской и юношеской книги). Сам работает как иллюстратор и оформитель книг (в том числе собственных).

Относительно литературной стороны своего творчества Борис Викторович, по свидетельству Ю.И. Коваля, обычно не называл себя «писателем», поскольку считал себя в первую очередь «артистом-рассказчиком» [10]. Сказительство до самых поздних лет жизни продолжало оставаться одной из основных составляющих его творческой деятельности. Все, что было записано им в прозе, изначально складывалось и многократно «обкатывалось» как устный рассказ. Таким образом, традиции и поэтика народной поморской словесности (ее выразительная образность, афористичность) были продолжены их носителем уже на поприще профессиональной литературы.

Состав сборников Шергина можно условно разделить на две подгруппы: произведения народные — старины и сказки в художественной обработке; произведения авторские — новеллы, очерки, сказы. Последние практически всегда являются художественной переработкой виденного, слышанного, читанного в годы детства и юности; при этом Шергин почти всегда указывает, с чьих слов передает тот или иной рассказ. Героями художественной прозы Шергина становились его родители, старшие современники и сверстники, славные люди прошлого. Особенно стоит выделить также художественный пересказ Шергиным книжных, письменных первоисточников («Рассказы о кормишке Маркеле Уша-

кове», «Устьянский правильник») и прямой устной речи земляков-северян («Пинежский Пушкин» и «Пушкин архангелогородский»).

Художественная проза Шергина по другому признаку — настроения и содержания — также может быть разделена на две условные группы. Героико-эпическим настроением пронизаны те сказы, в которых отражены опыт жизнедеятельности и система этики, выработанные населением Беломорья в ходе трудного и рискованного приспособления к природным условиям морского приполярного Севера. Особый акцент Б.В. Шергин делает на ценности человеческих связей (семейных, товарищеских, артельных) в поморской среде и соответствующих качеств: честности, бесхитростности, верности данному слову, строгости по отношению к себе, великодушия и милосердия по отношению к ближнему (особенно младшему), трудолюбия и любознательности. Для другой группы художественных произведений Шергина характерен более «легкий» настрой и «новеллистичный» тон — в них он, обращаясь к повседневной жизни родного Архангельска времен своих детства и юности, с доброй иронией подсвечивает забавные эпизоды этой жизни, основа которой неизменна: это вера в Бога, иерархическое устройство православной семьи, добродетельные и сердечные отношения между людьми [11].

Повседневная жизнь тем временем приносила немало испытаний. Ухудшалось здоровье, подорванное серьезной травмой ног, полученной в 1919 году. В ходе партийных чисток 1920-х гг. не избежала идеологического закрепощения работа Института детского чтения (с 1923 г. — отдел детского чтения при Институте методов внешкольной работы), а его коллектив — своей собственной чистки. В 1930 г. Шергин был «освобожден от работы ввиду не проявления необходимой интенсивности в работе» [12, с. 119–121]. Основным, но не регулярным и потому не покрывавшим материальную нужду источником заработка оставались выступления на литературных вечерах, иллюстраторская работа. В 1928 г. он был вынужденно переселен из занимаемой им комнаты в непригодное для жизни полуподвальное помещение, бывший хозяйственный склад (в том же здании, где располагался институт). Сырость, недостаток света в нем, судя по всему, окончательно подорвали здоровье Бориса Викторовича. Прогрессирующая потеря зрения обусловила переход Шергина к литературной работе; последними авторскими иллюстрациями Шергина, изданными при его жизни, стали рисунки к его четвертой книге «У песенных рек» (1939). К практически нищенским условиям существования прибавились в дальнейшем тяготы военных лет. Однако известно, что Шергин находил в себе силы выступать с чтением своих произведений и лекций о народной словесности, пением былин по го-

спиталиям, воинским частям Москвы и Подмосквья [12, с. 276].

После войны ему пришлось пережить почти десятилетний период опалы и изоляции от читателя. Причины тому наслонились одна на другую как снежный ком: это и ряд критических «оценок» его творчества как «псевдонародного» и «консервативного» [13, с. 50], и последовавший со стороны научного сообщества ряд обвинений в подделке исторических документов [14, с. 28–29]. В настоящее время исследователи жизни и творчества Шергина единодушно полагают, что корень этих обвинений — в недопонимании, глубоком конфликте мировоззренческого уровня. Сжатое художественное изложение Шергиным содержания некоего исторического документа, известного как «Хождение Ивана Ноугородца Олельковица сына», использованное К.С. Бадигиным при работе над диссертацией, было принято научным сообществом за злонамеренный подлог и подвергло писателя еще большему остракизму [4]. Выяснить подлинность существования упомянутого документа — одна из насущных задач в деле окончательного «оправдания» Шергина и разрешения недоразумений по данному вопросу.

С наступлением «оттепели» и некоторым ослаблением идеологического диктата Шергина стали «возвращать». В 1955 г. коллегами по Союзу писателей был организован его творческий вечер в Центральном доме литераторов, а в 1959 г. вышел сборник избранных произведений «Океан — море русское», составленный В.В. Сякиным, журналистом, редактором, автором предисловий к изданиям 1959 и 1971 гг., близким другом Б.В. Шергина в последние годы его земного пути. Сборник сопровождали одобрительные рецензии писателя Л. Леонova (они с Шергиным были отдаленно знакомы еще с юных лет жизни в Архангельске) и сопроводительная статья Э.В. Померанцевой. «Заговорили и другие...» [14, с. 30]. Постепенно творчество Бориса Викторовича обрело всесоюзную известность. В 1966 г. он был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Последним московским местом жительства Шергина стала выделенная ему комната в коммунальной квартире в доме на Рождественском бульваре, в которую он переехал в 1959 г. и прожил до самой смерти. Некоторой отдушиной для Шергина являлись летние выезды в подмосковное Хотьково, где он гостил в доме дальней родственницы.

Не одна только память о «святой старине родного Севера» поддерживала Бориса Викторовича. Истинное значение его творчества раскрывается лишь на неизмеримой глубине православного вероисповедания и мироощущения. Свидетельством тому является личный дневник писателя [3]. Напряженный самоанализ, «Страшный Суд над самим собой», горькое сетование о худом своем здо-

ровье, в силу чего он вынужден для других быть обузой, упование на Бога в условиях страшной нищеты, страшнейших, чем когда-либо прежде, гонений и, казалось бы, всеобъемлющего, беснующегося торжества безбожной «житухи», память о конце всего «зде сущего», его изменении и необходимости держать ответ за все прожитое, вера в безусловную Победу над смертью Воскресшего и вновь Грядущего в мир Христа, радость об истинной, духовной красоте человека, о гармонии природы и традиционного искусства — вот схематичное описание содержания размышлений, которые Борис Викторович доверял дневнику. Дополняет эти размышления живописание словом — любование нетронутым ликом природы родной земли (как северной, беломорской, так и среднерусской). Восхищение подвигами святых, имена свт. Николая Чудотворца, преподобных отцов Соловецких, Оптинских, Радонежских и других столпов православия постоянно встречаются на страницах дневника.

Патриотическое чувство Шергина проявляется в сочетании выражения личной приверженности традиционной культуре Православной Руси с горечью об ее разорении и упадке. Он определяет духовные причины исторических катаклизмов XX в.: отвержение человечеством Бога, светскую «веру в прогресс» и попытки построения «земного рая» на основании тех или иных идеологических изысканий. И напротив, воспекает Мир, порядок вещей в котором определен его Создателем и поддерживается в неразрывной связи с Ним человеком, осознающим свое истинное положение — положение путника, устремленного в Небесное Отечество, и в то же время работника, возделывателя по образу и подобию Божьему [15]. Емкое понятие «художество», встречающееся в текстах Шергина, отражает принцип созидательной, творческой самоотдачи, проявляющийся в том или ином занятии, — принцип, по которому живут герои поведанных им историй, жили его родные, старшие современники и предки [16, с. 284]. Увековечивая его в пространстве художественного текста выразительным народным словом (не его «собственным», но унаследованным, перенятым), Шергин оставляет нам — читателям и потомкам — не только сказание о славном прошлом и возвышенный, почти иконописный образ Поморья и поморов, но и ряд вопросов, в первую очередь духовного характера.

Воспоминания свидетелей последних лет земного пути Бориса Викторовича сходятся в едином: во всех них Шергин предстает человеком неотмирным. Вот что писал посетивший Шергина незадолго до его смерти писатель Федор Абрамов: «Темная изба. Темный коридор, пропахший кухней, помоями, уборной — в провинции такие, из которых никогда не выветривается запах. Запах провинции и темная комната. И в этой темной комнатке ста-

ричок. Светленький. Голова белая, как одуванчик. Лысина. И свет шел от этого старичка. И пахло... какой-то келией. Совсем не XX веком. И не верилось, что это писатель» [17, с. 420]; «...хорошо помню его светящийся лик (ничего больше подобного не видал), его неторопкую, умиротворяющую речь. Как ручей в белой ночи... И еще помню, как светло было у меня на душе, когда вышли. Как в детстве, когда выходил из церкви в Пасху. И по-иному выглядело все на улице. Пахло весной. И люди все хорошие» [17, с. 417]; «Шергин — это как бы рай, спущенный на землю» [18, с. 135].

Борис Викторович ушел из жизни в конце октября 1973 года. Последними его словами, по свидетельству названного племянника М. Барыкина, переданному писателем и другом Шергина Ю.Ф. Галкиным, были слова о весне, о Пасхе [19, с. 73].

Память о Б.В. Шергине в настоящее время живет изданиями сборников поморских сказок и сказов в его изложении, кино- и театральными постановками по их мотивам. Продолжается научная работа по исследованию родословной писателя, подготовке полноценного собрания сочинений, расшифровке дневниковых записей и сверке их с уже опубликованным в изданиях разных лет. Актуальным направлением работы остается создание подробной классификации различных аспектов его творческого наследия (по крайней мере, известных); выявление и атрибуция приписываемого его авторству спорно или ошибочно. Отметим, что подобную классификацию представляет подробнейший Библиографический указатель, изданный в 2006 г.: в нем содержится не только информация об изданиях собраний сочинений писателя, но и указания всех изданных на тот момент посвященных ему научных и литературных трудов, экранизаций и театральных постановок его произведений и пр. [20]. Очевидно, что этот информационный фонд нуждается в существенном дополнении и обновлении.

Магистральной тенденцией репрезентации наследия писателя сегодня является процесс осмысления не только его вклада в дело сохранения культуры Русского Севера и преемственности по отношению к традициям поморской народной словесности, но и в широком контексте проблем нравственного воспитания личности. Современники — педагоги, работники музеев, библиотек и других учреждений культуры, стремясь осмыслить глубинную духовного значения его творчества и осознавая ценность его (творчества) педагогической составляющей, вводят произведения Бориса Викторовича в работу с подрастающим поколением.

В апреле 2025 г. в стенах Музея художника и сказочника С.Г. Писахова в Архангельске завершила работу выставка «Поклон Борису Шергину». Ее организатором выступило Музейное объеди-

нение «Художественная культура Русского Севера». Открытие выставки состоялось в июне 2023 г. и было приурочено к 130-летию со дня его рождения. Помимо собственно работ Шергина — художника и иллюстратора (подлинных и копий), прижизненных литературных изданий, иллюстраций к ним, на ней были представлены произведения художественной культуры Русского Севера — тех ее видов и жанров, в которых работал Борис Викторович: иконопись, росписи по дереву, холмогорская резная кость и др.

Особую часть экспозиции и своеобразную ее визуальную доминанту составил проект памятного креста, оформление которого наследует традиции житийной миниатюры. В изразцовых клеймах этой своеобразной «иконы жития» автор — художник, исследователь жизни и творчества Шергина М.А. Тычков — изобразил важнейшие его (жития) вехи, сопроводив их цитатами из произведений и дневника Бориса Викторовича. Памятник, сообразно одному из дневниковых размышлений Шергина, задуман разделенным на две «смысловые» половины [1, с. 170]. Первая часть посвящена дням юности в Архангельске, у Белого моря: здесь видим сцены постройки корабля, юношеских упражнений в изобразительном и ремесленном художествах, того, как отец и мать поют своим детям былины. Вторая часть изображает сердце Руси — Москву: здесь встреча с М.Д. Кривополоновой, сказительские выступления перед аудиторией, созерцание природы Радонежских земель. В настоящее время по ряду причин организационного характера изготовление памятника приостановлено.

Цель выставочного проекта — отразить хронологию жизненного и творческого пути Бориса Викторовича и «визуально и ассоциативно осмыслить творчество Бориса Шергина не только для Архангельска, но и для России в целом» [21]; осмыслить в меру возможности духовное, нравственное содержание этого пути. Бесценным источником знаний о том, что составляло предметы размышлений Бориса Викторовича, что являлось для него источниками вдохновения, что было для него дорого, стал его личный дневник — один из главных документов при работе над выставкой. Экспозицию дополнило множество дневниковых цитат, посвященных православно́й вере, родной земле и семье, смыслу человеческой жизни.

Список источников

1. Шергин Б.В. Жизнь живая : Из дневников разных лет : [1942–1953] / сост., авт. предисл. Ю.Ф. Галкин. Москва : Патриот, 1992. 175 с.
2. Шергин Б.В. Изящные мастера : Поморские былины и сказания / сост., предисл. и сопровод. тексты Ю. Галкина ; худож. Ю. Фролов. Москва : Молодая гвардия, 1990. 430 с.
3. Шергин Б.В. Праведное солнце : Дневники разных лет. Санкт-Петербург : Библиополис, 2009. 656 с.
4. Тычков М.А. Художество Бориса Шергина // Новое о Борисе Шергине: биографические сведения, изобразительное творчество / М.А. Тычков, Е.Ш. Галимова ; Архангельская областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова. Архангельск, 2018. С. 28–81.
5. Б.В. Шергин о себе // Говорит СССР : Орган Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию. 1933. № 2. С. 3. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000046426/view/?#page=3> (дата обращения: 18.06.2025).
6. Плаксына Н.Е., Тычков М.А. Лист «Великопожеский скит» из собрания Государственного литературного музея: к вопросу о предполагаемом авторстве Б.В. Шергина // Живая старина. 2019. № 1 (101). С. 53–56.
7. Тычков М.А. Творческий метод Шергина — писателя и художника. О «подлоге» Бориса Шергина // Северный текст русской литературы : [сборник / сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова]. Архангельск : КИРА, 2024. № 7. Актуальные проблемы исследования. С. 30–48.
8. У Архангельского города, у корабельного пристанища : сборник старин / текст и рис. Б.В. Шергина ; предисл. А.К. Покровской ; муз. записи С.Е. Протопопова. Москва : Государственное издательство, 1924. 52 с.
9. Отходящая красота : Письмо из Москвы // Архангельск. 1915. 21 ноября. URL: https://webirbis.aonb.ru/irbisdoc/kr/2016/arh_1915_218-291/166/ (дата обращения: 18.06.2025).
10. Коваль Ю.И. Опасайтесь лысых и усатых. Москва : Книжная палата, 1993. 352 с. URL: https://www.rulit.me/books/opasajtes-lysyh-i-usatyh-read-37680-21.html#section_31 (дата обращения: 18.06.2025).
11. Чекрыжова А.И. Творчество Б.В. Шергина в контексте книжной культуры: особенности стиля и смысловые доминанты // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы XV Белорусско-Российского научного семинара-конференции «Современные проблемы книжной культуры: Основные тенденции и перспективы развития: 100 лет Инбелкульту и белорусской академической науке» (Москва, 22–23 ноября 2022 г.) / сост.: Л.А. Авгуль, Н.В. Вдовина. Минск : Центральная научная библиотека НАН Беларуси ; Москва : Научный и издательский центр «Наука» РАН, 2022. С. 532–537.
12. Егоров Б.М. Мой Борис Шергин. Архангельск : Архангельский литературный музей, 2022. 360 с.
13. Михайлов А.А. Смирный архангелогородец : (Борис Шергин) // Моя Гиперборея : статьи о литературе, воспоминания. Архангельск, Издательство Поморского государственного университета, 1999. С. 40–61.
14. Грунтовский А.В. Праведное Солнце : (биографический очерк) // Б.В. Шергин. Праведное солнце. Дневники разных лет. Санкт-Петербург : Библиополис, 2009. С. 13–33.

15. Шергин Б.В. Собрание сочинений : в 4 т. Москва : Мо-
сковедение, 2014. Т. 3: Дневник 1939–1968. 496 с.
16. Шергин Б.В. Избранное / сост. и авт. вступ. статьи
Ю.Ф. Галкин. Москва : Советская Россия, 1977. 382 с.
17. Абрамов Ф.А. Слово в ядерный век : Статьи. Очер-
ки. Выступления. Интервью. Литературные портре-
ты. Воспоминания. Заметки. Москва : Современник,
1987. 447 с.
18. Сотвори мир в душе и пошли его людям : словарь
афоризмов Федора Абрамова / сост. А.В. Петров. Ар-
хангельск : Лоция, 2021. 160 с.
19. Галкин Ю.Ф. На крутах земных и небесных. Архангельск :
Архангельский литературный музей, 2022. 334 с.
20. Борис Викторович Шергин : биобиблиографический ука-
затель / сост.: В.С. Смирнова, Л.Е. Каршина ; науч. ред.
Е.Ш. Галимова. Архангельск : Архангельская областная
научная библиотека им. Н.А. Добролюбова, 2006. 192 с.
21. Поклон Борису Шергину : выставка к 130-летию со
дня рождения // Государственное музейное объеди-
нение «Художественная культура Русского Севера» :
сайт. URL: <http://arhmuseum.ru/exhibitions/view/443>
(дата обращения: 18.06.2025).

Статья поступила в редакцию 02.05.2025; одобрена после рецензирования 16.06.2025; принята к публикации 04.07.2025.

The Worldview and Patriotism of Boris Shergin in a Cultural and Historical Context

Alexandra I. Petukhova

State Academic University for the Humanities,
26 Maronovsky Lane, Moscow, 119049, Russia
ORCID 0009-0007-3509-6275; SPIN 9048-0677;
sanya_che@mail.ru

Abstract. Boris Viktorovich Shergin (1893–1973) was a Russian storyteller, writer, artist, and expert on traditional Russian artistic culture. His name is known mainly for his literary legacy: stories about the way of life and traditional culture of Arkhangelsk Pomoria, — as well as fictional adaptations of folk literature. Having started his career primarily as an artist of folk decorative and applied art and book art, in the second half of his life Shergin was forced to focus largely on literary work: the reason for this was his progressive loss of vision. The tragic turning point in the spiritual and cultural life of Russia, marked by the revolution, the fall of the empire, anti-religious sentiments and persecution of the Soviet period, and the crisis of traditional culture as a whole. This is the background for the life and work of B.V. Shergin. Shergin's "non-modernity," and therefore the value of his figure, is manifested in the following. In his native language of folk literature of the White Sea region, he expressed the high ethical principles of the traditional northern Russian Pomor culture. Love for his earthly Fatherland and its traditional culture were inevitably shaded by bitterness about their fate in the destructive twentieth century. Correlating the content of Shergin's diary entries with the content of his works gives an understanding that the solution to the problem of the fate of Russia's cultural heritage lies in the spiritual, not socio-cultural realm. In April 2025, the exhibition "A Bow to Boris Shergin" organized by the Arkhangelsk Museum Association "Artistic Culture of the Russian North" within the walls of the Museum of the artist and

storyteller S.G. Pisakhov ended its work. The exposition was an attempt to comprehend the spiritual and moral content of Boris Shergin's life path, the significance of this content for future generations.

Key words: Boris Shergin, museums of the Arkhangelsk region, S.G. Pisakhov Museum, writers of the Russian North, White Sea region, Pomoria, folk literature, folklore, folk art, traditional culture, traditional worldview, Orthodox worldview, fine and decorative arts, philosophy of culture.

Citation: Petukhova A.I. The Worldview and Patriotism of Boris Shergin in a Cultural and Historical Context, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 430–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-430-437.

Acknowledgements. The article was prepared at the State Academic University for the Humanities within the framework of the state assignment of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (topic No FZNF-2023-0003 "Traditions and Values of Society: Mechanisms of Formation and Transformation in the Context of Global History").

References

1. Shergin B.V. *Zhizn' zhivaya: Iz dnevnikov raznykh let: 1942–1953* [Living Life: From the Diaries of Different Years]. Moscow, Patriot Publ., 1992, 175 p.
2. Shergin B.V. *Izyashchnye мастера: Pomorskie byliny i skazaniya* [Masters of Artistic Words: Pomorsky Bylinas and Folk Tales]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1990, 430 p.
3. Shergin B.V. *Pravednoe solntse: Dnevniki raznykh let* [The Righteous Sun: The Diaries of Different Years]. St. Petersburg, Bibliopolis Publ., 2009, 656 p.
4. Tychkov M.A. The Art of Boris Shergin, *Novoe o Borise Shergine: biograficheskie svedeniya, izobrazitel'noe tvorchestvo* [New About Boris Shergin: Biographical Information, Art Works]. Arkhangelsk, 2018, pp. 28–81 (in Russ.).

5. B.V. Shergin About Himself, *Govorit SSSR: Organ Vsesoyuznogo komiteta po radiofikatsii i radioveshchaniyu* [The USSR Speaks: The All-Union Committee Body for Radiofication and Radio Broadcasting], 1933, no. 2, p. 3. Available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000046426/view/?#page=3> (accessed 18.06.2025) (in Russ.).
6. Plaksina N.E., Tychkov M.A. A Sheet with the “Velikopozhensky Monastery” from the Collection of the State Literary Museum: To the Issue of the Presumed Authorship of B.V. Shergin, *Zhivaya Starina*, 2019, no. 1 (101), pp. 53–56 (in Russ.).
7. Tychkov M.A. The Creative Method of Shergin, a Writer and an Artist. On the “Forgery” by Boris Shergin, *Severniiy tekst russkoi literatury* [The Northern Text of Russian Literature]. Arkhangelsk, KIRA Publ., 2024, no. 7, pp. 30–48 (in Russ.).
8. Shergin B.V., Pokrovskaya A.K., Protopopov S.E. (eds.) *U Arkhangel'skogo goroda, u korabel'nogo pristanishcha: sbornik starin* [In the Arkhangelsk City, Near the Berth]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1924, 52 p.
9. A Waning Beauty: A Letter from Moscow, *Arkhangelsk*. 1915, November 21. Available at: https://webirbis.aonb.ru/irbisdoc/kr/2016/arh_1915_218-291/166/ (accessed 18.06.2025) (in Russ.).
10. Koval Yu.I. *Opasaites' lisykh i usatykh* [Beware of Bald and Mustached Man]. Moscow, Knizhnaya Palata Publ., 1993, 352 p. Available at: https://www.rulit.me/books/opasaites-lysyh-i-usatykh-read-37680-21.html#section_31 (accessed 18.06.2025).
11. Chekryzhova A.I. B.V. Shergin's Creativity in the Context of Book Culture: Style Features and Semantic Dominants, *Sovremennye problemy knizhnoi kul'tury: osnovnye tendentsii i perspektivy razvitiya: materialy XV Belorussko-Rossiiskogo nauchnogo seminar-konferentsii “Sovremennye problemy knizhnoi kul'tury: Osnovnye tendentsii i perspektivy razvitiya: 100 let Inbelkul'tu i belorusskoi akademicheskoi nauke” (Moskva, 22–23 noyabrya 2022 g.)* [Modern Problems of Book Culture: Main Tendencies and Prospects: Proceedings of the 15th Belarusian-Russian Seminar-Conference “Modern Problems of Book Culture: Main Tendencies and Prospects: 100 Years of Inbelcultand Belarusian Academic Science” (Moscow, November 22–23, 2022)]. Moscow, Nauchnyi i Izdatel'skii Tsentr “Nauka” RAN Publ., 2022, pp. 532–537 (in Russ.).
12. Egorov B.M. *Moi Boris Shergin* [My Boris Shergin]. Arkhangelsk, Arkhangel'skii Literaturnyi Muzei Publ., 2022, 360 p.
13. Mikhailov A.A. A Humble Man from Archangelsk: (Boris Shergin), *Moya Giperboreya: stat'i o literature, vospominaniya* [My Hyperborea: articles on literature, memoirs]. Arkhangelsk, Izdatel'stvo Pomorskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1999, pp. 40–61 (in Russ.).
14. Gruntovsky A.V. The Righteous Sun: (A Biographical Essay), *Shergin B.V. Pravednoe solntse. Dnevnik raznykh let* [Shergin B.V. The Righteous Sun: The Diaries of Different Years]. St. Petersburg, Bibliopolis Publ., 2009, pp. 13–33 (in Russ.).
15. Shergin B.V. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Moscow, Moskvovedenie Publ., 2014, vol. 3, 496 p.
16. Shergin B.V. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1977, 382 p.
17. Abramov F.A. *Slovo v yadernyi vek: Stat'i. Ocherki. Vystupleniya. Interv'yu. Literaturnye portrety. Vospominaniya. Zametki* [A Word in the Atomic Era: Articles. Essays. Speeches. Interviews. Literary Portraits. Memories. Notes]. Moscow, Sovremennik Publ., 1987, 447 p.
18. Petrov A.V. (ed.) *Sotvori mir v dushe i poshli ego lyudyam: slovar' aforizmov Fedora Abramova* [Make Peace in the Soul and Share It with Others: A Dictionary of Aphorisms by Fyodor Abramov]. Arkhangelsk, Lotsiya Publ., 2021, 160 p.
19. Galkin Yu.F. *Na krugakh zemnykh i nebesnykh. Arkhangel'sk* [On the Earthly and Heavenly Circles], Arkhangel'skii Literaturnyi Muzei Publ., 2022, 334 p.
20. Smirnova V.S., Karshina L.E., Galimova E.Sh. (eds.) *Boris Viktorovich Shergin: biobibliograficheskii ukazatel'* [Boris Viktorovich Shergin: a biobibliographical index]. Arkhangelsk, Arkhangel'skaya Oblastnaya Nauchnaya Biblioteka im. N.A. Dobrolyubova Publ., 2006, 192 p.
21. A Bow to Boris Shergin: The Exhibition to the 130th Anniversary of His Birth, *Gosudarstvennoe muzeinoe ob"edinenie “Khudozhestvennaya kul'tura Russkogo Severa”: sait* [The State Museum Association “Art Culture of the Russian North”: website]. Available at: <http://arhmuseum.ru/exhibitions/view/443> (accessed 18.06.2025) (in Russ.).

The article was submitted 02.05.2025; approved after reviewing 16.06.2025; accepted for publication 04.07.2025.

Е.Ю. ЛЕКУС

МИМЕСИС, КОНСТРУКЦИЯ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ: УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИСКУССТВА

Резерват. Причины, лежащие в основе исторического развития искусства, — один из наиболее сложных и дискуссионных предметов исследования в разных областях научного знания. Выдвигается и обосновывается гипотеза о том, что каждый универсальный творческий метод создания художественной реальности является репрезентацией представлений человека/художника о мироустройстве. Смена этих представлений обуславливает смену доминирующих в искусстве творческих методов — мимесиса (в период классики), конструкции (в модернизме) и деконструкции (в постмодернизме). Автор исходит из того, что образ мира, существующий в социальном воображаемом и в сознании художника, определяет

вание всех трех методов в современном арт-мире указывают на нелинейность и сложность динамики искусства.

Ключевые слова: универсальный творческий метод, искусство, мимесис, конструкция, деконструкция, образ мироздания, культурно-антропологический подход, представление, коннотация, денотация, теория и история искусства, искусствоведение, художественная культура.

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Мимесис, конструкция, деконструкция: универсальные творческие методы искусства // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 438–447. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-438-447.

Множество концепций в эстетике, искусствознании, культурологии, психологии предлагают различные объяснения тех механизмов и закономерностей, которые лежат в основе развития искусства.

Искусство, как одна из культурных форм, проявляется в разнообразных художественных артефактах. Таким образом, развитие искусства можно оценивать, например, через изменения, происходящие в самих произведениях, в их восприятии в конкретных социокультурных условиях, в том значении, которое они имеют для человека и общества в разные периоды истории. Мы не ставим перед собой задачу проанализировать непосредственно сами эти изменения и их художественные проявления (хотя и признаем, что именно они служат внешними индикаторами развития искусства). Поясним, почему: во-первых, в полной мере это невозможно сделать в рамках сравнительно небольшого исследования; во-вторых, поскольку мы преследуем столь амбициозную цель, как установление катализатора исторической динамики искусства, нас в большей степени должны интересовать причины, лежащие в основе данных изменений, нежели сами изменения. Иначе говоря, мы ориентируемся не на то, *что* меняется в искусстве, а на то, *почему* происходят эти трансформации.

Разумеется, при таком повороте темы не существует единственно верного исследовательского подхода, поскольку и методология, и результат ее применения будут зависеть от того, на каких эпистемологических позициях стоит ученый. В данном случае в качестве такой исходной позиции выбрана культурная антропология, как та сфера научного знания, которая рассматривает человека и культуру в их взаимовлиянии и взаимообусловленности, определяющих их существование и историческое (само)развитие.

Одной из наиболее перспективных с позиции культурной антропологии исследовательских оптик является, на наш взгляд, та, которая направлена на изучение особенностей миропредставления художника и на выявление специфики преломления этого представления в создаваемой им художественной реальности на разных исторических этапах.

В настоящей статье мы отойдем от традиционного построения материала, предполагающего постепенное разворачивание исследования, завершающегося выводом. Начнем с конца — с тезиса, который мы попытаемся обосновать далее: развитие искусства определяется исторически непрерывным поиском таких способов создания художественного мира, которые были бы соотносимы с закономерностями, лежащими в основе мироустройства. Данная установка исходит из двух оснований:

- ♦ от того, как человек воспринимает (мыслит) реальность, так он в ней и действует (т. е. образ мира, существующий в сознании субъекта, определяет способ действия последнего, но и сами эти действия корректируют образ мира);

- ♦ человек укоренен в мире и немислим вне связи с ним, он является частью образа мира, существующего в его собственном сознании (с этой точки зрения даже «бегство из реальности» — это выражение внутренней позиции субъекта по отношению к миру).

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Сравнивая и анализируя произведения, созданные, например, в эпоху Ренессанса и эпоху романтизма, мы с легкостью обнаружим множество характерных черт, отличающих одну художественную работу от другой: трактовка человеческого образа, выбор тем и сюжетов, особенности художественного языка и прочие аспекты. Понимание изменений в эстетических предпочтениях, в восприятии роли человека в мире, а также в идеях, идеалах и ценностях, преобладающих в эти исторические периоды, позволяет уловить и прочувствовать дух времени, проникнуться умонастроениями эпохи.

Но попытаемся взглянуть на эволюцию художественного творчества под другим углом зрения, а именно с позиции расширения границ эстетического опыта, которое происходит в процессе обретения человеком/художником новых знаний о мире. Выбор этой позиции предполагает обращение к работам в области когнитивистики, в частности к когнитивной психологии (Ж. Пиаже [1],

Дж. Гибсон [2], Дж. Андерсон [3], У. Найссер [4], Г.Г. Шпет [5], В.П. Зинченко [6; 7], А.Н. Леонтьев [8], Б.М. Величковский [9]), в которой воображение, память, эмоции и др. рассматриваются как процессы познания.

Размышляя о том, каким образом у человека появляются те или иные представления, психолог В.П. Зинченко отмечает: «Мы не помним не только источников большей части нашего опыта и знаний, но весьма смутно представляем себе, когда мы их приобрели. Вдобавок к этому мы не помним, как, с помощью каких средств и от кого мы что-то узнали и усвоили» [10, с. 6].

Несмотря на то что в обычной жизни мы редко задумываемся о причинах формирования у нас определенного представления о реальности, оно не только присутствует у каждого человека, но и определяет его поведение и способы действия. При этом, как подчеркивает А.Н. Леонтьев, деятельность не просто выражает и передает психический образ, который объективируется в ее результате: в продукте отражается не сам образ, а именно деятельность, т. е. предметное содержание, которое она объективно в себе несет [8, с. 99].

В психологии не существует однозначного мнения о том, что есть представление — термины «представление» и «образ» применяются для описания как перцептивного, так и ментального опыта. В данном контексте речь идет о более абстрактном понятии «образ мира», или представление об устройстве мироздания; ни то, ни другое невозможно воспринять с помощью органов чувств, а значит, мы имеем дело именно с ментальными представлениями.

В современной психологии под такими представлениями подразумеваются мысленные структуры разной степени точности, сложности и целостности, формирующиеся в процессе многоэтапной обработки психикой и сознанием информации, поступающей из различных источников и в разное время. Эти структуры играют важную роль в упорядочении и объяснении окружающей реальности [11, с. 151]. Следовательно, для формирования представления оказываются в равной степени важны разные виды опыта (генетический, когнитивный, эмоциональный), которые в ходе естественной биологической эволюции и социокультурного развития обретает и отдельно взятый человек, и социальная общность.

Осознание наличия столь сложного сочетания, которое обуславливает рождение представления, примиряет с тем фактом, что мы действительно не можем даже для самих себя ответить на вопрос, откуда и почему мы знаем (т. е. представляем), что окружающий нас мир устроен определенным образом. Разумеется, в данном случае речь не идет о каких бы то ни было специальных научных знаниях (представлениях), мы говорим именно о том обра-

зе мира¹, который существует в социальном воображаемом.

Поскольку представление есть ментальное образование, то судить о нем мы можем только благодаря его внешним проявлениям — репрезентациям (визуальные и звуковые образы, действия, тексты и т. п.). По сути, они функционируют как знаки, которые означают представления [11, с. 145].

Хотя представлений об одном и том же может существовать великое множество, а их репрезентаций — еще больше, есть базисные представления, которые отличаются стабильностью во времени и признаются большинством, например представления о принципах устройства мироздания. Это коллективное «знание» фундаментальных закономерностей универсума ложится в основу моделей или картин мира, существующих в социальном воображаемом, и находит выражение (репрезентируется) в деятельности — моделях поведения, общественных и межличностных отношениях, в способах производства материального и духовного, а следовательно, и в тех способах действия, которые избираются творцом для создания художественной реальности (в искусстве они именуются творческими методами). С.Д. Смирнов отмечает, что «важнейшей характеристикой образа мира, обеспечивающей ему возможность функционирования в качестве активного начала отражательного процесса, является его деятельностная и социальная природа. ...В функциональном плане образ мира предшествует деятельности, является ее активным началом, т. е. инициирует и направляет ее» [13, с. 146].

Однако здесь действует и обратная связь, поскольку и сама деятельность (ее продукты) оказывает влияние на коллективный образ мира, внося в него коррективы и модификации. «Первичное становление мотива в целях и целей в средствах деятельности невозможно без ориентировки в плане образа. Однако, будучи начатой, деятельность все время оказывает обратное влияние на образ мира, обогащая и модифицируя его» [13, с. 146]. Следовательно, мы можем говорить, что не только представление о том, как устроен мир, влияет на способ создания художественной реальности, но и произведение, созданные определенным творческим методом, способствуют «достраиванию» образа мира, породившего этот метод. Поэтому в соответствии с логикой исследования для нас более предпочтительным является использование даже не термина «мир», а, скорее, обращение к понятию «мироздание», которое позволяет акцентировать внимание

¹ В авторской интерпретации мир есть совокупность всего мыслимого человеком существующего, частью которого является сам человек. В этой трактовке мы близки к В.В. Библиным, который дает следующее определение: «Мир есть целое, единство всего: просто все, взятое в целом, без исключения» [12, с. 35].

на сделанности, выстроенности всей совокупности существующего, включая человека.

Подведем промежуточный итог: представление об устройстве мироздания определяет творческий метод создания художественной реальности, следовательно, изменение его обуславливает появление новых творческих методов в искусстве, обеспечивая его развитие. Но поскольку судить о представлениях мы можем только по их репрезентациям, то и рассуждать о трансформации представлений мы можем тоже только с опорой на те изменения, которые происходят в репрезентациях. Иначе говоря, появление каждого универсального творческого метода сигнализирует о трансформации представлений об универсальных законах мироустройства.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД: ДЕФИНИЦИЯ

Поясним, почему мы используем термин «творческий метод», а не более привычный для искусствоведения «художественный метод». Хотя эти термины иногда используются как синонимичные, разница между ними, на наш взгляд, все же существует. В задачи настоящей статьи не входит детальный разбор тождества или различий между этими терминами, поэтому отметим главное: характеристика «творческий» применительно к методу искусства позволяет акцентировать внимание на следующих вопросах:

- ◆ познавательно-поисковый аспект метода, так как создание нового является одним из важнейших свойств творческой деятельности;
- ◆ роль художника как субъекта творческого процесса, т. е. творца как создателя нового;
- ◆ адаптивность к изменениям, выражаемая в поиске и решении новых задач²;
- ◆ эвристичность деятельности художника-творца.

Термин «художественный метод» в большей степени указывает на специальные (художественно-эстетические) характеристики искусства. Хотя и на этот счет не существует однозначного мнения: имеется как минимум три точки зрения на природу художественного метода, который рассматривается как:

- ◆ система художественных средств и приемов;
- ◆ комплекс эстетических принципов;
- ◆ мировоззренческие установки, управляющие художественным процессом [15, с. 156].

² Творчество — присущее индивиду иерархически структурированное единство способностей, которые определяют уровень и качество мыслительных процессов, направленных на приспособление к изменяющимся и неизвестным условиям в сенсомоторных, наглядных, оперативно-деятельностных и логико-теоретических формах [14, с. 18].

Критикуя ограниченность каждого из этих подходов по отдельности, не позволяющую учитывать сложность и многомерность художественного творчества, Ю.Б. Боров предлагает свою дефиницию художественного метода, определяя его как «исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: действительность в ее эстетическом богатстве, мировоззрение в его исторической и социальной определенности и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи» [15, с. 158]. В этой трактовке творческое сближается с художественным; не случайно Ю.Б. Боров использует эти понятия применительно к характеристике метода как синонимы.

Но поскольку однозначной позиции в отношении того значения, которым наделяется понятие «художественный метод», не существует, мы склоняемся к использованию термина «творческий метод». Добавление же к нему характеристики «универсальный» указывает, что данный творческий метод является конкретно-всеобщим, т. е. он «воплощает, заключает в себе, в своей конкретной определенности все богатство особенного и единичного» [16, с. 334]. Иначе говоря, вся совокупность частных (авторских) методов создания художественной реальности объединяется в универсальном творческом методе.

Всего в искусстве существует три таких универсальных творческих метода: мимесис, конструкция и деконструкция³. Каждый из них, становившийся доминантным в разные исторические периоды, позволяет создавать определенную модель отношений между элементами художественной реальности и создающим (воспринимающим) ее человеком. Каждая из таких моделей существует, согласно нашей гипотезе, по тем же принципам, которые в представлении человека отвечают за устройство мироздания и отношения в нем.

В теории все это выглядит любопытно и вроде бы вполне логично, но без практического подтверждения данные рассуждения суть не более чем умозрительная модель. Поэтому закономерно встает вопрос: как представления об абстрактном (принципах устройства мироздания) находят воплощение в конкретном (принципах устройства художественной реальности)? Далее мы попытаемся ответить на этот вопрос.

³ Ж. Деррида, автор термина *deconstruction* (лат. *de* — сверху вниз, обратно и *constructio* — сооружение, осмысление), настаивает на невозможности редуцировать деконструкцию до анализа, критики или метода [17, с. 55]. Однако ее роль и функция в искусстве как инструмента создания художественной реальности сопоставима с мимесисом и конструкцией, и на этом основании мы можем считать ее творческим методом.

ГАРМОНИЯ И ДИСГАРМОНИЯ

При первом приближении художественные произведения, созданные разными методами, отличаются друг от друга:

- ♦ миметические произведения (классическое искусство) подражают, как говорил Аристотель, действительности — в них вещи изображены такими, «как они были или есть» (адекватное отображение), «как о них говорят и думают» (воображение), «какими они должны быть» (идеализация) [18, с. 264];

- ♦ конструкции (модернистское искусство) изобретают новую действительность, экспериментируют с ней, конструируют ее из разных (перво)элементов;

- ♦ деконструкции (постмодернистское искусство) создают иллюзорный мир, где всё есть не то, чем кажется, а любая интерпретация настолько же верна, насколько и ошибочна.

Существуют и другие специфические художественно-эстетические различия, которые многократно описывались и анализировались в работах отечественных и зарубежных авторов. Даже поверхностное сравнение убеждает в том, что последовательное освоение и применение каждого творческого метода расширяет границы эстетического поля и эстетического опыта, причем не только опыта художника, но и зрителя, как участника художественной коммуникации. Обживание этих новых территорий предполагает возрастание активности реципиента, приложение им больших усилий при восприятии произведений, образы которых либо утрачивают привычные для сознания изоморфные черты (в модернистском искусстве), либо являют какой-то иной изоморфизм, «как бы» отсылающий к знакомым вещам, но на поверку играющий с сознанием зрителя, уводящий его в лабиринт означающих без означаемого (в постмодернистских арт-практиках). Следовательно, мы можем говорить об усложнении художественной коммуникации. Но опять-таки, почему это происходит? Потому что усложняется художественный язык произведений? В какой-то степени да, хотя такой общий ответ все равно не проясняет ситуацию, поскольку трансформации языка искусства — это только видимая часть гораздо более глубинных процессов, которые происходят в художественном сознании и находят выражение в универсальных творческих методах, используемых для создания «говорящих» на этом языке произведений.

Здесь мы подходим к главному — к тому, что именно связывает между собой творческие методы и представления о структурном устройстве мироздания.

Как мы понимаем принципы устройства чего-либо? Через характер взаимосвязи, отношения меж-

ду элементами, образующими систему. В переводе на язык художественной эстетики, одни связи мы определяем как гармоничные (характеризующиеся высоким уровнем упорядоченного многообразия и оптимальным взаимосоответствием различного в составе целого [19, с. 53]), другие — как дисгармоничные (характер взаимосвязи между элементами хаотичен). При этом ни абсолютной гармонии, ни абсолютной дисгармонии не существует. Так, еще со времен античности гармония рассматривается как сосуществование противоположностей, а само это качество демонстрирует способность его обладателя создавать единство через борьбу: «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду» [20, с. 44–45]. Но то же самое можно сказать и о дисгармонии: даже самая хаотичная, на первый взгляд, система несет в себе потенциальное начало упорядоченности, т. е. гармонии. Уже в XX столетии наука оформила это представление в различных теориях и концепциях, где хаос охарактеризован как «порядок бесконечно сложной природы» [21].

В одной из предыдущих статей [22] мы уже писали о том, что в своем понимании гармонии и дисгармонии в произведении искусства человек опирается не только на внешнее (формально-визуальное) соответствие и несоответствие элементов художественной системы⁴. В силу способности нашего сознания структурировать воспринимаемую информацию, в своем суждении о совершенстве или несовершенстве того или иного художественного объекта человек осознанно или бессознательно основывается на типе тех отношений, которые характеризуют формально-содержательную систему произведения.

Прежде чем перейти к раскрытию этого тезиса, следует сначала пояснить, что мы имеем в виду под «формой-содержанием».

ФЕНОМЕН «ФОРМЫ-СОДЕРЖАНИЯ»

Научная литература описывает разные подходы к определению формы и содержания произведения искусства. Наша позиция основывается не только на чисто умозрительных теоретических заключениях, но формируется в результате анализа множества произведений изобразительного искусства, а также исходя из практической деятельности автора в сфере художественного творчества⁵.

⁴ Ср.: «Гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой» [23, с. 76].

⁵ Автор входит в число основателей и участников неформального творческого объединения «Студия креативной вещи».

На наш взгляд, выделение в произведении отдельной формы и отдельно содержания просто невозможно, поскольку они не существуют обособленно, а образуют вместе с создающим и (или) воспринимающим их человеком ту самую художественную целостность, которая и обуславливает феноменальность продуктов искусства. Иначе говоря, любая попытка разделить произведение на «внешнее» и «внутреннее» заранее обречена на неудачу, поскольку то, что обычно называют формой («внешнее») и содержанием («внутреннее»), находится в состоянии постоянного взаимоперехода. Так, Г. Гегель пишет, что «содержание не бесформенно, а форма одновременно и содержится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему. <...> ...Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [24, с. 298]. Например, цвет, который, казалось бы, должен относиться к формальному уровню произведения (если мы разделяем форму и содержание), в абстрактных работах берет на себя функции содержательного характера, а какое-либо абстрактное понятие, как, например, «любовь», «подвиг», «скорбь», будучи эмпирически непознаваемым, вообще не предполагает конкретной формы воплощения. Если же мы рассматриваем художественные симулякры, то здесь вовсе не приходится говорить о каком-либо содержании в традиционном его понимании, поскольку симулякр не отсылает ни к одному означаемому, это «пустая форма».

Восприятие каждого человека индивидуально и суждения об одном и том же произведении у разных людей будут различными, существуют тем не менее некие общие основания, нечто вроде метапризнаков, ориентируясь на которые зритель может определить для себя, с гармонией или с дисгармонией он имеет дело. Такими метапризнаками гармонии являются организованность, завершенность и единство «формы-содержания», тогда как отличительными чертами дисгармонии выступают их антагонисты — дезорганизованность, незавершенность и разобщенность.

Подчеркнем, что мы говорим не об отношениях между этими категориями, а об отношениях внутри формы-содержания, которые сопрягают воплощенное и воплощаемое в сознании создающего и (или) воспринимающего их человека. Эти отношения связывают все множество элементов художественной реальности, подобно тому, как связано в представлении художника, создающего эту реальность, все многообразие элементов мироздания, частью которого является он сам. И именно эти отношения осо-

знанно или неосознанно «прочитываются» реципиентом, дают ему возможность через искусство обрести, пережить опыт сопричастности к гармоничной (упорядочивающей) основе мироздания и дисгармоничному (хаотизирующему) началу мира⁶.

Но все же остается важный вопрос: если гармония и дисгармония — это не только внешние свойства художественного объекта, но и отношения внутри «формы-содержания», которые создаются/воспринимаются человеком, то каким образом и по каким признакам художник и зритель распознают в произведении организованность/завершенность/единство (гармонию) и дезорганизованность/незавершенность/разобщенность (дисгармонию)?

На наш взгляд, ответ на этот вопрос следует искать в семиотической плоскости, в которой выделяются денотативный и коннотативный слои произведения, иначе говоря, его смысл.

КОНЦЕПТЫ «ЗНАЧЕНИЕ» И «СМЫСЛ» В ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДАХ

Знак (в нашем случае художественное произведение) не только указывает на нечто (предмет, обстоятельства, положение дел) и тем самым придает значение изображению, но и сообщает то, что не исчерпывается одним лишь значением. Это сообщение и есть не что иное, как смысл знака, который помещает означиваемые предмет или обстоятельства «в общий порядок вещей и событий» [25, с. 576].

На разницу между значением и смыслом при прочтении произведения указывает С. Аванесов, который предлагает еще более тонкую рецептивную градацию: «Мы можем видеть материал произведения (или узнать о нем): холст, масляные краски; мы можем опознать состав картины: человеческие фигуры и части тела; мы можем разобрать ее содержание (десигнацию): молодая женщина, держащая в правой руке меч, а в левой — отрубленную голову бородатого мужчины, а также немолодая женщина рядом; мы можем понять значение (денотацию) этой композиции: Юдифь с головой Олоферна, иллюстрация библейского сюжета. И лишь культурный код приводит нас к смыслу (коннотации) этого изображения: праведное возмездие нечестивому» [26, с. 165]. Приведенный пример очень удачно показывает наличие разных «слоев», открывающихся при прочтении произведения классического (миметического) искусства: десигнация (узнавание/рас-

Группой были созданы скульптурные ансамбли «Первая скрипка» в сквере композитора Андрея Петрова в Санкт-Петербурге, Tertium Datur (показан на персональной выставке в Государственном Русском музее в 2004 г.) и MetaOrder (демонстрировался на выставке в Приоратском дворце Государственного музея-заповедника «Гатчина».

⁶ Вместе они создают то, что можно было бы назвать метагармонией — объединением принципов гармонии и дисгармонии.

познание изображения), денотация (определение значения изображения) и коннотация (понимание смысла изображения).

Специфика создания и восприятия миметического образа обусловлена тем, что означающее в большей или меньшей степени изоморфно означаемому. Мимесис, суть которого изначально заключалась не в подражании, а в выражении и представлении, предполагает отождествление с выражаемым. «Только с помощью мимесиса человек способен придать задуманному и пережитому им такой образ, который не просто сообщает, как это делает обычный язык, а воплощает в себе задуманное и пережитое, становится с ним одним и непосредственно является для слушателя и зрителя тем, что он должен был донести», — пишет В. Вейдле [27, с. 341]. Иначе говоря, означающее представляет и выражает означаемое через идентификацию и отождествление с ним, даже если это выражение осуществляется в иносказательной форме. Таким образом, денотация происходит через узнавание в нем того, что изображается. Коннотация зависит от знания культурного кода, традиции, контекста, что, разумеется, не отрицает возможности наделяния этого смысла новыми нюансами или раскрытия в нем новых граней, а иногда и его замены. Дело в том, что мы не можем не учитывать исторический фактор: даже «вечные» произведения, не утрачивающие своей актуальности для следующих поколений, не остаются неизменными в восприятии людей, принадлежащих разным эпохам, культурам. Собственно, они только потому и существуют вне времени, поскольку обладают «широтой нарративных колебаний» [28, с. 30].

Отношения между означающим и означаемым, которые обуславливают формирование значения и уяснение смысла, складываются принципиально иначе в случае применения двух других творческих методов — конструкции и деконструкции.

Если на самом «простом» — десигнативном уровне — мы можем опознать увиденное вне зависимости от того, по какому творческому методу создается художественное произведение (при помощи ли мимесиса, конструкции или деконструкции), то на двух других уровнях — денотативном (значение) и коннотативном (смысл) — ситуация меняется.

Так, конструкция, ставшая доминирующим творческим методом приблизительно в начале XX в., предполагает, что художник конструирует (изобретает) знак для выражения означаемого, поэтому зрителю далеко не всегда понятно, на что именно этот знак указывает (значение), а соответственно, непроясненным остается и смысл произведения. Но поскольку художник-конструктор заинтересован в донесении этого смысла до аудитории⁷

(чего нельзя сказать о художнике-деконструкторе, предоставляющем зрителю полную свободу в интерпретациях), он предлагает зрителю свой персональный авторский «код», при помощи которого тот сможет вникнуть в значение нового знака и осознать его смысл. Без знания этого кода произведение либо останется для человека «молчаливым», либо реципиент сам наделит его смыслом, либо будет оценивать лишь производимый им визуальный эффект (цветовые сочетания, формальная композиция и т. п.).

Творческий метод деконструкции основывается на отсутствии означаемого как такового, поэтому художник деконструирует (рас-пере-собирает) означающее. В ходе этого процесса могут возникать вполне знакомые, узнаваемые зрителем знаки, однако проблема состоит в том, что этот знак «пуст», зритель сам волен выбирать для него означаемое; следовательно, функция наделяния такого знака смыслом также делегируется реципиенту. Таким образом, зритель может участвовать в полноценной арт-коммуникации только при условии, что он вслед за художником разрешит себе переживание опыта деконструкции в процессе восприятия произведения. В этом случае у него появляется возможность наделять произведение смыслом.

Таким образом, на суждение о гармоничности или дисгармоничности произведения искусства влияют, на наш взгляд, характер связей, во-первых, между художественным знаком и тем, что он означает, во-вторых, между значением знака и его смыслом.

Выдвигаемая в настоящей статье точка зрения на механизмы развития искусства, а также предлагаемая систематизация универсальных творческих методов — это только одна из возможных объяснительных моделей, которая, как и все другие умозрительные конструкции, не способна вместить в себя и отразить всю сложность мира искусства. Однако любая попытка продвинуться в понимании причинности «совершенно бесполезной» деятельности, которой человечество занимается на протяжении всей своей истории, — это шанс человека познать что-то новое в себе.

ВЫВОДЫ

Путь познания, которым исторически движется значительная часть человечества, обозначен сменой представлений об устройстве мироздания и отношениях, которые связывают все, что в нем существует, в том числе и самого человека. Каждый радикальный (каче-

стетических работ, через которые их авторы пытались донести до общественности свои идеи [29].

⁷ Не случайно именно в эпоху модернизма появляется большое число манифестов и написанных самими художниками тео-

ственный) переход находит отражение не только в смене научных картин мира и в философско-эстетических мировоззренческих системах, но и в художественном творчестве, в частности в его универсальных методах — мимесисе, конструкции и деконструкции.

Мимесис, доминировавший в искусстве вплоть до последней трети XIX в., является репрезентацией того образа мира, в котором в разных ее проявлениях господствовала идея порядка. Упорядоченность мироздания, какой она существовала в социальном воображаемом, имела разные первопричины, нашедшие отражение в космологических и телеологических концепциях, в рационализме и пантеизме. При всем своеобразии этих объяснительных моделей их объединяло одно — представление о том, что в мире господствует сила (космос, Бог или боги, разум, природа), определяющая порядок всех вещей и явлений, включая человека. Мимесис в упрощенном (но все же сохранившем первоначальное значение) понимании его как подражания являлся единственным «рабочим» методом деятельности человека в упорядоченном мире. И это касалось не только художественного творчества, но и всех других сфер человеческой жизни, поскольку традиция как повторение (подражание) позволяла поддерживать и сохранять этот мировой порядок или восстанавливать его, если вдруг он был нарушен. Следовательно, гармония «формы-содержания» миметического произведения являлась проекцией, а точнее, репрезентацией представлений об организованности, завершенности и единстве мира.

Конструкция, творческий метод, который главенствует в искусстве модернизма (и в социальных практиках того времени в целом), есть художественная репрезентация и способ действия в мире, балансирующем на грани порядка и хаоса. Конструирование художественной реальности становится своего рода творением нового, упорядоченного образа мироздания и живущего в нем человека. Каждая попытка создания новой версии универсального порядка из хаоса осуществляется в соответствии с теми закономерностями и из тех первоэлементов, которые художник уже не может найти в окружающей его действительности, а потому продуцирует их силой своего воображения [30]. Означаемое само толкает художника на конструирование означаемого, которое находится в подвижном равновесии между гармонией и дисгармонией. Конструкция и порождаемый ею знак репрезентируют представления о мире, где организованность соседствует с дезорганизацией, завершенность — с незавершенностью, а единство — с разобщенностью всех элементов универсума.

Доминирование деконструкции в качестве творческого метода постмодернистских арт-практик является доказательством того, что даже в хаоти-

зированном мире (а именно этот образ начал устанавливаться в социальном воображаемом со второй половины XX столетия) есть свой способ продуктивной деятельности. Невозможно подражать тому, что не подлежит идентификации, или конструировать то, что изначально лишено устойчивых связей. Деконструкция, в процессе которой создается дисгармония «формы-содержания», является художественной репрезентацией представлений о мире-ризоме, который предстает перед человеком/художником во всем великолепии своей дезорганизованности, незавершенности и разобщенности.

Хотя смена доминирующих творческих методов в искусстве указывает на линейность его развития, на наш взгляд, это не так, точнее не совсем так. Это развитие линейно в той же степени, насколько и не линейно. Расширение границ эстетического опыта, которое невозможно рассматривать в отрыве от наращивания знаний человека о мире и о себе самом как его части, — процесс кумулятивный и диалектический. Иначе говоря, появление и доминирование новых творческих методов как репрезентаций образа мира не перечеркивает и не обесценивает предыдущий опыт искусства, а напротив, обогащает и усложняет его, тем самым обеспечивая развитие как самого этого вида деятельности, так и человека, участвующего в ней.

Список источников

1. Piaget J., Inhelder B. Memory and Intelligence. 1st ed. London : Psychology Press, 2015. 428 p.
2. Gibson J. The Ecological Approach to Visual Perception. 1st ed. New York : Psychology Press, 2014. 346 p.
3. Андерсон Дж. Когнитивная психология / пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 496 с.
4. Нейссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии / пер. с англ. В.В. Лучкова ; вступ. ст. и общ. ред. Б.М. Величковского. Москва : Прогресс, 1981. 230 с.
5. Шпет Г.Г. Philosophia Natalis : избранные психологические труды. Москва : РОССПЭН, 2006. 621 с.
6. Зинченко В.П. Психология предметного действия. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 384 с.
7. Зинченко В.П. Восприятие и визуальная культура. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 599 с.
8. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Смысл : Академия, 2005. 352 с.
9. Величковский Б.М. Когнитивная наука : Основы психологии познания : в 2 т. Москва : Смысл : Академия, 2006. Т. 1. 448 с.
10. Зинченко В.П. Нужно ли преодоление постулата непосредственности? // Вопросы психологии. 2009. № 2. С. 3—20.
11. Алишев Б.С. Понятие представления в современной психологии // Ученые записки Казанского универси-

- тета. Гуманитарные науки. 2014. Т. 156, кн. 6. С. 141–154.
12. Биbihин В.В. Мир. Томск : Водолей, 1995. 144 с.
 13. Смирнов С.Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. Москва : Издательство Московского университета, 1985. 232 с.
 14. Бескова И.А., Касавин И.Т. Творчество // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Москва : Мысль, 2010. Т. 4. С. 18–20.
 15. Боров Ю.Б. Эстетика : учебник. Москва : Политиздат, 1988. 496 с.
 16. Ильенков Э.В. Философия и культура / вступ. ст. А.Г. Новохатько. Москва : Политиздат, 1991. 464 с.
 17. Деррида Ж. Письмо японскому другу / пер. с фр. А. Гарраджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
 18. Бычков В.В. Эстетика : учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
 19. Гармония // Эстетика : словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. Москва : Политиздат, 1989. С. 53–54.
 20. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. Москва : Искусство, 1965. 374 с.
 21. Попов В.П. Мировоззренческий хаос вокруг энтропии // Академия тринитаризма. Эл. № 77-6567, публ. 21928, 25.03.2016. URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00162914.htm> (дата обращения: 29.05.2025).
 22. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве : синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13, № 2. DOI: 10.15862/44KLSK222.
 23. Да Винчи Л. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского, впервые полностью переведенная на русский язык А.А. Губером и В.К. Шилейко, под общ. ред. А.Г. Габричевского и со вступ. ст. В.Н. Лазарева. Москва : ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1934. 384 с.
 24. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук : в 2 т. / пер. с нем. ; отв. ред. Е.П. Ситковский ; Академия наук СССР. Москва : Мысль, 1974. Т. 1: Наука логики. 452 с.
 25. Шрейдер Ю. Смысл // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Москва : Мысль, 2010. Т. 3. С. 576–577.
 26. Аванесов С. Город как культурный проект : начала гуманитарной урбанистики. Москва : Индрик, 2024. 256 с.
 27. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 465 с.
 28. Хан Б.-Ч. Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарративы в сторителлинг / пер. с нем. А.С. Салина. Москва : АСТ, 2023. 160 с.
 29. Modern Classics 100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists / ed. by A. Danchev. Penguin Books Ltd, 2011. 455 p.
 30. Лекус Е.Ю. Трансформации образа Человека-творца в искусстве // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. Т. 14, № 4. DOI: 10.15862/63KLSK423.

Статья поступила в редакцию 05.03.2025; одобрена после рецензирования 21.05.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Mimesis, Construction, Deconstruction: Universal Creative Methods of Art

Elena Yu. Lekus

Saint Petersburg State Academy of Art and Design
named after A.L. Stieglitz, 13 Solyanoy Lane,
Saint Petersburg, 191028, Russia
ORCID 0000-0002-7752-2160; SPIN 9717-3030;
lekus_elena@mail.ru

Abstract. *The reasons underlying the historical development of art are one of the most complex and debatable subjects of research in various fields of scientific knowledge. The hypothesis is put forward and substantiated that each universal creative method of creating artistic reality is a representation of human/artist's perceptions of the world order. The change of these perceptions determines the change of creative methods dominating in art – mimesis (in the classical period), construction (in modernism) and deconstruction*

(in postmodernism). The author proceeds from the fact that the image of the world existing in the social imaginary and in the artist's consciousness determines the way of human action (activity). The results of this activity (works of art), in turn, influence the image of the world: support it, correct it, modernize it. Special attention is paid to the perceptions of the nature of relations/connections that in one way or another connect all elements of the universe, including man. It is these relations that are reproduced by the human/artist in the production of social and artistic reality. Thus, the mimetic method of classical art is a representation of that image of the world dominated by the idea of order in its various manifestations. Construction, which became the dominant method in modernist art, is a way of acting in a world balancing on the edge of order and chaos. The predominant creative method of postmodernist art practices, deconstruction, is an artistic representation of ideas about the chaotic world-rhizome. The successive establishment of these creative methods as the dominants of art indicates a linear development of artistic creativity. However, the cumulative and dialectical nature of the build-up of aesthetic experience, as well as the

simultaneous existence of all three methods in the contemporary art world, point to the non-linearity and complexity of the dynamics of art.

Key words: universal creative method, art, mimesis, construction, deconstruction, image of the universe, cultural-anthropological approach, representation, connotation, denotation, theory and history of art, art history, art culture.

Citation: Lekus E.Yu. Mimesis, Construction, Deconstruction: Universal Creative Methods of Art, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 438–447. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-438-447.

References

- Piaget J., Inhelder B. *Memory and Intelligence*. 1st ed. London, Psychology Press Publ., 2015, 428 p.
- Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. 1st ed. New York, Psychology Press Publ., 2014, 346 p.
- Anderson J. *Cognitive Psychology and Its Implications*. St. Petersburg, Piter Publ., 2002, 496 p. (in Russ.).
- Neisser U. *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*. Moscow, 1981, 230 p. (in Russ.).
- Shpet G.G. *Philosophia Natalis: Selected Psychological Works*. Moscow, 2006, 621 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. *Psychology of Objective Action*. Moscow, St. Petersburg, 2018, 384 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. *Perception and Visual Culture*. Moscow, St. Petersburg, 2018, 599 p. (in Russ.).
- Leontiev A.N. *Activity. Consciousness. Personality*. Moscow, 2005, 352 p. (in Russ.).
- Velichkovsky B.M. *Cognitive Science: Principles of Cognitive Psychology: in 2 volumes*. Moscow, 2006, vol. 1, 448 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. Do We Need to Overcome the Immediacy Postulate? *Voprosy Psikhologii*, 2009, no. 2, pp. 3–20 (in Russ.).
- Alishev B.S. The Concept of Representation in Modern Psychology, *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Gumanitarnye Nauki*, 2014, vol. 156, book 6, pp. 141–154 (in Russ.).
- Bibikhin V.V. World. Tomsk, 1995, 144 p. (in Russ.).
- Smirnov S.D. *Psychology of the Image: The Problem of Activity of Mental Reflection*. Moscow, 1985, 232 p. (in Russ.).
- Beskova I.A., Kasavin I.T. Creativity, *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes]. Moscow, 2010, vol. 4, pp. 18–20 (in Russ.).
- Borev Yu.B. *Ehstetika: uchebnyk* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Politizdat Publ., 1988, 496 p.
- Ilienkov E.V. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1991, 464 p.
- Derrida J. Letter to a Japanese Friend, *Voprosy Filosofii*, 1992, no. 4, pp. 53–57 (in Russ.).
- Bychkov V.V. *Ehstetika: uchebnyk* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Gardariki Publ., 2004, 556 p.
- Belyaev A.A. et al. Harmony, *Ehstetika: Slovar'* [Aesthetics: Dictionary]. Moscow, 1989, pp. 53–54 (in Russ.).
- Losev A.F., Shestakov V.P. *History of Aesthetic Categories*. Moscow, 1965, 374 p. (in Russ.).
- Popov V.P. Ideological Chaos Around Entropy, *Akademiy Trinitarizma* [Academy of Trinitarianism]. 2016, March 25, no. 77-6567, publ. 21928. Available at: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00162914.htm> (accessed 29.05.2025) (in Russ.).
- Lekus E.Yu. Beauty in Art: Synthesis of the Beautiful and the Ugly, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2022, vol. 13, no. 2. DOI: 10.15862/44KLSK222 (in Russ.).
- Da Vinci L. *A Book About the Painting*. Moscow, 1934, 384 p. (in Russ.).
- Hegel G.W.F. *Encyclopedia of Philosophical Sciences in Basic Outline*. Moscow, 1974, vol. 1, 452 p. (in Russ.).
- Shreider Yu. Meaning, *New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes*. Moscow, 2010, vol. 3, pp. 576–577 (in Russ.).
- Avanesov S. *City as Cultural Project: The Beginnings of Humanitarian Urbanistics*. Moscow, 2024, 256 p. (in Russ.).
- Veidle V.V. *Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art*. Moscow, 2002, 465 p. (in Russ.).
- Han B.-Ch. *The Crisis of Narration*. Moscow, AST Publ., 2023, 160 p. (in Russ.).
- Danchev A. (ed.) *Modern Classics 100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books Ltd Publ., 2011, 455 p.
- Lekus E.Yu. Transformations of the Creator Man's Image in Art, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2023, vol. 14, no. 4. DOI: 10.15862/63KLSK423 (in Russ.).

The article was submitted 05.03.2025; approved after reviewing 21.05.2025; accepted for publication 04.07.2025.

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате DOC/DOCX.

Весь текст набирается кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи
(8–10 слов) размещаются после реферата.

Сведения о финансировании.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте указываются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.).

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG с разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются подписанием «**Авторской оферты**» на условиях «Приглашения делать оферты».

Полная версия требований опубликована на сайте: <http://observatoria.rsl.ru/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу: **Воздвиженка ул., д. 3/5, 1-й и 3-й подъезды**, или заказать по электронной почте: **bvdogovor@rsl.ru**

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

- ◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.
- ◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.
- ◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

- ◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>
- ◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/browse/publication/32347>
- ◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>
- ◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор Департамента —
Издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибаета Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.
Перевод Баранчук Е.П.,
Прыткова Т.В.

Маркетинг и распространение:
Кувшинова А.О.

Дизайн макета Морозова Е.С.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Соловьева Н.В.

Верстка Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,
Доломанова Н.Н., Шольчева Я.Г.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная биб-
лиотека», Издательство «Пашков дом»
Подписано в печать 16.07.2025.
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 150 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather,
Newtone, Noto Sans Symbols 2, Octava,
Open Sans, PT Serif, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ООО «СМАРТБУК»,
Волгоградский просп., д. 42, корп. 5,
Москва, 109316, Россия
Тел.: +7 (499) 322-3830 <https://t8print.com/>

Заказ № 217531

Свободная цена

Чтобы перейти на сайт журнала, снимите



этот QR-код с помо-
щью смартфона или
планшета, предва-
рительно установив
приложение типа QR
Code Reader.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных.
Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

4/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА