

ISSN 2409-8744      [www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

# ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА



*AURORA Group s.r.o.*  
*nota bene*

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-03-2023

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,  
azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: [http://www.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-03-2023

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : [http://en.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Редакционный совет

**Азарова Валентина Владимировна** – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, главный редактор журнала "Человек и культура", 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Побережников Игорь Васильевич** – доктор исторических наук, заведующий сектором методологии и историографии отдела истории Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук.

**Васильев Дмитрий Валентинович** – доктор исторических наук, Российская академия предпринимательства, первый проректор, профессор, 109544, Москва, ул. Малая Андроньевская, д. 15 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Ставицкий Владимир Вячеславович** – доктор исторических наук, профессор, кафедра Всеобщей истории, историографии и археологии, Пензенский государственный университет, 440052, Россия, Пензенская область, г. Пенза, ул. Тамбовская, 9 кв.106 [stawiczky.v@yandex.ru](mailto:stawiczky.v@yandex.ru)

**Рощевская Лариса Павловна** – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto:lp38rosh@gmail.com)

**Ковалева Светлана Викторовна** – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

**Хренов Николай Андреевич** – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств, [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)

**Тимощук Алексей Станиславович** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимирского юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, [human@vui.vladinfo.ru](mailto:human@vui.vladinfo.ru)

**Федоровская Наалья Александровна** – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, [fedorovskaya.na@dvfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)

**Ирхен Ирина Игоревна** – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Крайнов Григорий Никандрович** – доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры «Политология, история и социальные технологии», Российский университет транспорта (МИИТ), 127994, г. Москва, ул. Образцова, 9, стр. 2. [krainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Скопа Виталий Александрович** – доктор исторических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Алтайский государственный педагогический университет», профессор кафедры Историко-культурного наследия и туризма, 656031, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55.  
sverhtitan@rambler.ru.

**Тищенко Наталья Викторовна** – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17,  
[mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Смирнов Алексей Викторович** – доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, г. Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5,  
[darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.ru)

**Жиртуева Наталья Сергеевна** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

**Петров Владислав Олегович** – доктор искусствоведения, доцент Астраханская государственная консерватория кафедра теории и истории музыки, 414000, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. Советская, 23

**Шульгина Ольга Владимировна** – доктор исторических наук, кандидат географических наук, профессор, Московский городской педагогический университет, кафедра географии, 129226, Россия, г. Москва, проезд 2-й Сельскохозяйственный, 4,

**Айермахер Карл** — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

**Вашик Клаус** — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

**Герра Ренэ** — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diabls Bleus, 06101 Nice, France.

**Жос Франсуа** — PhD, профессор Университета Париж-III (Новая Сорбонна), руководитель Научного центра по изучению аудиовизуальной культуры, писатель, режиссер (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Кьоцци Паоло** — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

**Строев Александр Федорович** — доктор филологических наук, заведующий кафедрой сравнительного литературоведения Университета Париж-III (Новая Сорбонна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Тарковска Эльжбета** — профессор социологии, заведующая Группой исследования



бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

**Фейгельсон Кристиан** — доктор социологии, профессор факультета кинематографии Университета Париж-III (Новая Сорбонна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Алпатов Владимир Михайлович** — член-корреспондент Российской академии наук, заместитель директора Института языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

**Арутюнов Сергей Александрович** — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Вздорнов Герольд Иванович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

**Головнев Андрей Владимирович** — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

**Ершова Галина Гавриловна** — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

**Жабский Михаил Иванович** — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

**Жидков Владимир Сергеевич** — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Куделин Александр Борисович** — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, директор Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Леняшин Владимир Алексеевич** — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

**Лободанов Александр Павлович** — доктор филологических наук, профессор, декан

Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

**Мартынова Марина Юрьевна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Репина Лорина Петровна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Топорков Андрей Львович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Трубочкин Дмитрий Владимирович** — доктор искусствоведения, профессор Российской академии театрального искусства, директор Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Швидковский Дмитрий Олегович** — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

**Шестаков Вячеслав Павлович** — доктор философских наук, профессор, заведующий сектором теории искусства Российского института культурологии. 119072, Россия г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Штейнер Евгений Семенович** — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института культурологии, профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Якимович Александр Клавдианович** — академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

**Швыдкой Михаил Ефимович** - доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

**Халипова Елена Вячеславовна** - доктор юридических наук, доктор социологических наук, профессор, декан Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Астафьева Ольга Николаевна** — доктор философских наук, профессор, заведующая сектором стратегий социокультурной политики Российского института культурологии, председатель Московского культурологического общества. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Буданова Вера Павловна** — доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

**Васильев Алексей Григорьевич** — заместитель директора Российского института культурологии, кандидат исторических наук, доцент. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Кондаков Игорь Вадимович** — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул. Чаянова, 15.

**Рылёва Анна Николаевна** — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологи. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Шемякин Яков Георгиевич** — доктор исторических наук, заведующий отделом энциклопедических изданий Института Латинской Америки Российской академии наук. 115035, Россия, г. Москва, ул. Большая Ордынка, 21.

**Шукуров Дмитрий Леонидович** - доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО "Ивановский государственный химико-технологический университет". E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**Бережная Наталья Викторовна** - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

**Портнова Татьяна Васильевна** - доктор искусствоведения, профессор Институт Славянской культуры РГУ им А.Н. Косыгина. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Заховаева Анна Георгиевна** - доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Ивановская государственная медицинская академия» Минздрава России. 153012, Российская Федерация, Ивановская область, г. Иваново, Шереметевский проспект, 8. E-mail: [ana-zah@mail.ru](mailto:ana-zah@mail.ru)

**Прохоров Михаил Михайлович** - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. [mmpo@mail.ru](mailto:mmpo@mail.ru)

**Бурукина Ольга Алексеевна** - кандидат филологических наук, доцент доцент Российского государственного гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Вааса, Финляндия. 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@mail.ru)

**Аринин Евгений Игоревич** - доктор философских наук, Владимирский государственный



университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовы, заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область область, г. Владимир, ул. Студенческая, 12, кв. 16, [eiarinin@mail.ru](mailto:eiarinin@mail.ru)

**Бесков Андрей Анатольевич** - Doctor of Philosophy (Ph. D), ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», Заведующий лабораторией «Трансформация духовной культуры в современном мире», 603162, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ванеева, 116, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Блейх Надежда Оскаровна** - доктор исторических наук, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л.Хетагурова, профессор кафедры психологии психолого-педагогического факультета, 362043, Россия, республика Северная Осетия-Алания, г. Владикавказ, ул. Владикавказская, 16, кв. 32, [nadezhda-blejjkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejjkh@mail.ru)

**Грибер Юлия Александровна** - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto:Oskar46@mail.ru)

**Пархоменко Татьяна Александровна** - доктор исторических наук, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, Руководитель отдела культурологии - главный научный сотрудник, нет, нет, 125315, Россия, г. Москва, ул. ул. Часовая, д. 12, кв. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Петров Владислав Олегович** - доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО "Астраханская государственная консерватория", профессор кафедры теории и истории музыки, г. Астрахань, ул. Волжская, 43, кв. 9, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. ул. Волжская, 43, кв. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

**Сивкина Наталья Юрьевна** - доктор исторических наук, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры истории древнего мира и средних веком института международных отношений и мировой истории, 603000, Россия, Нижегородская область область, г. Нижний Новгород, проспект Ленина, 63, кв. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Ульянов Олег Германович** - доктор исторических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, [professor.ulyanov@gmail.com](mailto:professor.ulyanov@gmail.com)

**Шаронова Елена Александровна** - доктор филологических наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва», профессор кафедры русской и зарубежной литературы, 430034, Россия, республика Мордовия, г. Саранск, ул. Проспект 60 лет Октября, 10, кв. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Шевцова Анна Александровна** - доктор исторических наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Профессор кафедры культурологии, 127018, Россия, Москва, г. Москва, ул. Стрелецкая, 14к1, кв. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Шульгина Ольга Владимировна** - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв. 879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

## Editorial collegium

**Azarova Valentina Vladimirovna** – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, Editor-in-chief of the magazine "Man and Culture", 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Igor V. Berezchnikov** - Doctor of Historical Sciences, Head of the Methodology and Historiography Sector of the History Department of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

**Vasiliev Dmitry Valentinovich** – Doctor of Historical Sciences, Russian Academy of Entrepreneurship, First Vice-Rector, Professor, 15 Malaya Andronovskaya str., Moscow, 109544 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Stavitsky Vladimir Vyacheslavovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of General History, Historiography and Archeology, Penza State University, 440052, Russia, Penza Region, Penza, Tambovskaya str., 9 sq.106 [stavitsky.v@yandex.ru](mailto:stavitsky.v@yandex.ru)

**Larisa P. Roshchevskaya** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto:lp38rosh@gmail.com)

**Svetlana V. Kovaleva** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy Str., Kostroma, 156005, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

**Khrenov Nikolay Andreevich** – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, [nikhrenov@mail.ru](mailto:nikhrenov@mail.ru)

**Timoshchuk Alexey Stanislavovich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Vladimir Law Institute of the Federal Penitentiary Service of Russia, 600020, Vladimir, Bolshaya Nizhegorodskaya str., 67th, [human@vui.vladinfo.ru](mailto:human@vui.vladinfo.ru)

**Natalia Fedorovskaya** – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, [fedorovskaya.na@dvfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)

**Irhen Irina Igorevna** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Krainov Grigory Nikandrovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department "Political Science, History and Social Technologies", Russian University of Transport (MIIT), 127994, Moscow, Obraztsova str., 9, p. 2. [krainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Vitaly A. Osprey** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Altai State Pedagogical University", Professor of the Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, 55 Molodezhnaya str., Barnaul, 656031. [sverhtitan@rambler.ru](mailto:sverhtitan@rambler.ru)

**Tishchenko Natalia Viktorovna** – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu.A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politechnicheskaya str., 17, [mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Smirnov Alexey Viktorovich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University, 199034, St. Petersburg, Mendelevskaya line, 5, [darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.ru)

**Zhirtueva Natalia Sergeevna** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

**Petrov Vladislav Olegovich** – Doctor of Art History, Associate Professor Astrakhan State Conservatory Department of Theory and History of Music, 414000, Russia, Astrakhan region, Astrakhan, Sovetskaya str., 23

**Shulgina Olga Vladimirovna** – Doctor of Historical Sciences, Candidate of Geographical Sciences, Professor, Moscow City Pedagogical University, Department of Geography, 129226, Russia, Moscow, 2nd Agricultural Passage, 4,

**Karl Ayermacher** - Professor, founder of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany) and the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, an artist. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

**Vasik Klaus** is a Doctor of Philosophy, Professor, Director of the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, Managing Director of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

**Guerra Rene** is a Doctor of Philology, Professor at the University of Nice, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, founder and head of the Association for the Preservation of Russian Cultural Heritage in France (Nice, France). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

**Jos Francois** — PhD, Professor at the University of Paris-III (New Sorbonne), Head of the Scientific Center for the Study of Audiovisual Culture, writer, director (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Chiozzi Paolo** is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

**Stroev Alexander Fedorovich** — Doctor of Philology, Head of the Department of Comparative Literature of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Tarkovska Elzbieta** — Professor of Sociology, Head of the Poverty Research Group of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Acting Director of the Institute of Philosophy and Sociology of the Academy of Special Pedagogy named after M. Grzegorzewska, Editor-in-chief of the journal "Culture and Society" (Warsaw, Poland). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

**Feigelson Christian** - Doctor of Sociology, Professor at the Faculty of Cinematography of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue

Santeuil, 75005 Paris, France.

**Alpatov Vladimir Mikhailovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Deputy Director of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009, Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

**Arutyunov Sergey Alexandrovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Head of the Caucasus Department of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

**Gerold Ivanovich Vzdornov** - corresponding member of the Russian Academy of Sciences, chief researcher at the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

**Golovnev Andrey Vladimirovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director of the Ethnographic Bureau, Chief Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, President of the Russian Festival of Anthropological Films. 56, R. Luxemburg Str., Yekaterinburg, 620026, Russia. Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

**Yershova Galina Gavrilovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Yu. V. Knorozov Mesoamerican Research Center of the Russian State University for the Humanities, Director of Science and Culture of the Russian-Mexican Cultural Center (Merida, Mexico). 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

**Zhabsky Mikhail Ivanovich** — Doctor of Sociology, Professor, Head of the Department of Sociology of Screen Art of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. 125009, Russia, Moscow, Degtyarny lane, 8, building 3.

**Vladimir Sergeevich Zhidkov** — Doctor of Art History, Professor, researcher at the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

**Kudelin Alexander Borisovich** — Academician of the Russian Academy of Sciences, Deputy Academician-Secretary of the Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences, Director of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, member of the European Association of Arabists and Islamic Scholars. 25a Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russia.

**Lenyashin Vladimir Alekseevich** — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

**Lobodanov Alexander Pavlovich** — Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. 125009, Russia, Moscow, B. Nikitskaya str., 3 building 1.

**Martynova Marina Yurievna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for Science, Head of the Center for European and American Studies of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, Honored Scientist of the Russian Federation. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.



**Repina Lorina Petrovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Intellectual History of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. 119991, Russia, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a.

**Toporkov Andrey Lvovich** — Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Folklore Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. 121069, Russia, Moscow, Povarskaya, 25a.

**Trubochkin Dmitry Vladimirovich** — Doctor of Art History, Professor of the Russian Academy of Theater Arts, Director of the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

**Dmitry O. Shvidkovsky** is an academician and Vice—President of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences and the Academy of Restoration, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Moscow Architectural Institute, Chairman of the Society of Architectural Historians, Honored Artist of the Russian Federation, honorary member of the London Society of Antiquities of the English Historical Academy. 107031. Russia, Moscow, Rozhdestvenka, 11.

**Vyacheslav Pavlovich Shestakov** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Art Theory Sector of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Evgeny S. Steiner** — Doctor of Art History, Chief Researcher at the Russian Institute of Cultural Studies, Research Professor at the School of Oriental and African Studies at the University of London (London, UK). 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Yakimovich Alexander Klavdianovich** — Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Deputy Chairman of the Association of Art Historians, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, RAKH. 119034, Russia, Moscow, Prechistenka, 21.

**Shvydkoi Mikhail Efimovich** - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

**Elena V. Khalipova** - Doctor of Law, Doctor of Sociology, Professor, Dean of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Astafyeva Olga Nikolaevna** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Sector of Socio-cultural Policy Strategies of the Russian Institute of Cultural Studies, Chairman of the Moscow Cultural Society. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Budanova Vera Pavlovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

**Vasiliev Alexey Grigorievich** — Deputy Director of the Russian Institute of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya

Embankment, 18-20-22, building 3.

**Kondakov Igor Vadimovich** — Doctor of Philosophy, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities. 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul. Chayanova, 15.

**Ryleva Anna Nikolaevna** — Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Shemyakin Yakov Georgievich** — Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Encyclopedic Publications of the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences. 21 Bolshaya Ordynka str., Moscow, 115035, Russia.

**Dmitry Leonidovich Shukurov** - Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of History and Cultural Studies of the Ivanovo State University of Chemical Technology. E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**Berezhnaya Natalia Viktorovna** - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

**Portnova Tatiana Vasilyevna** - Doctor of Art History, Professor at the Institute of Slavic Culture of the Kosygin Russian State University. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Zakhovaeva Anna Georgievna** - Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities of the Ivanovo State Medical Academy of the Ministry of Health of Russia. 8, Sheremetyevo Avenue, Ivanovo, Ivanovo region, 153012, Russian Federation. E-mail: [ana-zah@mail.ru](mailto:ana-zah@mail.ru)

**Mikhail Mikhailovich Prokhorov** - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. [mmpro@mail.ru](mailto:mmpro@mail.ru)

**Olga A. Burukina** - Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Russian State University for the Humanities, Senior Researcher at the University of Vaasa, Finland. 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Square, 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@mail.ru)

**Arinin Evgeny Igorevich** - Doctor of Philosophy, Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletova, Head of the Department, 600005, Russia, Vladimir region, Vladimir, Studentskaya str., 12, sq. 16, [earinin@mail.ru](mailto:earinin@mail.ru)

**Beskov Andrey Anatolyevich** - Doctor of Philosophy (Ph. D), Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Head of the Laboratory "Transformation of Spiritual Culture in the Modern World", 116 Vaneeva str., Nizhny Novgorod, 603162, Russia, Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Nadezhda Oskarovna Bleikh** - Doctor of Historical Sciences, K.L.Khetagurov North Ossetian State University, Professor of the Psychology Department of the Faculty of Psychology and Pedagogy, Vladikavkaz, ul. Vladikavkazskaya, 16, sq. 32, 362043, Russia, Republic of North Ossetia-Alania, Vladikavkaz, [nadezhda-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.ru)

**Griber Yulia Aleksandrovna** - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Lisenkova Anastasia Alekseevna** - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto:Oskar46@mail.ru)

**Tatiana Parkhomenko** - Doctor of Historical Sciences, D. S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Head of the Department of Cultural Studies - Chief Researcher, no, no, 125315, Russia, Moscow, ul. Chasovaya, 12, sq. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Petrov Vladislav Olegovich** - Doctor of Art History, Astrakhan State Conservatory, Professor of the Department of Theory and History of Music, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, Russia, Astrakhan region, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

**Sivkina Natalia Yurievna** - Doctor of Historical Sciences, Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, Professor of the Department of History of the Ancient World and the Middle Ages of the Institute of International Relations and World History, 603000, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Lenin Avenue, 63, sq. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Sharonova Elena Aleksandrovna** - Doctor of Philology, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev", Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, 430034, Russia, Republic of Mordovia, Saransk, Prospekt 60 let Oktyabrya str., 10, sq. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Shevtsova Anna Aleksandrovna** - Doctor of Historical Sciences, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow Pedagogical State University", Professor of the Department of Cultural Studies, 127018, Russia, Moscow, Moscow, Streletskaya str., 14k1, sq. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Shulgina Olga Vladimirovna** - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

**Ulyanov Oleg Germanovich** - Doctor of Historical Sciences, Professor of Lomonosov Moscow State University M.V. Lomonosov, [professor.ulyanov@gmail.com](mailto:professor.ulyanov@gmail.com)

## Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

### **ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

**По вопросам публикации и финансовым вопросам** обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: [info@nbpublish.com](mailto:info@nbpublish.com)

или по телефону +7 (966) 020-34-36

### **Подробные требования к написанию аннотаций:**

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное



содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

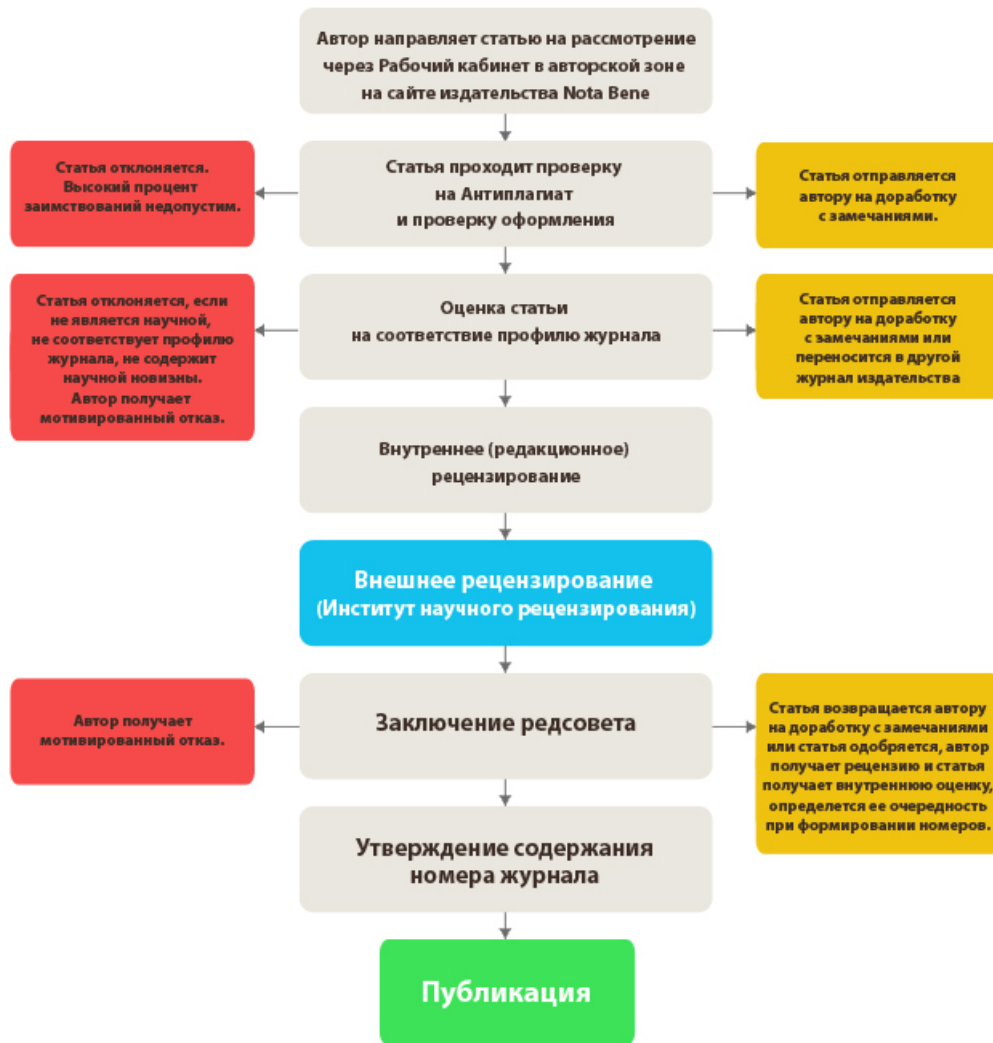
#### **Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.**

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

## Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



## Содержание

Лебедева Н.И., Жук А.Е. Аэровокзал Пулково в Ленинграде – шедевр отечественного модернизма	1
Шкиртиль Л.В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов	24
Котляр Е.Р., Хлевной В.А. Репрезентация стиля барокко в декоре крымской архитектуры периода модерна	33
Барсукова Н.И., Жемчужнова О.А. Каминь в общественных интерьерах: типологические и стилистические особенности	46
Ван Ф. Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры	59
Хингеева Л.М. Элементы шаманского костюма в контексте культурно-исторической эволюции бурятского и монгольского народов	67
Розин В.М. Осмысление и практики будущего в истории и современности	82
Хохлова Д.Е. Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций современности.	97
Англоязычные метаданные	106

## Contents

Lebedeva N.I., Zhuk A.E. Pulkovo Airport Terminal in Leningrad is a Masterpiece of Domestic Modernism	1
Shkirtil' L.V. Signs of a New Era: the "Female" Vocal Cycle during the Renewal of Russian Music of the 1960s and 1970s	24
Kotliar E.R., Khlevnoi V.A. Representation of the Baroque Style in the Decor of the Crimean Architecture of the Art Nouveau Period	33
Barsukova N.I., Zhemchuzhnova O.A. Fireplaces in public interiors: typological and stylistic features	46
wang F. Stages and Features of the Development of Chinese Monumental Sculpture	59
Khingeeva L. Elements of Shamanic costume in the context of the cultural and historical evolution of the Buryat and Mongolian peoples	67
Rozin V.M. Understanding and Practice of the Future in History and Modernity	82
Khokhlova D. The specifics of the choreographic interpretation of the main characters in the ballet "Zephyr and Flora, or Metamorphoses" (2021) in the context of modern plastic trends.	97
Metadata in english	106

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Лебедева Н.И., Жук А.Е. — Аэровокзал Пулково в Ленинграде – шедевр отечественного модернизма // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39540 EDN: LPVGLV URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39540](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39540)

## Аэровокзал Пулково в Ленинграде – шедевр отечественного модернизма

Лебедева Наталья Ивановна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9095-9060>

кандидат исторических наук

Главный специалист-искусствовед, ООО «НИИПИ "Спецреставрация"»

195299, Россия, 890770 область, г. 890770, ул. Киришская, 2А, оф. ч.пом. 4Н 38.2.

✉ [stephania\\_l@mail.ru](mailto:stephania_l@mail.ru)



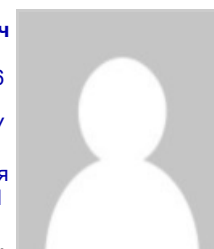
Жук Александр Евгеньевич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1496-2836>

доцент, кафедра Высшая школа дизайна и архитектуры, Инженерно-строительный институт СПбПУ

195251, Россия, Санкт-Петербург область, г. Санкт-Петербург, ул. Политехническая, 29, оф. аудитория 301

✉ [zhuk\\_ae@spbstu.ru](mailto:zhuk_ae@spbstu.ru)



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.39540

### EDN:

LPVGLV

### Дата направления статьи в редакцию:

29-12-2022

### Дата публикации:

13-01-2023

**Аннотация:** Статья посвящена комплексу Пулковского аэровокзала в Ленинграде – Санкт-Петербурге. В статье предлагается комплексное исследование архитектурного проекта (руководитель А.В. Жук) и его реализации как архитектурного феномена в социокультурном измерении, прослеживающегося от зарождения проекта с новейшими технологическими решениями до его реализации. Методология исследования базируется на историко-хронологическом, структурно-функциональном и семиотическом подходах. На основе историко-культурного анализа динамики создания архитектуры здания в



статье выделяются несколько инновационных приемов и функций, выполняемых аэровокзалом, кроме основной технологической, таких как: репрезентативная; мемориальная, фиксирующая выдающиеся результаты деятельности творческого коллектива и строителей; художественная в рамках ансамблевого восприятия объекта. Показано совершенствование проекта в процессе работы над ним. В статье проиллюстрированы проектные решения, воплощенные в постройке в полном объеме, отражены масштабы строительства и совершенствование профессиональных методов и приемов. Проанализированы тексты и документы современные архитектурному замыслу и его реализации. На основе проведенного исследования делается вывод о том, что проект и здание Пулковского аэровокзала представляет собой совершенный по функции и художественному образу объект, отражающий синтез новаторских приемов, учитывающий видовые особенности ландшафта и транслирующий авторский культурный опыт. Актуальность сохранения аэровокзала связана с его характеристиками уникальными для мировой архитектуры и пространства Санкт-Петербурга. Научная новизна исследования заключается в утверждении положения, что здание аэропорта Пулково является идеальным воплощением идей рационализма в сочетании с созданием яркого художественного образа. А также утверждается тезис, согласно которому творческому коллективу удалось гармонично соединить смелые технологические новации с гуманистической направленностью функционального объекта.

**Ключевые слова:**

Пулковский, аэропорт, в Ленинграде, история, архитектуры, модернизм, градостроительство, технологии, дизайн, среды

Комплекс Пулковского аэровокзала в Ленинграде – Санкт-Петербурге является одним из символов Города-Героя и его главными воздушными воротами. Данный объект – это коммуникационный узел города и всемирной транспортной системы, являющий миру уровень развития страны и культуры города. Аэропорт, входивший в Ленинградскую субагломерацию, в процессе пространственного формирования и уникального структурирования столичной Санкт-Петербургской агломерации стал одной из важнейших ее частей.

Изучение истории проектирования, строительства и бытования замечательного объекта культурного наследия советской эпохи было вызвано угрозой его сноса при расширении современного терминала в Пулковском аэропорту.

Цель данного исследования на основе историко-культурного, визуального и функционального анализа проследить динамику совершенствования функциональных и образных характеристик архитектуры здания.

Методология исследования базируется на историко-хронологическом, структурно-функциональном и семиотическом подходах. В силу определенной ограниченной ограниченности источников, наше исследование предполагает подробный историографический обзор с цитированием наиболее значимых и компетентных мнений специалистов в данной области знаний.

Исследование проводилось в архивах, библиотеках и музеях Санкт-Петербурга. Основным источником информации стали статьи, опубликованные в журнале «Строительство и архитектура Ленинграда» за 1966-1975 годы, документы и фотографии

из опубликованных изданий и коллекции ЦГАНТД СПб, ЦГАКФФД СПб, музея авиации музея истории города Санкт-Петербурга. Проект фасада аэровокзала «Пулково» и три графических листа М. Вержбицкого с зарисовками интерьеров обнаружены нами в фондах ГМИ Санкт-Петербурга [\[5\]](#). Чертежи конструкций здания и другие материалы, хранящиеся в ЦГАНТД СПб, дают представление о сложности воплощения замысла архитекторов [\[26-29\]](#).

Описание и чертежи аэровокзала и сателлита в Ленинграде приведены в фундаментальных монографиях Е.Б. Новиковой «Интерьер общественных зданий. Художественные проблемы» [\[18\]](#) и «Современная советская архитектура 1955-1980 гг.» под редакцией Н.П. Былинкина и А.В. Рябушкина [\[23, с. 148-150\]](#).

Упоминается аэровокзал и в книгах по истории авиации, где так же приведены его фотоснимки [\[13-16\]](#).

Особую ценность представляют воспоминания архитектора Евгения Александровича Жука о проектировании и строительстве аэропорта, графические листы и фотоматериалы из его личной коллекции.

Планировочное решение содержало много инноваций, направленных на улучшение обслуживания пассажиропотоков. В основу сооружения была положена концепция единого центрального пространства операционного зала, основой которого служат пять железобетонных грибовидных опор, завершающихся световыми фонарями. Они стали главной архитектурной темой всего сооружения, формируя интерьер главного зала, объемное пространство и характерный силуэт всего здания.

Архитектурное сообщество считает это здание одним из лучших проектов, осуществленных в СССР в 1970-е годы, и едва ли не самым выдающимся представителем позднего модернизма, сохранившимся до наших дней.

#### ХРОНИКА СОЗДАНИЯ АЭРОПОРТА



1. Аэровокзал Ленинграда со стороны летного поля. Опубликовано: Сперанский С. Б., Прибульский А. И. Аэровокзал – сооружение уникальное. Особенности его архитектурно-конструктивных решений. // Строительство и архитектура Ленинграда. - 1973. № 8 Август. - С. 6.

Строительство аэродрома, а, затем, и главного аэропорта Ленинграда было предусмотрено развитием города в южном направлении. Данная тенденция наиболее

ярко отражена в первом варианте Генерального плана города начала 1930-х годов. По Генплану предполагалась застройка территории вплоть до Пулковской обсерватории. Но концепция развития Ленинграда в середине 30-х годов изменилась, поэтому строительство у Пулковской горы осуществляется только в настоящий момент.

В феврале 1931 года недалеко от деревни Каменка было начато строительство института Гражданского Воздушного Флота (ГВФ), авиагородка и аэродрома. Аэропорт получил наименование «Шоссейная» от находившейся поблизости железнодорожной платформы (ныне платформа «Аэропорт»). Днем рождения аэропорта официально считается 24 июня 1932 года [\[7\]](#).

В середине 1960-х гг. в мастерской А. В. Жука ЛенНИИпроект началось проектирование, а с 1969 г. строительство нового аэропорта. Автором концепции сооружения является А. В. Жук - художник-архитектор, действительный член Академии художеств и Международной Академии Архитектуры, Почетный член Академии Архитектуры и Строительных Наук, народный архитектор СССР, профессор.

8 февраля 1971 Ленинградский аэропорт награжден орденом Октябрьской Революции [\[15\]](#). В этом и следующие годы создана новая ВПП (сейчас -10L/28R) длиной около 3400 метров, идет строительство терминала будущего аэропорта Пулково [\[14\]](#).

Пассажиры ночного рейса с 24 на 25 апреля 1973 впервые услышали новое название ленинградского аэропорта — Пулково. А спустя несколько дней, в мае, был открыт новый терминал-1 аэропорта Пулково.

В середине 1960-х - начале 1970-х гг. в стране ступили в строй десятки аэровокзалов. Но новый Ленинградский аэропорт был самым большим и имел уникальные черты. Планировочное решение предусматривало полное разделение прибывающих и отлетающих пассажиров. Все функциональные зоны были размещены в трех уровнях единого центрального пространства операционного зала шириной 50 м и длиной 135 м, открытого в обе стороны - на подъездную площадь и на летное поле. Основой этого единого пространства служат пять железобетонных грибовидных опор, завершающихся световыми фонарями. Они стали главной архитектурной темой всего сооружения, формируя интерьер главного зала, объемное пространство и характерный силуэт всего здания. Подъездная эстакада, обрамляющая привокзальную площадь, сильно выдвинутые козырьки над входами, четкий ритм навесных панелей и наклонные плиты-карнизы над ними придают парадность всему сооружению [\[23\]](#).

Зал отправления был расположен на втором этаже здания. Эстакада, по которой заезжали автобусы, такси и легковые автомобили, подводила как раз к дверям этого зала. Зал был одновременно и операционным (в нём располагались стойки регистрации), и залом ожидания. На первом этаже располагался зал прибытия с выдачей багажа.

Позднее на летном поле появились сателлиты: сооружения, которые использовались как накопители. С основным терминалом они были соединены подземными переходами, которые оснастили траволаторами. Туннель от терминала к сателлитам были построены открытым методом - строителям пришлось перекопать летное поле перед терминалом.

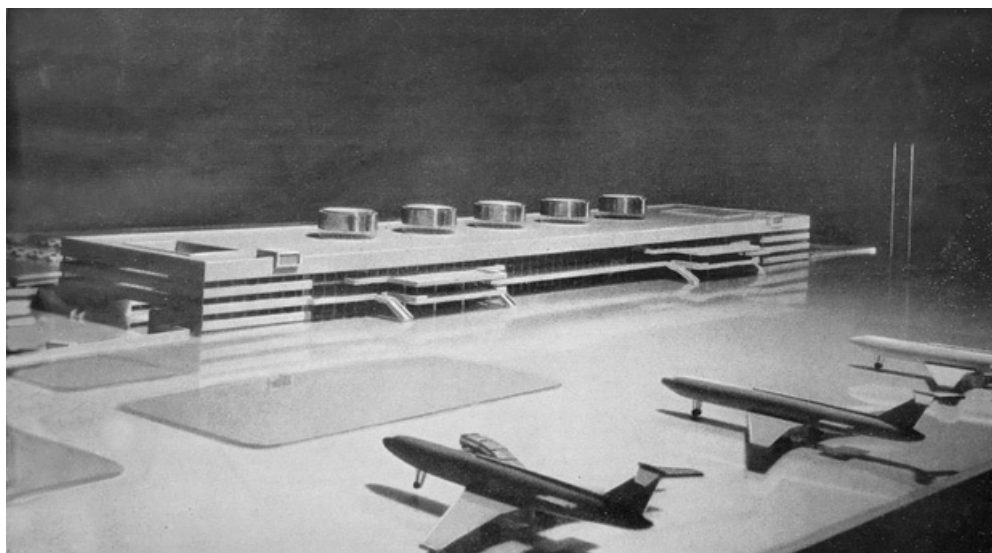
На лётном поле так же была расположена диспетчерская башня.

В конце 1970-х начнется строительство новой ВПП (сейчас 10R/28L) длиной 3780 метров, которая вступит в строй в 1983 году.

3 февраля 2015 легендарное здание «Пулково-1» открылось после реконструкции. Оно соединено с главным зданием централизованного пассажирского терминала переходной галереей и предназначено для обслуживания внутренних рейсов на вылет и прилет. В настоящее время интерьер основного зала сильно изменён: он разгорожен на отдельные помещения для регистрации и досмотра.

Так как нам были доступны только опубликованные проектные чертежи и техническая документация из ЦГАНТД СПб, мы будем обращаться к публикациям ведущих отечественных архитектурных журналов.

Первоначальный проект



2. Аэровокзал Ленинграда. Макет со стороны перрона. Опубликовано: Явейн И. Г. Ленинград, аэровокзал. // Строительство и архитектура Ленинграда. - 1966. № 5. - С.

Проект был разработан в мастерской № 13 института Ленпроект. Авторы — архитекторы А. В. Жук, Г. М. Вланин и Ж. М. Вержбицкий при участии архитектора В. Н. Семеновской. Инженерные разделы проекта разрабатывались под руководством инженеров Н. В. Максимова и Ж. Я. Лейв.

Новый аэровокзал предполагался юго-западнее существующего. К нему намечается проложить широкую подъездную дорогу. В месте примыкания этой дороги к шоссе проектируется развязка движение в двух уровнях.

Первым откликом на проектные материалы нового ленинградского аэропорта стала рецензия Начальника Северного управления гражданской авиации СССР Н. Г. Порфирова [\[21\]](#).

Авиатор отмечал, что здание это должно быть современным в лучшем смысле этого слова и вместе с тем нести черты, связывающие его с архитектурными традициями «чудесного города на Неве».

Н. Г. Порфилов констатировал, что «здание нового аэровокзала действительно будет парадным сооружением у воздушных ворот города, очень индивидуальное по своему архитектурно-композиционному решению, оно в то же время не противоречит общему архитектурному стилю Ленинграда, Аэровокзал красив, просторен, все в нем целесообразно. Ощущается ясный технический расчет, который, однако, не подавляет художественную мысль авторов. Им удалось, несмотря на большую протяженность (227

м) и сравнительно малую высоту (12 м) здания, придать ему изящность и легкость».

Им было выделено главное новшество: «Планировочное решение здания позволяет впервые в мировой практике осуществить универсальную тройную систему доставки пассажиров к самолетам и с летного поля к вокзалу. На самолет можно будет попасть одним из следующих способов: либо двухэтажным автобусом-салонem прямо с галереи второго этажа, либо автотранспортом, курсирующим по перрону, либо спустившись на эскалаторе в тоннель, ведущий к месту посадки.

Кроме того, с галереи второго этажа можно будет спуститься по лестнице на аванперрон и здесь войти в самолет».

Профессиональный разбор проекта был выполнен ведущим специалистом в области строительства вокзалов И. Г. Явейном в статье «Ленинград, аэровокзал» [31]. Напомним, что Игорь Явейн является автором замечательного авангардного проекта ленинградского аэровокзала, участвовавшего в конкурсе 1936 года (II премия на Всесоюзном конкурсе). Профессор Явейн проводит сравнительный анализ с опытом строительства крупнейших аэропортов мира и на данном основании дает советы проектировщикам.

Автор указывал, что одновременно со строительством аэровокзала формируется в общих чертах и композиция привокзальной площади со зданиями гостиницы на 500 мест и профилактория для летного состава. В первом варианте генерального плана эти здания намечалось поставить на небольшом расстоянии друг от друга по обе стороны дороги, с тем чтобы таким образом создать у въезда на площадь своего рода пропилеи. Во втором варианте высокие корпуса гостиницы и профилактория расставлены настолько широко, что с дороги, ведущей к аэропорту, будет раскрываться весь фасад нового аэровокзала.

На расстоянии около 600 м от вокзала дорога раздваивается, идет, охватывая корпуса гостиницы и профилактория, и вливается на площадь не по оси ее, как в первоначальном варианте, а в одном из углов, откуда весь фронт фасада пассажирского здания с въездными пандусами и эстакадой будет восприниматься в наиболее выигрышном ракурсе.

Подъезды намечались в двух уровнях. В верхнем уровне — на эстакаде для транспорта с отъезжающими пассажирами. В нижнем уровне — перрон прибытия и многочисленные стоянки автотранспорта.

Подобная система распределения подъездов к вокзалу позволяет ясно расчленить пассажирские потоки прибытия и отправления и четко организовать движение транспорта на площади. Этот прием придает всей композиции парадность. Он рекомендован в литературе по строительству вокзалов и встречался в проектах самого Явейна. В отечественной практике данный прием в таком масштабе планировалось осуществить впервые.

Идущая вдоль всего фасада здания эстакада отправления позволяет организовать в нижнем уровне обширный крытый перрон прибытия.

Рецензент отмечал, что расположение стоянок такси и автобусов на площади против выходов из вокзала является наилучшим и удобным. Главное с точки зрения И. Явейна, в проект заложена правильная основа организации площади, призванной создавать яркое, запоминающееся впечатление.

В комплексе аэропорта были предусмотрены два перрона; ближний, расположенный

вдоль фасада, выходящего на поле, и дальний, отстоящий на значительном расстоянии.

«...новый Ленинградский аэропорт будет выгодно отличаться от других тем, что здесь смогут применять три вида доставки пассажиров к самолетам: в уровне второго этажа — салон-автобусами; в уровне летного поля — микропоездами, а также по подземным тоннелям — к павильонам-сателлитам. Несмотря на некоторые сложности, вызванные организацией трех способов доставки пассажиров к самолетам и от самолетов, проектировщикам удалось добиться в здании четкого разделения пассажирских потоков отправления и прибытия. Пути следования отдельных групп пассажиров между площадью и перроном проложены по кратчайшему расстоянию» [\[31\]](#).

В основу планировочной композиции аэровокзала положена схема симметричной группировки помещений.

Центр здания отводится для комплекса помещений отправления.

По обеим сторонам от него находятся группы помещений прибытия, а за ними — сектор международных сообщений, ресторан, комнаты транзитных пассажиров, парадные комнаты, служебные и обслуживающие помещения.

Композиционным центром интерьера аэровокзала становится операционный зал отправления, к которому примыкают и в пространство которого раскрываются расположенные в разных уровнях залы ожидания, холлы, буфеты и помещения транзитных пассажиров, соединяемые живописно расположенными открытыми лестницами и переходами. Таким образом, в интерьере создается богатая пространственная композиция, которая, помимо всего, способствует хорошей ориентации пассажиров в здании.

В отличие от операционных помещений трех новых московских аэровокзалов, ориентированных в сторону привокзальной площади, операционный зал в предложенном проекте будет раскрыт в сторону и площади и летного поля.

В связи с большой глубиной помещения предусматривается устройство в покрытии зала круглых световых колец-барабанов диаметром 12 м, которые обеспечат равномерную освещенность и обогатят интерьер.

Двумя другими композиционными центрами интерьера аэровокзала являются вестибюли прибытия. Пространственно они объединены с объемом главного операционного зала. Происходит это благодаря большим круглым проемам в перекрытиях.

Залы прибытия, таким образом, получают выразительное архитектурное решение, в котором важную роль играют центрические световые фонари.

Важным замечанием является внимание к реакции пассажиров на облик вокзала: «Эффектная композиция этих залов имеет психологическое значение, так как впервые приехавшие в Ленинград с повышенным интересом относятся к тому, как их встретит новый город. Но, как нам представляется, авторам следует добиться того, чтобы пространства залов прибытия были более раскрыты в главный операционный зал» [\[31\]](#).

Как мы видим, схема симметричной композиции здания получила оправдание и в группировке помещений, и в организации графиков движения, и в композиции интерьеров.

Игорь Георгиевич указывает в качестве недостатка на невозможность дальнейшего

безболезненного расширения здания. Главная причина заключается в том, что при данной композиции центральная группа помещений отправления зажата с двух сторон вестибюлями прибытия, а последние — примыкающими к ним группами других помещений. Но, наш взгляд, архитекторы были несколько ограничены техническим заданием, к тому же в проекте было заложено двукратное увеличение пассажиропотока – до 5 млн. человек. Отметим, что только в 1990-м году количество пассажиров приблизилось к запланированному (4838000 человек [\[15, с. 105-161\]](#), 8,8 млн. [Проект развития аэропорта Пулково]), затем, последовало резкое сокращение полетов и только в 2006 году аэропорт принял и отправил 5100000 человек [Проект развития аэропорта Пулково].

Удачно в проекте решен сектор отправления. Используя разницу высот между уровнем привокзальной площади и летного поля, авторы рационально распределили основные помещения по вертикали. Отъезжающие пассажиры входят с эстакады отправления непосредственно в главный операционный зал и видят перед собой фронт оформления багажа и регистрации, рассчитанный на 22 рабочих места.

Операционный зал расположен на одной отметке с эстакадой, но находится в то же время на промежуточном уровне между двумя залами ожидания. Благодаря этому пассажирам отправления достаточно будет опуститься на пол-этажа, чтобы пройти в нижний зал ожидания, находящийся в уровне летного поля и выходов на него, или подняться на пол-этажа, чтобы пройти в верхний зал ожидания, расположенный в уровне пола автобусов-салонов (3,5 м над уровнем летного поля).

Распределение пассажиров по уровням для посадки в наземный и, условно говоря, надземный транспорт будет происходить без труда.

Нижний зал ожидания рассчитан на обслуживание пассажиров, отправляемых с ближнего перрона. К залу примыкают два «накопителя», откуда пассажиры выходят на посадку, и спуски в тоннели, связывающие здание аэровокзала с посадочными павильонами-сателлитами.

Верхний зал с большей площадью предназначен для обслуживания пассажиров дальнего перрона, к которому они доставляются салон-автобусами.

Учитывая стремление пассажиров находиться ближе к местам отправления, следует признать целесообразным организацию залов ожидания в двух уровнях. Но авторам следует серьезно обосновать расчетом соотношение площадей указанных залов, полностью исключить возможность их неравномерного заполнения.

На новом аэровокзале регистрация и прием багажа будут производиться по обезличенной системе, при которой у любой стойки можно сдать багаж на любой рейс.

Необычно намечается организовать выдачу багажа прибывшим. Между помещением сортировки и комплектования багажа и залами прибытия должны быть установлены транспортеры,двигающиеся по кольцу. В зале сортировки прибывший багаж ставится на кольцевой транспортер, так называемую «карусель», которая выводит багаж в зал прибытия, где пассажиры разбирают его.

В проекте Ленинградского аэровокзала обращено большое внимание на решение отдельных комплексов помещений обслуживания.

Если транзитные пассажиры, пересеживающиеся на другой рейс, вынуждены будут задержаться в здании аэровокзала, то в отведенной для них зоне они найдут хорошие



условия для отдыха.

Главный ресторан удачно ориентирован на летное поле. Для всего комплекса ресторанов и многочисленных буфетов предусмотрен единый пищеблок, имеющий свой хозяйственный двор.

Для провожающих и встречающих устраиваются со стороны летного поля галереи, откуда с разных уровней можно будет наблюдать за посадочными перронами и аэродромом. Удачно запроектированы помещения для парадных встреч и проводов, имеющие хорошо решенный отдельный боковой подъезд и парадный вход из внутреннего двора.

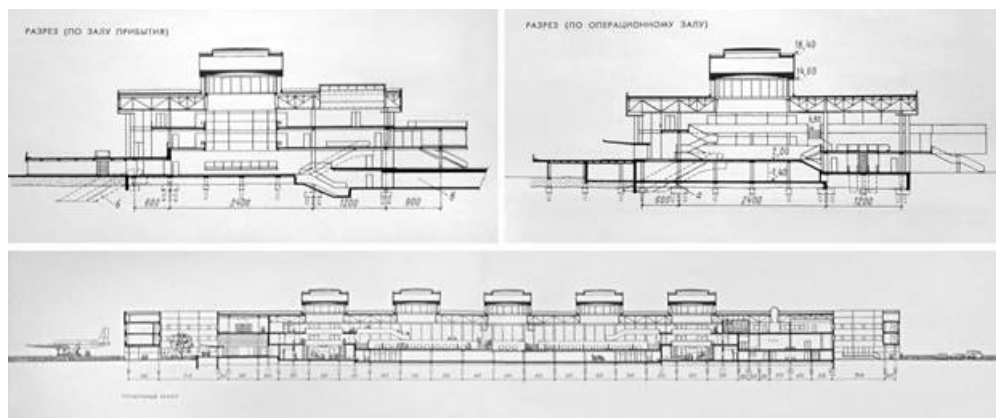
В виде отдельного комплекса решена относительно небольшая группа помещений международных авиалиний. По замечанию эксперта, сложность разнообразного обслуживания этой категории пассажиров привела к ряду расположенных в разных уровнях, сравнительно мелких помещений, композиция которых не соответствует их значимости...

Основной архитектурный мотив, который придает зданию архитектурное звучание, создает своеобразный, запоминающийся образ, — это пять золотых колец-цилиндров на крыше здания. «На наш взгляд, - пишет И.Г. Явейн, - архитектурный фрагмент, выделенный позолотой (намечается применение стеклянной смальты), становится ведущим элементом композиции и поэтому нуждается в особенно тщательной прорисовке. Между тем, трактовка золотых колец-цилиндров такова, что если впечатление легкости и современности и создается, то только благодаря тому, что кольца как бы парят над просвечивающими полосами стекла у их основания. В натуре эти узкие остекленные «подрезки» окажутся скрытыми карнизом здания, и увидеть их можно будет только при отходе на сотни метров от вокзала, то есть за пределами привокзальной площади и посадочного перрона» [\[31\]](#).

Использование конструкции эстакады, прилегающей к зданию со стороны площади, для создания обширного крытого перрона прибытия, а также развитие необходимых при ленинградском климате козырьков у мест посадки и посадки пассажиров на транспорт способствовали бы решению этой задачи. И.Г. Явейн в качестве примера таких конструкций приводит аэровокзалы в Домодедове и Шереметьеве под Москвой, в Орли под Парижем и компании «Пан-Американ» под Нью-Йорком.

Здание аэровокзала в виде четкого прямоугольника с характерной кривой въездного пандуса и пятью золочеными кольцами на кровле будет оставлять впечатление своеобразного сооружения, будет хорошо читаться с воздуха на фоне зелени, темной посадочной площадки и асфальта привокзальной площади.

«Кстати, - отмечает рецензент, - хорошо нарисованный пятый фасад, то есть вид с воздуха, приобретает все большее значение в современной архитектуре. Для аэровокзалов выразительный вид сверху вообще стал одной из важных особенностей. В данном проекте характер пятого фасада в целом найден, надо будет лишь обратить особое внимание на цвет, фактуру и материал плоской кровли» [\[31\]](#).



3. Разрезы аэровокзала Ленинграда. Опубликовано: Явейн И. Г. Ленинград, аэровокзал. // Строительство и архитектура Ленинграда. - 1966. № 5. - С. 8-9.

Следующие публикации появляются после корректировки проекта и начала строительства в 1969 году.

В статье архитектора О. В. Щербина «Ленинград. Аэровокзал. Новый вариант проекта» так же дается подробное описание проекта во взаимосвязи с техническими и эстетическими проблемами, так же приводится иллюстративный материал – фотографии планшетов, макета, поэтажные планы [\[30\]](#).

О. В. Щербин особое внимание обращает на психологическое воздействие сооружения на пассажиров: «В результате последующей работы проект был усовершенствован авторами, причем его окончательный вариант заметно отличается от первоначального предложения. В связи с этим представляется целесообразным продолжить на страницах журнала рассмотрение архитектурного замысла этого значительного общественного комплекса, сооружение которого уже началось.

Аэровокзалы в наше время все больше превращаются в своеобразный символ современной архитектуры. Это обусловлено стремительным развитием авиации. Причем дальнейший ее прогресс зависит не только от внедрения электронного оборудования, от разработки новых конструкций самолетов, но и от совершенства наземных сооружений, от организации обслуживания пассажиров в аэропорту. Как выразился один специалист, «будущее воздушного транспорта находится на земле, а не в воздухе» [\[30\]](#).

Кроме того, авиация оказывает и эмоциональное воздействие на человека, влияет на формирование его эстетических воззрений. Еще живо в памяти людей ощущение чуда от первых полетов, да и сегодня при взгляде на землю с высоты многие люди испытывают праздничное чувство и гордость творческой мощью человека.

Автор указывает, что «архитектура» самолетов, продиктованная законами аэродинамики, неожиданная, но исполненная логики, представляется эстетическим эталоном, образцом слияния красоты и целесообразности, формы и функции.

Все это делает работу проектировщиков аэровокзалов вдвойне интересной и вдвойне сложной. Ведь такого же слияния хотелось бы достичь и в наземных сооружениях Аэрофлота. Яркая, праздничная обстановка в них не должна противоречить простоте, логичности, целесообразности внутреннего и внешнего устройства.

Композицию аэровокзала во многом определяет выбор способа доставки пассажиров к самолетам. Размеры современных самолетов, их количество в аэропорту, необходимость организовать техническое обслуживание перед полетом — все это требует значительных

площадей перрона. В новом проекте Ленинградского аэровокзала заложена возможность использования трех видов доставки пассажиров к самолетам.

Оставляя администрации будущего аэропорта известную свободу в организации перевозок, в значительной степени, зависящей от эксплуатационной техники, авторы с предельной ясностью и простотой наметили график движения пассажиров внутри здания аэровокзала.

Прежде всего, четко отделены пассажиры, ожидающие отправления, от прибывших, Транспорт из города по пандусу попадает на эстакаду второго этажа, где сосредоточены помещения для улетающих. Пассажиры направляются к мостам регистрации билетов и приемки багажа, расположенным по всей ширине операционного зала, и далее в залы ожидания с подъемом или спуском на полмарша в зависимости от способа доставки к самолету: вниз — для попадания в тоннель или на микроавтобусы, вверх — для посадки в двухэтажный автобус.

Пассажиры приземлившихся самолетов выходят через первый этаж на площадь к многочисленным стоянкам такси и остановкам автобусов. Внутри здания потоки не соприкасаются.

Следует напомнить, что контрольное взвешивание и прием багажа, а также регистрация билетов перед полетом предусмотрено по наиболее прогрессивной, свободной системе. Принятый багаж по конвейеру опускаются в расположенное под операционным залом багажное отделение, где происходит его сортировка и комплектация по рейсам.

Операционный зал занимает середину здания во всю его ширину, включая в свой объем разделенные на два уровня залы ожидания. Такой прием применен впервые. К операционному залу примыкают отделение почты, телеграф, телефон, сберкасса. Системой открытых лестниц и лифтов он связан с остальными помещениями аэровокзала.

Залы для прибывших расположены в первом этаже по обе стороны операционного зала. Залы прибытия оказались взаимосвязанными и превратились в парадные помещения, встречающие гостей города.

Проект Ленинградского аэровокзала предусматривает включение в общий объем и международного сектора. Ему отведена вся правая часть вокзала со стороны площади. Подъезды и входы в него организованы в торце здания. Запроектирован дополнительный пандус. Предусмотрены стоянки автобусов на уровне эстакады. Сектор получил достаточно свободное в функциональном отношении и парадное решение.

Залы для приема делегаций расположены на стороне, противоположной международному сектору. Они скомпонованы вокруг внутреннего двора, из которого организован отъезд гостей в город.

Комплекс ресторана, помещения для транзитных пассажиров, в том числе кинофицированный зал, расположены в третьем этаже, то есть вынесены из зоны движения пассажиров к самолетам и в то же время удобно связаны с ней системой лестниц и лифтов.

Таким образом, положенная в основу композиции ясная функциональная идея позволила успешно преодолеть ряд недостатков, на которые указывалось при обсуждении первого варианта проекта, и можно надеяться, что здание во всех своих частях окажется удобным в эксплуатации.

Особенно значительные изменения в окончательном проекте претерпели конструкция и архитектура зданий. В окончательном проекте тема верхнего света слилась с конструкцией здания и превратилась в ведущую.

Мы видим редко расставленные (в шаге 27 м) 5 опор с грибовидными покрытиями, к мощным конструкциям которых на тросах подвешено перекрытие центральной части здания. Красиво решены залы для прибывших, окруженные кольцами перекрытий и раскрытые в объем центрального зала.

Много работали авторы и над архитектурой фасадов. Они стремились преодолеть ощущение павильонности. В данном проекте легким подвесным конструкциям покрытия противопоставлена масса основного здания. Исчезло сплошное остекление фасадов. Это позволило отразить в архитектуре фасадов назначение внутренних помещений аэровокзала и придать большое единство зданию.

Остались остекленными помещения операционного зала как со стороны перрона, так и со стороны привокзальной площади. И это очень важно для пассажира, так как позволит ему видеть летное поле и в спокойной обстановке ожидать выхода на перрон, легко ориентируясь в здании. В то же время помещения для транзитных пассажиров, а также подсобные помещения имеют большую зрительную изоляцию.

По мнению автора статьи, «Облик здания, имеющий несколько замкнутый, «северный» характер, на наш взгляд, будет хорошо сочетаться с архитектурой Ленинграда» [\[30\]](#).

Так как вид сверху создает первое впечатление от здания у прибывающих в город на самолете, авторы отмечают, что крупный и простой прямоугольник здания аэровокзала с его пластичной системой пандусов, с грибовидными золочеными опорами-покрытиями и внутренними квадратными двориками будет ярким и запоминающимся.

Много внимания уделено авторами отделке интерьеров здания. Предполагалась сдержанная цветовая гамма, с использованием естественных и современных материалов, а также зелени.

Они отметили своеобразный, запоминающийся облик объекта, цельное, простое, где функциональные задачи решены на самом современном уровне, с учетом мировых достижений в этой области.

О. В. Щербин констатировал: «Сравнивая проект, по которому осуществляется строительство, с проектным заданием, видишь, насколько он стал глубже и интереснее. В то же время ощущаешь последовательность в осуществлении замысла. Такой метод работы характерен для данного авторского коллектива. Не секрет, что очень часто интересные заявки, содержащиеся в проектных предложениях, увядают на стадии дальнейшей проработки, и в натуре мы получаем здание, лишенное выразительности и свежести первоначальных решений... Такой метод последовательного насыщения проекта, его обогащения и совершенствования по мере разработки на правильно найденной функциональной основе представляется хотя и трудным, но весьма плодотворным» [\[30\]](#).

Авторский коллектив проекта аэровокзала сумели в результате создать исполненные благородства и значительности здания.

Чертежи конструкций здания, пояснительная записка, техническая спецификация стали, лист нагрузок, поперечный разрез, планы колонн, разрезы, покрытия Аэровокзала,

хранящиеся в ЦГАНТД СПб, дают представление о сложности воплощения замысла архитектора в [26-29].



4. Аэровокзал Ленинграда. Зал отправления. 1970-е гг. - Коллекция Е. А. Жука

В связи с этим, важные замечания высказаны в статье кандидата архитектуры Ю.И. Курбатова «Конструкция на службе архитектуры. К эволюции стоечно-балочной системы». Автор отмечает: «Подробнее следует сказать о грибовидных конструкциях в новом здании аэровокзала Ленинградского аэропорта... Опора выполнена здесь из металлической трубы диаметром в 800 мм и толщиной стенок в 50 мм. По противопожарным требованиям металлическая труба закрыта штукатуркой. Однако авторы значительно увеличивают функции облицовочного слоя.

Желая обеспечить более крепкую композиционную взаимосвязь опоры гриба с его шляпой-покрытием, авторы расширяют сверху облицовочный футляр опоры. Обработка штукатурки методом обдира внушает представление о возможных силовых линиях, действующих в опоре. Таким образом, архитектурная форма создается здесь за счет некоторых дополнений к конструкции. Эти дополнения усиливают ощущение прочности и цельности опоры и покрытия, отвечают нашим статическим чувствам и эстетическим представлениям» [17, с. 27].

После сдачи в эксплуатацию Ленинградского аэровокзала были опубликованы аналитические материалы по проектированию и строительству.

Самым подробным отчетом о создании нового аэропорта стал августовский номер журнала «Строительство и архитектура Ленинграда» 1973 года. В нем опубликовано четыре статьи с разных позиций, освещавших этот грандиозный проект.

В первую очередь, это заглавная статья заслуженного архитектора РСФСР Александра Владимировича Жука «Воздушные ворота Ленинграда. От замысла — к воплощению», написанная ярким, образным языком, повествует о творческом поиске в процессе создания проекта, отражает участие различных организаций в строительстве.

Главной сверхзадачей авторы проекта считали создание комфортной атмосферы для пассажиров. «Вместе с тем неотступно проследовала мысль, обязывающая создать такое сооружение, которое приближало бы его к высокому значению Ленинградского

аэровокзала — воздушных ворот города-героя, заслужившего всемирную известность своими памятниками национальной культуры, славными революционными традициями и беспримерным мужеством его жителей.

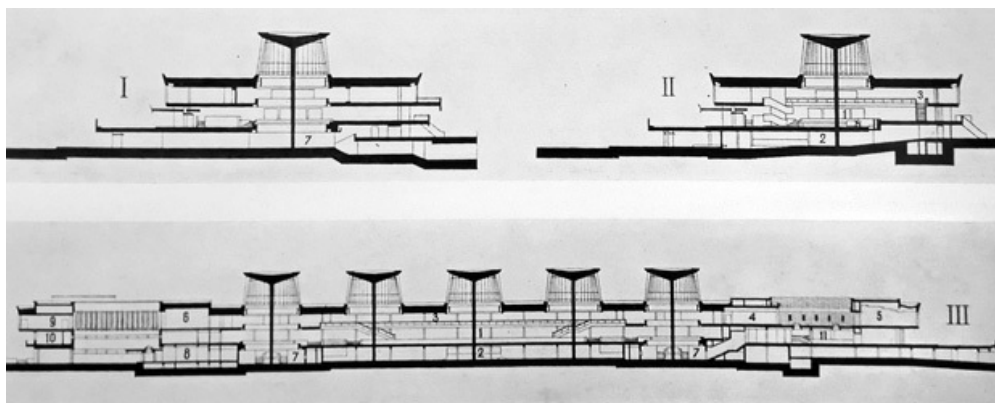
Обе эти нераздельные в своем единстве задачи явились и «стартовой площадкой», и «сигнальными огнями» на всем пути проектирования и строительства. Они требовали для своей реализации особо жесткого самоконтроля в отборе решений, приближающих к намеченным целям.

Обеспечение комфортности для пассажиров понималось прежде всего с позиции поиска оптимальных решений всего комплекса функционально-технологических задач аэровокзала. Отсюда особое внимание обращалось на создание наиболее удобных условий работы обслуживающего персонала, совершенствование многочисленных процессов его разносторонней деятельности.

В этих целях привлекался весь уместный и доступный арсенал средств архитектуры и современной техники при постоянном стремлении к органическому единству и целостности конструкций, материалов, форм и функций. Весь комплекс отобранных средств в своей гармоничной совокупности должен был оказаться выразительным, запоминающимся и способным формировать восприятие человека, находящегося в сфере воздействия внешней структуры и внутренних пространств.

Однако если организация надлежащей среды зависит прежде всего от возможностей архитекторов, то в вопросе создания необходимой атмосферы комфорта мы остаемся зависимыми от уровня культуры эксплуатации, от психологической и технической подготовленности обслуживающего персонала. Ведь именно в общение с ним — прямое или косвенное — вступает пассажир, встречая соответствующее к себе отношение» [6].

Обширный материал изложен статье Народного архитектора СССР С.Б. Сперанского и архитектора А.И. Прибульского «Аэровокзал — сооружение уникальное. Особенности его архитектурно-конструктивных решений» [24], в которой дается подробное описание здания во взаимосвязи с техническими характеристиками, так же приводится иллюстративный материал — многочисленные фотографии аэровокзала, генплан, разрезы.



5. 5. Аэровокзал Ленинграда. Разрезы. Опубликовано: Сперанский С. Б., Прибульский А. И. Аэровокзал — сооружение уникальное. Особенности его архитектурно-конструктивных решений. // Строительство и архитектура Ленинграда. - 1973. № 8 Август. - С. 2.

#### РАЗРЕЗЫ ГЛАВНОГО КОРПУСА

I Поперечный разрез по залам прибытия



## II Поперечный разрез по операционным залам

## III Продольный разрез

1 — операционный зал; 2 — помещение багажных операций; 3 — галерея операционного зала; 4 — ресторан внутрисоюзных авиалиний; 5 — ресторан международных авиалиний; 6 — кинозал; 7 — залы прибытия; 8 — зал торжественных приемов; 9 — столовая летного состава; 10 — служебные помещения; 11 — операционный зал международных авиалиний

Обратимся к тексту: «Смело можно говорить о крупном творческом успехе авторского коллектива. Новый Ленинградский аэровокзал по своим достоинствам, на наш взгляд, может быть причислен к лучшим отечественным достижениям в этой области. Создание его стало заметным событием в советской архитектурной практике» [\[24\]](#).

Акцентируется внимание на технической стороне проекта: «Сданный багаж тут же транспортируется в нижнее помещение, где установлены линии полуавтоматической сортировки и комплектации. Для обеспечения оперативности и надежности работы всех механизмов предусмотрена электронная система сбора и обработки служебной информации при регистрации пассажиров — СИРП. Выдача багажа осуществляется с пяти каруселей, также во многом оригинально решенных. Эти комплексные системы разработаны инженерами института Ленпроект под руководством В. Г. Альперовича. Они имеют целый ряд узлов, выполненных на уровне изобретений» [\[24\]](#).

Мы не будем останавливаться на подробностях планировки и интерьеров, они хорошо видны на публикуемых фотографиях.

Для нас важен вывод С.Б. Сперанского и А.И. Прибульского: «Тонкая прорисовка всех элементов, изящество малейших деталей, благородство цветовых решений отличают все интерьеры нового аэровокзала. Это характерная черта работы авторского коллектива. Новый аэровокзал вполне соответствует тому, чтобы всей своей структурой создавать воздушным путешественникам максимум удобств, благоприятно воздействовать на их чувства своим запоминающимся, выразительным строем. Ленинградский аэровокзальный комплекс, нам представляется, несет в себе черты, присущие большому архитектурному сооружению. В этом мы видим бесспорную удачу авторов» [\[24\]](#).

Третий материал номера посвящен функционированию аэропорта «Новый комплекс в строю. Современная техника в системе обслуживания авиапассажиров», он написан руководителем Ленинградского авиапредприятия П. Т. Кривошаповым [\[15\]](#).

Автор обращает внимание на существенное снижение затрат по новому аэровокзальному комплексу, которых «Словом, получилось сооружение, функциональные достоинства которого можно коротко определить так: максимум удобств при минимуме затрат».

П. Т. Кривошапов приводит статистику, подчеркивающую лидерство ленинградцев в функционировании: «...в операционном зале внутрисоюзного сектора можно оформить вылет 1920 пассажирам в часы «пик» — 24 рейса, а в международном — еще 250 — 3 рейса. Таким образом, общая пропускная способность Ленинградского аэровокзала на прилет и вылет рассчитана на 4340 пассажиров в часы «пик». В Домодедовском порту соответствующий показатель составляет 3000, а в Шереметьевском — 1500 человек» [\[15\]](#).

Четвертая статья - Л. В. Яхонтова «Творческий вклад строителей. На основе прогрессивной технологии» описывает процесс возведения здания, акцентируя



внимание на том, что ранее не имело аналогов в отечественном аэропортостроении. Автор указывает поставщиков материалов и оборудования [\[32\]](#).

«...Внедрения особой технологии потребовал монтаж стального каркаса центральной зоны аэровокзала, каркаса, разработанного Ленинградским отделением ПИ Промстальконструкция. Запроектированное покрытие размером в плане 135x51 м опирается на наружные колонны, расположенные по периметру зоны с шагом 9 м и на пять внутренних 25-метровых стоек с шагом 27 м. По продольной оси здания расположены пять круглых световых фонарей диаметром 16 м, высотой около 10 м. Для сборки этих элементов был применен гусеничный кран СКГ-30 с одновременным использованием башенных кранов МСК-5-35.

Конструкции монтировались Ленинградским управлением треста Севзапстальконструкция в такой последовательности: сначала были установлены все периметральные колонны и нижние части центральных стоек из труб диаметром 700 мм; затем, на первой захватке длиной 27 м на передвижной инвентарной стальной опорной башне высотой 12 м укладывали кольцевые балки, обрамляющие отверстия в покрытии. После этого устанавливали верхние части стоек с консолями и подвесками и монтировали остальные элементы покрытия. Одновременно со сборкой металлоконструкций укладывались панели перекрытий. Аналогично поступали на других четырех захватках, перемещая монтажные башни вдоль оси по специальным рельсовым путям.

Конструкции каркаса с покрытием были собраны за 6 месяцев. При этом монтажные работы строго увязывались с общестроительными, выполнявшимися параллельно.

Сжатые сроки работ, стремление к сокращению их трудоемкости, повышению производительности труда определяли техническую политику организаций, принимавших участие в строительстве. Отсюда, как уже говорилось, и настойчивые поиски путей, обеспечивающих индустриальное выполнение этих работ. Совместно с конструктором Э. Г. Кришьяном производственники решили заменить монолитные элементы каркаса зоны «А» сборными.

Большая часть нетиповых по сечениям колонн и ригелей была изготовлена заводским способом. При этом для колонн повсеместно приняли «сухой» стык. Удалось найти решения для исполнения в сборном варианте камер глушения, расположенных под покрытием зоны «Б» на отметке 12 м, железобетонных плит покрытия «грибов» на отметке 21,6 м, подпорных стенок и ряда других конструкций» [\[32\]](#).

Мы опустим подробности возведения объекта. Отметим, что строительство шло под пристальным наблюдением А. В. Жука, почти ежедневно преодолевавшего пешком несколько километров от трассы до стройки, конфликтовавшего в случаях отклонения от проекта со строителями, но добившегося практически идеального воплощения проекта в жизнь.

#### Государственная премия СССР

В связи с тем, что работа творческого коллектива была высоко оценена руководством страны, присудившим ему Государственную премию СССР в 1974 году, в журнале «Строительство и архитектура Ленинграда» опубликована статья О. В. Калинина «Красота и целесообразность. Архитектурные достоинства вокзала аэропорта «Пулково»» [\[12\]](#). Премии были удостоены шесть человек: заслуженный архитектор РСФСР А.В. Жук — руководитель проекта, архитекторы Г. М. Вланин, Ж. М. Вержбицкий,

инженер-конструктор С. М. Кузьменко, инженеры-строители Е. А. Гоголев, Н. Я. Заикин.

О. В. Калинин ярко и образно охарактеризовал работу коллег: «Архитектоника воздушных лайнеров, преисполненная аэродинамической логики, их комфортабельные пассажирские салоны вольно или невольно предъявляют повышенные требования и к наземным сооружениям. Не удивительно, что проектирование и строительство аэродромных комплексов ныне стало тем пробным камнем, на котором проверяется подлинное мастерство их создателей...

Непосредственно перед площадью аэровокзал широко охватывает все пространство приглашающим разлетом своих пандусов. Они, словно простертые для объятия руки, обращены навстречу прибывающим...

Обо всех достоинствах нового ленинградского аэровокзала, право, сложно рассказать. Их смогли уже увидеть тысячи и тысячи наших земляков и гостей города, их заметили все, кто любит современную архитектуру. Она-то и заслужила столь высокую оценку партии и правительства» [\[12\]](#).

#### ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ

В то время (до завершения строительства Шереметьево в 1980-м) терминал Пулково-1 был самым большим в СССР. Ежедневно с взлетных полос аэропорта поднимались в небо более 120 самолетов. Всего в 1973 году было отправлено более 2 млн пассажиров.

Действительно, сам автор проекта отмечал с гордостью, что его новый терминал способен пропускать 3,4 тыс. пассажиров в сутки.

Вынужденные переделки (реконструкция 1986 года и достройка новых корпусов в 2007-2014 годах) сильно исказили первоначальный проект Александра Жука. Но в 2015-м многие из первоначальных замыслов были воплощены заново.

В 2007 году у петербургских властей возникла идея превратить Пулково в большой транзитный узел по образцу Милана или Франкфурта-на-Майне, и такое изменение функции требует расширения аэропорта. Башни-сателлиты на летном поле были снесены, а подземный тоннель к зданию аэровокзала засыпан. Убрав регистрационные стойки и прочие «излишества», «реконструкторы» вернули главному залу его объем и световое наполнение, но теперь он сильно потерял в функциях.

#### ОЦЕНКА ЗНАЧИМОСТИ

Здание аэропорта Пулково описано во множестве изданий по истории архитектуры [\[23, с. 148-150\]](#) и авиации [\[10, 11, 14-16\]](#).

Наиболее образная характеристика облика здания дана Е.Б. Новиковой в монографии «Интерьер общественных зданий. Художественные проблемы»: «Зрительное восприятие прорывов в небо, созданных фонарями, опоры, растущие из земли и таинственно уходящие вверх, и, наконец, по существу, парящее алюминиевое покрытие создают поразительное по силе ощущение потери веса.

Умело созданный контраст и ясное соотношение масштабов значительного крупного ритма опор и низких протянувшихся по периметру галерей определяют человечность архитектуры и одновременно – значительность пространства аэровокзала.

Поражает ясность основного построения и одновременно странная непонятность опор,

уходящих за пределы покрытия. В соотношении отработанных знакомых приемов и крупных новаторских предложений раскрывается замысел авторов» [\[18, 359-360\]](#).

Самый авторитетный исследователь архитектуры XX века Иконников по поводу аэропорта Пулково констатирует, что «Рационализм рассматриваемого периода... ориентируется, в отличие от технологизма хрущевского времени, на художественно осмысленное значение техники и ее методов формообразования» [\[8, с. 80\]](#).

Так же аэровокзал представлен в путеводителе по поздне-советскому Ленинграду Анны Броневицкой, Николая Малинина и Юрия Пальмина, отмечающих, что модернизм был здесь не отторжением традиции, а рефлексией по ее поводу и утверждающих диалогичный характер ленинградского зодчества [\[3\]](#).

Гари Беркович (Gary Berkovich) в 4-м томе «Модернизированный социалистический реализм: 1955-1991» монографии «Восстановление истории. Еврейские архитекторы в императорской России и СССР» дает высокую оценку проекту аэровокзала [\[1, с. 95\]](#).

Архитектор Сергей Орешкин считает, что здание аэровокзала Пулково уникальное, ничем не уступает шедевру Френка Ллойд Райта 1939г. – зданию штаб-квартиры компании «Джонсон» в Расине, США, мысли о сносе которого пока никому в голову не приходят [\[19\]](#).

Наиболее точную характеристику Пулковскому аэропорту дал Григорий Ревзин: «Аэропорт Пулково (первый терминал) — это культовый объект советского модернизма. Он спроектирован одним из самых авторитетных петербургских архитекторов старшего поколения — Александром Жуком. Зал с пятью стеклянными стаканами-куполами действительно производит очень сильное впечатление. Социалистический модернизм знал два периода: романтика 60-х с их открытием космоса сменилась в 70-е годы тяжелым пафосом туповатой государственности, и у нас практически нет сооружений, где одно соединялось бы с другим. За исключением Пулково — здесь космическая тема (пять стеклянных стаканов придают зданию образ какого-то космопорта из научной фантастики) соединяется с таким масштабом, что невольно испытываешь гордость за страну, когда-то способную такое построить (по степени сложности пока ни одно сооружение постсоветской эпохи не смогло превзойти этот зал)» [\[22\]](#).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнивая наиболее ранний проект с окончательным вариантом, мы видим, что образное решение аэровокзала Пулково было найдено в середине 1960-годов, затем, корректировалось при создании рабочего проекта, делая его образ более выразительным, а структуру наиболее рациональной. В процессе его возведения вносились лишь незначительные изменения, касавшиеся технологии строительства.

В статье в максимальном объеме представлены мнения автора проекта аэровокзала, его современников и историков архитектуры.

Аэровокзал Пулково (первый терминал) является шедевром советского модернизма. Он спроектирован под руководством одного из самых авторитетных петербургских архитекторов Александра Жука. Творческий коллектив включал в себя: архитекторы Г. М. Вланин, Ж. М. Вержбицкий, при участии архитекторов В. Н. Семеновской, Л. К. Модзалевской, О. А. Угрюмовой, инженер Э. Г. Кришьян. Инженерные разделы проекта разрабатывались под руководством инженеров Н. В. Максимова и Ж. Я. Лейв. В

проектировании и строительстве участвовали конструктор С. М. Кузьменко, инженеры-строители Е. А. Гоголев, Н. Я. Заикин. Ведущие архитекторы, конструкторы и строители нового аэровокзала «Пулково», удачно сочетающего в себе красоту и целесообразность, форму и функцию, отмечены Государственной премией СССР 1974 года.

Это одно из трех ленинградских зданий, авторы которых были удостоены Государственной премии СССР.

Несмотря на свою сравнительно небольшую высоту, оно выглядит монументальным, основательным, так как доминируют сами стены.

Возможным источником для создания световых фонарей послужили особенности окружающего ландшафта: многочисленные купола зданий Пулковской обсерватории и световые фонари на крыше библиотеки в Выборге, спроектированной классиком современной архитектуры Алваром Аалто.

Купола («зенитные» фонари) не только важные детали экстерьера - они воедино связаны с несущими конструкциями здания и общим решением его интерьера. В основе каждого из куполов — мощная опора с грибовидным завершением. К пяти этим опорам, расставленным в шаге 27 метров, подвешено покрытие всей центральной части здания.

Куполам еще отведена роль световых фонарей, способствующих равномерной освещенности середины довольно глубокого помещения, а также своеобразных окон в небо, раскрывающих ввысь внутренние объемы. Это яркий пример многофункциональности одного архитектурно-конструктивного приема. Наиболее впечатляющее воздействие несет «пятый» фасад – вид с высоты птичьего полета.

Зал с пятью стеклянными стаканами-куполами и сейчас производит сильное эмоциональное воздействие, их семиотическое наполнение очень широко: от обывательского – «пять стаканов» до мировидческого – «пять континентов».

Аэровокзал имеет уникальное инженерно-конструкторское и архитектурное решение. Таким образом, здание аэропорта Пулково является идеальным воплощением идей рационализма в сочетании с созданием яркого художественного образа, так как творческому коллективу удалось гармонично соединить смелые технологические новации с гуманистической направленностью функционального объекта. Для нас важно подчеркнуть, что создание аэровокзала связано не только с высочайшим профессионализмом авторов и строителей, но и с ярко выраженной гуманистической направленностью их деятельности, с заботой о Человеке.

Необходимо присвоение зданию, являющимся вершиной отечественного модернизма, статуса объекта культурного наследия федерального значения.

## Библиография

1. Berkovich, Gary. Reclaiming a History. Jewish Architects in Imperial Russia and the USSR. Volume 4. Modernized Socialist Realism : 1955–1991. / Gary Berkovich. — Weimar und Rostock : Grunberg Verlag, 2022. — 162 с. — С. 95. ISBN : 978-3933713650. — Текст : непосредственный.
2. Авиация в России : справочник / М. В. Келдыш, Г. П. Свищев, С. А. Христианович и др.; ред. Г. С. Бюшгенс.-2-е изд., перераб. и доп.-Москва : Машиностроение, 1988.- 368 с. : ил.-Библиогр. в конце глав. – ISBN 5-217-00300-6 (в пер.) : 1.70 р. — Текст : непосредственный.

3. Броновицкая, А. Ю., Малинин, Н., Пальмин, Ю. И. Ленинград: архитектура советского модернизма 1955-1991. Справочник-путеводитель. / А. Ю Броновицкая, Н. Малинин, Ю. И. Пальмин. — Москва : Garage, 2021. 344 с. — ISBN: 978-5-6045382-0-3. — Текст : непосредственный.
4. Вержбицкий, Ж. М. Архитектурная культура: искусство архитектуры как средство гуманизации "второй природы"/ Ж. М. Вержбицкий-СПб.: Издательский Дом АРДИС, 2010.-136 с. ISBN 978-5-9902112-2-3.-Текст : непосредственный.
5. ГМИ СПб. Вержбицкий Ж.Н., исполнитель листа., Вержбицкий Ж.Н., Жук А.В., Вланин Г.М., архитекторы. Проект пассажирского вокзала аэропорта "Пулково-Ленинград". Интерьер. Перспектива. Вариант. 1967 г. Бумага на картоне. Карандаш. 56х76 см. СССР. Ленинград. Номер в Госкаталоге: 33185803. Номер по КП (ГИК): ГМИ СПб 376176. Инвентарный номер: ГМИ СПб Инв.№-I-Б-6528 ч.
6. Жук, А.В. Воздушные ворота Ленинграда. От замысла — к воплощению. — Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. — 1973. № 8 Август. — С. 2-3; ISSN 0039-2413
7. Известия Центрального исполнительного комитета Союза советских социалистических республик и Всероссийского центрального исполнительного комитета советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Газета. — 1932. 24 июня; ISSN нет.-Текст : непосредственный.
8. Иконников, А. И. Архитектура XX века. Утопии и реальность. / А. И. Иконников. Издание в двух томах. Том II. / ред. А. Д. Кудрявцевой. — Москва : Прогресс-Традиция, 2002. — 672 с. : 1225 ил.; ISBN 5-89826-130-3. — Текст : непосредственный.
9. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. / А. И. Иконников. — Москва : Искусство, 1985.-175 с. : ил. — Текст : непосредственный.
10. История гражданской авиации СССР [Текст] : научно-популярный очерк / [П. Г. Авдеенко, В. И. Артамонов, Н. И. Васильев и др.] ; под общ. ред. Б. П. Бугаева.- Москва : Воздушный транспорт, 1983.-376 с. : ил., 64 л. ил.; 25 см.; ISBN нет. — Текст : непосредственный.
11. История отечественной гражданской авиации / [Е. В. Алтунин, П. К. Драговоз, В. С. Дегтев, И. А. Филатов; Отв. ред. И. А. Филатов]; М-во трансп. Рос. Федерации, Департамент воздушн. трансп. — М. : Воздуш. трансп., 1996. — 583,[1] с., [40] л. ил. : ил.; 25 см.; ISBN нет : Б. ц. Текст : непосредственный.
12. Калинин, О. В. Красота и целесообразность. Архитектурные достоинства вокзала аэропорта «Пулково». / О. В. Калинин. — Текст : непосредственный.// Строительство и архитектура Ленинграда. — 1975. № 2. — С. 8-9.
13. Король, В. В. В небе России : [История развития отечеств. летного дела] / В. В. Король.-СПб. : Политехника, 1995.-171 с., [16] л. ил.; 22 см.; ISBN 5-7325-0087-1 : Б. ц. — Текст : непосредственный.
14. Король, В. В. Воздушная гавань Петербурга : Страницы истории авиапредприятия "Пулково" / В. В. Король.-[2. изд., перераб. и доп.].-СПб. : Политехника, 2002.-316, [1] с., [48] л. ил., портр.; ISBN 5-7325-0688 8. — Текст : непосредственный; — СПб. : Политехника, 1996. — 172,[2] с., [32] л. ил.; 22 см.; ISBN 5-7325-0405-2 (В пер.) : Б. ц. — Текст : непосредственный.
15. Котов, Н. А. История гражданской авиации России : учебное пособие : для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки "Аэронавигация" и специальностям высшего профессионального образования "Эксплуатация воздушных судов и организация воздушного движения", "Летная

- эксплуатация воздушных судов" и "Аэронавигационное обслуживание и использование воздушного пространства" / Н. А. Котов ; М-во трансп. Российской Федерации (Минтранс России), Федеральное агентство воздушного трансп. (Росавиация), ФГОУ ВПО "Санкт-Петербургский гос. ун-т гражданской авиации". - Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. ун-т гражданской авиации, 2007. - Текст : непосредственный.
16. Кривошапов П.Т. Новый комплекс в строю. Современная техника в системе обслуживания авиапассажиров. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1973. № 8 Август. – С. 12-15.
  17. Курбатов, Ю. И. Конструкция на службе архитектуры. К эволюции стоечно-балочной системы. / Ю. И. Курбатов. – Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1973. № 5. Май. – С. 25-27; ISSN 0039-2413
  18. Новикова, Е. Б. Интерьер общественных зданий [Текст] : Художественные проблемы. / Е. Б. Новикова.-Москва : Стройиздат, 1984.-272 с. : ил.; 22 см.; 2-е изд., перераб. — Москва : Стройиздат, 1991. — 368 с.: ил.; IBSN 5-274-00245-5. – Текст : непосредственный. С. 347, 359-360.
  19. Орешкин, С. Сергей Орешкин о советском модернизме. – Текст : непосредственный. // Деловой Петербург. 2020. 29 мая – URL: <http://story.dp.ru/page11628907.html>
  20. Петербург-колыбель российской авиации [Текст] : материалы Двенадцатых, Тринадцатых и Четырнадцатых Международных научных чтений имени Игоря Ивановича Сикорского, май 2010 года, май 2011 года, май 2012 года / Санкт-Петербургский гос. ун-т гражданской авиации, Музей гражданской авиации в Санкт-Петербурге (Объед. музей ФГБОУ ВПО "Санкт-Петербургский гос. ун-т гражданской авиации", ОАО "Авиакомпания "Россия" и ООО "Воздушные Ворота Северной Столицы" (Аэропорт "Пулково") ; [редкол. Н. М. Сафронова, ред.-сост. и др.].-Санкт-Петербург : Ун-т гражданской авиации, 2013.-196 с. : ил., к., портр., табл., факс.; ISSN нет. – Текст : непосредственный
  21. Порфиоров, Н. Г. Воздушный порт города Ленина. / Н. Г. Порфиоров. – Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1966. № 5. – С. 2; ISSN 0039-2413
  22. Ревзин, Г. Архитекторы слетаются в Пулково. Объявлен международный конкурс на реконструкцию знаменитого советского аэропорта – Текст : непосредственный. // Коммерсант : ежедневная газета-/ учредитель: АО "Коммерсант".-Москва, 1989. — 2007. 17 фев. — С. 8.
  23. Современная советская архитектура, 1955-1980 гг. : [Учеб. для архит. спец. вузов / Н. П. Былинкин, А. М. Журавлев, И. В. Шишкина и др.]; Под ред. Н. П. Былинкина, А. В. Рябушина.-М. : Стройиздат, 1985.-224 с. : ил.; 24 см.; ISBN нет – Текст : непосредственный.
  24. Сперанский, С. Б., Прибульский, А. И. Аэровокзал – сооружение уникальное. Особенности его архитектурно-конструктивных решений. — Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1973. № 8 Август. – С. 4-11. ISSN 0039-2413
  25. Творчество ленинградских архитекторов [Текст] = Work of Leningrad architects / [Авт.-сост. М.З. Тарановская, И.С. Дуранина, И.А. Квятковский]. – Ленинград : Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1979. – 304 с. : ил. – Текст : непосредственный.
  26. ЦГАНТД СПб. Фонд Р-150. Описание 31. Дело 124. Заглавный лист, пояснительная записка, техническая спецификация стали, лист нагрузок, поперечный разрез, планы колонн, разрезы, покрытия. Аэропорт Ленинград. Аэровокзал. Центральная

- часть. 1968. 15 л.
27. ЦГАНТД СПб. Фонд Р-150. Описание 31. Дело 125. Планы балок, разрезы, узлы. Аэропорт Ленинград. Аэровокзал. Центральная часть. 1968. 15л.
  28. ЦГАНТД СПб. Фонд Р-150. Описание 31. Дело 126. Узлы, схемы и планы балок. Аэропорт Ленинград. Аэровокзал. Центральная часть. 1968. 14 л.
  29. ЦГАНТД СПб. Фонд Р-150. Описание 31. Дело 127. Узлы, планы и схемы. Аэропорт Ленинград. Аэровокзал. Центральная часть. 1968. 11л.
  30. Щербин, О. В. Ленинград. Аэровокзал. Новый вариант проекта. / О. В. Щербин. – Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1969. № 11 Август. – С. 32-35; ISSN 0039-2413
  31. Явейн, И. Г. Ленинград, аэровокзал. / И. Г. Явейн. – Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1966. № 5. – С. 3-11; ISSN 0039-2413
  32. Яхонтов, Л. В. Творческий вклад строителей. На основе прогрессивной технологии. / Л. В. Яхонтов. – Текст : непосредственный. // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1973. № 8 Август. – С. 16-17; ISSN 0039-241

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

### Отзыв

На статью «Аэровокзал Пулково в Ленинграде – шедевр отечественного модернизма». Название статьи полностью соответствует ее содержанию и статья посвящена интересной и актуальной научной проблеме. Актуальность автор отмечает в самом начале статьи, где он дает характеристику комплекса Пулковского аэровокзала, который «является одним из символов Города-Героя и его главными воздушными воротами. Данный объект – это коммуникационный узел города и всемирной транспортной системы, являющий миру уровень развития страны и культуры города».

Предмет исследования – аэровокзал Пулково в Ленинграде. Цель статьи автор определяет так: «на основе историко-культурного, визуального и функционального анализа проследить динамику совершенствования функциональных и образных характеристик архитектуры здания».

Методология исследования базируется на историко-хронологическом, структурно-функциональном и семиотическом подходах и это дает возможность более всесторонне и глубоко изучить исследуемую проблему.

Актуальность статьи определена тем, что существующая опасность сноса аэровокзала при расширении современного терминала в Пулковском аэропорту поставила вопрос о необходимости «изучение истории проектирования, строительства и бытования замечательного объекта культурного наследия советской эпохи». Опасность сноса аэровокзала подняла волну в защиту аэровокзала в СМИ, в социальных сетях и среди специалистов, архитекторы выступили с обращением к властям о необходимости сохранении аэровокзала и придания ему статуса объекта культурного наследия.

Статья подготовлена на основе широкого комплекса источников: архивных документов, материалов и публикаций СМИ (специализированных журналов) фотографий и материалов «из опубликованных изданий и коллекции ЦГАНТД СПб, ЦГАКФФД СПб музея авиации, музея истории города Санкт-Петербурга, проектов музея из фондов ГМИ Санкт-Петербурга, чертежей конструкций здания и других материалов из ЦГАНТД СПб. Все эти материалы показывают с какими сложностями сталкивались архитекторы при проектировании здания вокзала.



Достоинством статьи наряду с Источниковой базой, на которую опирался автор (авторы) статьи является историографический обзор, который был проведен при написании работы. Историографический обзор дает представление о значимости данного объекта, его художественной ценности и показывает какие вопросы исследователи раскрыли, а какие остались менее изученными. Материалы о аэровокзале представлены отмечаются в статье в фундаментальных монографиях Е.Б. Новиковой и др. работах, а также в книгах по истории авиации и в мемуарной литературе, в том числе и в воспоминаниях создателя аэровокзала Е.А. Жука.

Научная новизна работы заключается в постановке проблемы и в полученных в ходе работы над статьей результатах. Статья написана на широком комплексе источников, многие из которых впервые вводятся в научный оборот.

Стиль статьи академический, научный, написан ясным языком. Источники используются грамотно, научный стиль изложения дает возможность логически и стройно изложить материал. Структура работы состоит из введения, где дается характеристика объекта исследования, актуальности темы и методологии исследования, источников и историографии вопроса, основной част , которая состоит из разделов, посвященных истории проектирования аэровокзала, истории его бытования, значимости и т.д.) и заключения. Библиография работы обширна и показывает, что автор (авторы) статьи очень хорошо знают изучаемый предмет и проблему в целом, очень глубоко в ней разбираются. Текст статьи, проделанная работа над источниками и полученные выводы являются ответом оппонентам.

Выводы статьи объективны и трудно не согласиться с тем, что « аэровокзал имеет уникальное инженерно-конструкторское и архитектурное решение. ...Здание аэропорта Пулково является идеальным воплощением идей рационализма в сочетании с созданием яркого художественного образа, так как творческому коллективу удалось гармонично соединить смелые технологические новации с гуманистической направленностью функционального объекта». И не вызывает сомнения главный вывод автора (авторов) статьи, что необходимо присвоить зданию, «являющегося вершиной отечественного модернизма, статуса объекта культурного наследия федерального значения».

Статья написана на актуальную научную тему, имеет все признаки научной новизны, написана на широком комплексе источников, прекрасно иллюстрирована и иллюстрации показывают значимость этого здания как объекта культурного наследия, статья будет востребована специалистами, и она будет интересна широкому кругу читателей.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Шкиртиль Л.В. — Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39581 EDN: BJSWKH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39581](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39581)

## **Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов**

**Шкиртиль Людмила Вячеславовна**

Преподаватель, Отделение академического пения, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, ауд. 36

✉ [serovyuri2013@gmail.com](mailto:serovyuri2013@gmail.com)



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

### **DOI:**

10.25136/2409-8744.2023.1.39581

### **EDN:**

BJSWKH

### **Дата направления статьи в редакцию:**

08-01-2023

### **Дата публикации:**

15-01-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является «женский» камерно-вокальный цикл в отечественной музыке 1960–1970-х годов, который, по мысли автора, стал особой приметой времени перемен и обновления, пришедшими в музыкальную культуру Советского Союза вместе с хрущевской «оттепелью». Статья посвящена типологии «женского» вокального цикла, появлению большого числа произведений на стихотворения А. Ахматовой и М. Цветаевой, музыки для детей и юношества, многочисленных вокальных сочинений в духе «новой фольклорной волны», работ-посвящений выдающимся интерпретаторам вокальной музыки современных советских композиторов – З. Долухановой, Л. Давыдовой, Г. Вишневской, Е. Образцовой, Е. Гороховской, Н. Юренивой и другим. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что существует несколько устойчивых типов «женских» камерно-вокальных циклов, связанных, прежде всего, с современной поэтической традицией, с народным музыкальным творчеством, со сложившейся в стране концертной исполнительской практикой, с различными голосовыми возможностями певцов, шириной

их вокального диапазона, гибкостью, тембровыми характеристиками и т.д. Отечественная камерно-вокальная музыка впервые изучается в подобном ракурсе и это направление необходимо признать плодотворным. Совершенно очевидно, что именно «женский» вокальный цикл стал важнейшей приметой времени коренного обновления отечественного музыкального искусства в 1960–1970-е годы.

**Ключевые слова:**

Вокальный цикл, Отечественная музыка, Авангард, Обновление, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Дмитрий Шостакович, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Школа камерного пения

В основополагающей работе «Цикл как жанр и форма» Е. Ручьевская отмечала, что мутации циклической формы могут быть тесно связаны с периодами, когда возникают новые отношения между жанрами и новые отношения иерархических уровней стилевой системы: «Циклическая форма обусловлена, тесно связана с общими стилевыми и формообразующими тенденциями в каждую эпоху. Она, эта форма, реагирует на любые изменения не менее остро, чем лад, гармония, тембр. Цикл как жанр и форма становится тогда ареной поисков новых концепций и форм» [\[1, с. 486\]](#). Наше исследование посвящено вокальному циклу в особую эпоху — коренного обновления отечественной музыки. Стилистическое новаторство выразилось, наряду с другими факторами, во всеобъемлющем расширении жанровой палитры. Камерное творчество становится в советской музыке 1960–1970-х «ареной поисков», авторы будто соревнуются между собой: кто сделает интереснее, технологичнее, индивидуальнее. Именно в камерных жанрах, и, прежде всего, в камерно-вокальном цикле «композиторы этого времени видят наиболее благодатную сферу приложения творческой фантазии в силу присущей камерному письму универсальности, способности к гибким модификациям» [\[2, с. 365\]](#).

«Вокальный сольный цикл — в отличие и от инструментального сонатно-симфонического, и от сложившихся типов вокально-симфонических циклов, и даже оперы — не имеет в качестве основы типологических содержательных амплуа и соотношения типовых форм-схем» [\[1, с. 478\]](#). Действительно, художественная концепция вокального цикла, его драматургия, наконец, его целостность складывается каждый раз заново, это всегда новое, оригинальное явление. Единство центробежных и центростремительных сил, составляющее столь важную для исполнителей и слушателей целостность вокального цикла, зависит не только и не столько от стилевых пристрастий автора музыки, но от «содержательных амплуа», формирующих «формы-схемы». Литературная основа, без всякого сомнения, значимая часть замысла, но важны и другие приметы эпохи. Таким образом, камерно-вокальный цикл в годы обновления отечественной музыки становится отражением самого времени, его уникальной музыкально-поэтической летописью.

По словам Е. Ручьевской, «возникновение сольного [вокального] цикла <...> совершенно закономерно как раз в тот период, когда в творчестве того и другого композитора свобода авторского стиля, его наиболее полное выражение достигает высшей точки. В художественном факте субъективное начало как бы перетягивает чашу весов стилевой системы на свою сторону» [\[1, с. 477\]](#). Свобода авторского стиля в обозреваемый период была, кажется, безграничной, как и разнообразие творческих идей и музыкально-технологических приемов. В истории русской музыки не было эпохи, которая отличалась бы столь сильным субъективным началом, столь мощным влиянием

его на стилевую систему. Необходимые условия для возникновения камерно-вокального цикла как массового явления, таким образом, были созданы. И композиторы оправдали ожидания «оттепели».

Особый ракурс нашего исследования — «женский» вокальный цикл, получивший в 1960–1970-е годы могучий импульс к развитию, связанный с «тематическим», «сюжетным» обогащением, с появлением, открытием новой богатейшей поэтической струи (прежде всего — поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой, народного творчества). Вокальные циклы Б. Тищенко, А. Шнитке, В. Гаврилина, С. Слонимского, Э. Денисова, Г. Баншикова, А. Петрова, Б. Чайковского, Г. Свиридова, А. Кнайфеля, Д. Шостаковича, Г. Окунева стали «острой реакцией» на эпохальные социальные, стилевые, литературные изменения, вошедшие в жизнь советских композиторов. В нашей работе мы проанализируем эти выдающиеся произведения, выявим их инструментальные, поэтические, исполнительские достоинства, но, прежде, кратко обратимся к основным тенденциям обновления отечественной музыки, пришедшим с хрущевской «оттепелью».

Политические и социальные перемены в советском обществе, случившиеся после XX съезда КПСС — развенчание «культа личности», официальное осуждение сталинских репрессий, некоторое изменение или «смягчение» идеологических ориентиров, определенное улучшение уровня жизни привели к бурному развитию науки, искусства, литературы. Музыка в числе других искусств полно и непосредственно отражала перемены в обществе. С. Слонимский вспоминал, что «после памятного двадцатого съезда партии стало легче дышать. Рухнул не только всевышний идол. Порвались все нити, опутывавшие свободу воли, выбора и совести <...> в дальнейшем ни один властитель не был для меня авторитетом, ни одна теория — обязательной, ни одно мировоззрение — пригодным для всех, ни один художественный стиль — единственно возможным» [3, с. 117]. В одном из поздних интервью ему созвучен Б. Тищенко: «Почему мы получились? Не только мы, но вообще, все „шестидесятники“? Мы выросли на этом дуновении свободы» ("Монолог души. Борис Тищенко": документальный фильм / режиссеры И. Чаплина, Т. Андреева. Санкт-Петербург: ГТРК "Санкт-Петербург", 2009).

Тяга к новой художественной информации оказалась исключительно велика, молодые авторы впитывали доселе неизведанное: «была „открыта“ уже давно перевалившая зенит своего развития додекафония (принципы которой Шенберг сформулировал в начале 20-х годов). Композиторы познакомились с алеаторикой, сонористикой, электронной и конкретной музыкой, с многочисленными новыми приемами звукоизвлечения и новыми инструментами, часто заимствованными из народной музыки Южной Америки, Африки, Азии. После многих лет забвения были заново открыты Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит, композиторы нововенской школы Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн. Появились на эстраде сочинения композиторов польской школы Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендерецкого, француза Оливье Мессиана, американца Чарльза Айвза» [4, с. 88]. Е. Ручьевской вторит один из самых смелых и неутомимых борцов за «новую» музыку С. Слонимский: «Выставка Пикассо, книги Ремарка, „Не хлебом единым“ Дудинцева, концерты зарубежных гастролеров, „Порги и Бесс“ Гершвина — все шло в копилку Нового мышления, все влияло. Симфония псалмов Стравинского и „Литургическая“ Онеггера в записях, показанных в Союзе композиторов, вызывали волнение и пересмотр представлений о симфонизме, о попевоочном тематизме, неразработочном развитии» [3, с. 123].

Молодые композиторы-«шестидесятники» стремились к индивидуальному творческому результату, смело экспериментировали с гармонией, ритмом, метром, ладом, фактурой,

тембром, формой — ключевыми элементами музыкального языка. Быть «лица необщим выраженьем» — вот девиз поколения, но и старшие коллеги активно участвовали в широком процессе обновления, обогащая свой опыт свежими стилистическими находками. Передовые западные «технологии» интерпретировались с различной степенью ортодоксальности, но запрос на новые знания, стремление к концепциям иного уровня и типа, широкая интеллектуализация композиторского ремесла, духовное наполнение оказывались востребованными многими и многими, независимо от возраста и положения в крепко выстроенной иерархической структуре советской музыки.

Мы сознательно ограничили исследование камерно-вокальной музыки лишь двумя десятилетиями, они — важнейшие. Именно этот период интенсивного обновления оказался предельно насыщен сложнейшей и разноректорной проблематикой: музыкально-стилевой, идейной, общеэстетической. На запрос времени композиторы откликнулись выдающимися художественными результатами. Глубокая медитация, исповедальность, своеобразный творческий «эгоизм» стали важными составляющими лирического самовыражения советских авторов. Их духовный потенциал оказался востребован обществом, активно влиял на развитие социума. Именно в это время были созданы и впервые исполнены поздние циклы Д. Шостаковича, романсы на стихи А. Ахматовой С. Слонимского, «Русская тетрадь» В. Гаврилина, песни на стихи М. Цветаевой Б. Тищенко, «Звенидень» Ю. Фалика, «Последняя весна» Б. Чайковского, «Отчалившая Русь» Г. Свиридова. Для всех, кто тесно связан с современной исполнительской практикой ответ на вопрос об исключительной важности 1960–1970-х в камерно-вокальном творчестве очевиден. Все эти сочинения в высшей степени интересны современному исполнителю-исследователю, а яркое свечение той эпохи, словно далекие маяки, указывает нам путь в современном, совсем не таком щедром на открытия музыкальном мире.

Было бы слишком смелым утверждать, что «женский» вокальный цикл в обозреваемый период стремился стать новым жанром — основные признаки сохраняются здесь независимо от «гендерной» принадлежности (объединенный общей музыкальной и поэтической идеей цикл песен или романсов). И все же, неиссякаемый поток выдающихся вокальных циклов для женского голоса, возникший в 1960–1970-е годы, заставляет нас значительно более внимательно присмотреться к тенденциям времени, выявить основные типы, указать на истоки, обозначить рамки этого удивительного художественного явления. Большая часть камерно-вокального репертуара современных исполнителей держится на произведениях «оттепельного» периода — важнейший признак качества и востребованности этой музыки, ее духовного богатства, мастерства ее создателей. Назовем несколько основных типов камерно-вокальных циклов для женских голосов ясно понимая, что ни один из них не бытует в «чистом» виде, что именно синтез (подчас сложный) разнообразных импульсов ведет к выдающемуся творческому результату.

«Когда поэт, описывая даму, / Начнет: „Я шла по улице. В бока впился корсет“, — Здесь „я“ не понимай, конечно, прямо — / Что, мол, под дамою скрывается поэт. / Я истину тебе по-дружески открою: / Поэт — мужчина. Даже с бородою». В ироничном стихотворении Саши Черного (хорошо знакомом нам благодаря его интерпретированию в «женском» цикле Д. Шостаковича<sup>[4]</sup>) речь идет о литературном приеме, о своеобразной «гендерной маске». Мы же начнем наше исследование «женских» вокальных циклов со стремительного появления на советской литературной сцене женской поэзии самого высокого уровня, прежде всего, — стихотворений М. Цветаевой и А. Ахматовой.

Первый официальный сборник М. Цветаевой вышел в СССР в 1961 году<sup>[5]</sup>, он стал живительным источником, к которому прикасались «и стар и млад», неиссякаемой кладовой нового поэтического слова и ритма, сильных эмоций, подлинных чувств, свободных от поднадоевшего «официоза». Длительное время «Избранное» 1961 года оставался единственным напечатанным в СССР сборником М. Цветаевой. Следующее издание появилось уже в пору «перестройки», в 1988 году.

В отличие от покончившей жизнь самоубийством в 1941 году Цветаевой, А. Ахматова оказалась старшей современницей многих авторов музыки на ее стихи, ее наследию в СССР повезло немного больше: ограниченные тиражи стихов и поэм появились три раза, в 1940, 1958 и 1961 годах (мы не имеем ввиду издания дореволюционные или выпущенные в самом начале 1920-х). Б. Кац в книге «Анна Ахматова и музыка» [XX] приводит нотографический список музыкальных сочинений на ее стихи, и он поражает своим объемом. Кажется, что ни один из членов Союза композиторов не обошел вниманием творчество поэта (Ахматова подчеркнуто называла себя поэтом, не поэтессой). Вокальные циклы, отдельные песни и романсы, кантаты появлялись десятками, многие вошли в сокровищницу отечественной камерной музыки. Заметим также, что большинство из них созданы уже после смерти Ахматовой, после 1966 года.

Приведем (далеко не полный) список отечественных камерно-вокальных циклов на стихи А. Ахматовой и М. Цветаевой, созданных в 1960–1970-е годы, он дает вполне определенное представление о том необычайном интересе, что испытывали к их творчеству советские композиторы. Обратим внимание, что в перечень вошли лишь монопоэтические вокальные циклы и сочинения, созданные для голоса и фортепиано, что все эти опусы опубликованы официально (это важно в реалиях советской музыкальной жизни) издательством «Советский композитор» отдельно или в сборниках, что все они исполнялись в концертах, а некоторые опусы стали настоящими исполнительскими «шлягерами».

На стихи А. Ахматовой: «Четыре романса на стихи А. Ахматовой» М. Минкова (1965) для сопрано и фортепиано; «Полночные стихи» Б. Терентьева (1968), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Круг» С. Гринберга (1970), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Шесть романсов на стихи А. Ахматовой» С. Слонимского (1970) для сопрано и фортепиано; «Пять романсов на стихи А. Ахматовой» А. Богатырева (1971) для сопрано и фортепиано; «Пять стихотворений Анны Ахматовой» Ю. Фалика (1972) для сопрано и фортепиано; «Муза. Творчество и судьба» С. Вольфензона (1973), тетрадь стихотворений для сопрано и фортепиано; «Десять стихотворений А. Ахматовой» С. Слонимского (1974) для сопрано и фортепиано; «Два романса на стихи Анны Ахматовой» Е. Фирсовой (1977) для сопрано и фортепиано; «Восемь стихотворений А. Ахматовой» В. Баснера (1978) для меццо-сопрано и фортепиано; «Шиповник цветет» В. Гуркова (1979), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Там тень моя осталась» Г. Гонтаренко (1980), вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано (1980); «Полночные стихи» Д. Смирнова (1980), камерная кантата для двух фортепиано и меццо-сопрано.

На стихи М. Цветаевой: «Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке (1965) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой» А. Николаева (1967) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» Г. Окунева (1967) для сопрано и фортепиано; «Три песни на стихи Марины Цветаевой» (1970) Б. Тищенко для меццо-сопрано и фортепиано; «Пять песен на стихи М. Цветаевой» М. Таривердиева (1971) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» Ж. Металлиди (1966) для меццо-сопрано и фортепиано;

«Шесть стихотворений Марины Цветаевой» Д. Шостаковича (1973), вокальная сюита для меццо-сопрано и фортепиано.

Итак, первый и самый востребованный тип «женского» вокального цикла — сочинения на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. Монолог или высказывание, «крик души» возлюбленной, жены, сестры, матери, взгляд на мир женскими глазами, познание его женским сердцем — вот основа большинства камерно-вокальных произведений нашего исследования.

Далее вспомним «новую фольклорную волну», прежде всего, «Плачи» Э. Денисова (1966) и «Русскую тетрадь» В. Гаврилина (1965), «Песни вольницы С. Слонимского (1959), музыку к «Северным этюдам» (песни бабки Ульяны, 1969) и «Стужу» (1974) Б. Тищенко, Варвару в опере Р. Щедрина «Не только любовь» (1961). Авторы разрабатывали народный пласт, синтезировали свежие подходы к фольклору, к его жанровому разнообразию, интонационной гибкости, гармоническому языку, тембру. Выразителем народной песни или плача, частушки или обряда выступает преимущественно женский голос, именно ему композиторы доверяют свои циклы. И вновь это высказывание от лица девушек, женщин, оплакивающих смерть любимого, пускающихся в разудалый пляс, тоскующих по несбывшемуся счастью или проклинающих свою судьбу: темы и сюжеты, востребованные русской жизнью во все времена.

Мир детства, разнообразных считалок, закличек, колыбельных, но и материнского тепла или школьных шалостей также принадлежит женским голосам. Среди выдающихся примеров подобных вокальных циклов — «Пять веселых детских песен» А. Петрова (1962), «Дорога» Б. Тищенко (1974), «Глупая лошадь» А. Кнайфеля (1980).

Особый пласт отечественной музыкальной истории — создание вокального цикла (независимо от типа поэзии) «под» конкретного исполнителя (в нашем случае — исполнительницы). Для Г. Вишневской, ее мощного и широкодиапазонного богатого голоса, ее страстной натуры сочинил свои «Сатиры» (1960) и «Блоковскую» сюиту (1966) Д. Шостакович, написал «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965) и «Лирику Пушкина» (1972) Б. Чайковский; для Е. Образцовой создан окончательный вариант «Отчалившей Руси» (1977) Г. Свиридова; ленинградской певице М. Элик посвящен вокальный цикл на стихи А. Блока (1965) В. Веселова, Н. Романовой — «Звенидень» Ю. Фалика, Н. Юренивой — «Три песни на стихи М. Цветаевой» (1970) Б. Тищенко и два цикла на стихи А. Ахматовой С. Слонимского — «Шесть стихотворений» (1970) и «Десять стихотворений» (1974), Е. Гороховской — «Восемь стихотворений А. Ахматовой» (1978) В. Баснера; два популярных «испанских» цикла сочинены специально для З. Долухановой — «Испанские песни» (1956) Д. Шостаковича и «Плач гитары» М. Минкова (1973); цикл «Глупая лошадь» (1980) А. Кнайфеля помечен авторской ремаркой как «пятнадцать историй для певицы и пианиста» и музыкальная общественность прекрасно знала этих, весьма конкретных, «певицу и пианиста» — Т. Мелентьеву и О. Малова. «Музе» А. Кнайфеля (Т. Мелентьевой) посвящен и его цикл на стихи А. Ахматовой для нескольких голосов, фортепиано и ударных (1973).

Необходимо сказать и о необычайной гибкости женского голоса, значительно более широком, по сравнению с мужским, голосовом диапазоне. Подобные технические характеристики востребованы в современной музыке, когда необходимо петь сложные интервалы, хроматику, когда мелодическая линия прихотлива, а гармонические связи размыты. Ансамблевая чуткость, большие возможности для разнообразной динамики (умение петь, в том числе, в верхнем регистре на *piano*) — все это мотивировало отечественных авторов создавать камерно-вокальные произведения для женских



голосов.

Итак, мы можем выделить следующие основные типы «женских» вокальных циклов в отечественной музыке 1960–1970-х годов:

1. Произведения на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой;
2. Плодотворные композиторские поиски в русле «новой фольклорной волны»;
3. Вокальная сфера, связанная с музыкой для детей и юношества;
4. Циклы-посвящения, предназначенные для конкретных выдающихся исполнителей.

До сих пор мы говорили о типологии «женского» вокального цикла, но есть еще и другие серьезные причины (из области, которую мы обозначим как социально-экономическую применительно к сфере музыкального искусства), благодаря которым авторы избирают женский голос в качестве основного исполнителя своего детища. Не секрет, что певцов мужчин значительно меньше, а лучшие из них нарасхват в опере, в кантатно-ораториальной практике и т.д. Появление в жизни Д. Шостаковича баса Е. Нестеренко, музыканта глубоко интеллектуального, с превосходным голосом, широким диапазоном, способного выучивать сложные современные тексты, стимулировало великого композитора к созданию своих поздних вокальных циклов для баса и фортепиано. Но много ли таких мастеров в отечественной концертной практике? Вспомним в этой связи многочисленные попытки Д. Шостаковича уговорить солиста Киевской оперы Б. Гмырю спеть премьеру «Пяти стихотворений Е. Долматовского» в первой половине 1950-х годов: у знаменитого и любимого публикой баса не было возможности посмотреть ноты, автор музыки даже специально ездил на «переговоры» в столицу Украины.

Тенор с хорошими «верхами» обречен блистать в опере, зачем ему тратить драгоценное время на выучку сложного современного произведения, да еще и камерного? Женщин певиц много, они по определению менее капризны, их голоса гибче, диапазоны шире, а гонорары скромнее, они готовы «впрягаться» в любую музыкальную работу. Это ли не достаточный повод, чтобы поставить на титульном листе партитуры слова «вокальный цикл для сопрано (меццо-сопрано) и фортепиано», даже если поэзия «мужская»? Добавим сюда еще и необходимость выступать перед закупочными комиссиями Министерств культуры СССР и РСФСР (эта советская практика, многими уже подзабытая, также требовала серьезных и бесплатных, по большей части, певческих ресурсов) и получим достаточно убедительные доказательства в пользу высказанной нами мысли о преимуществах создания камерно-вокальной музыки для женских голосов.

Отдельная тема — отсутствие серьезной школы камерного пения в СССР. Певец, исполняющий на языках оригиналов стилистически выверено и точно немецкую песню или французский романс XIX века всегда оставался «белой вороной» в монолитном вокальном ландшафте страны. Что уж тут говорить о самых сложных современных, подчас авангардного толка композиторских фантазиях. Музыкант-практик, пианист-аккомпаниатор, вокальный педагог, все те, кто сталкивался с реалиями советского камерного исполнительства подтвердят наши выводы. Но тем более необходимо говорить о тех «тектонических» сдвигах, изменениях, что случились в советском камерно-вокальном цикле в 1960–1970-е годы.

«Женский» вокальный цикл, получивший в 1960–1970-е годы серьезный импульс к развитию, связанный с открытием новой богатейшей поэтической традиции — творчества А. Ахматовой и М. Цветаевой, с поисками подлинности в народном искусстве в духе

«новой фольклорной волны», с появлением на отечественном вокальном небосклоне ярких исполнительниц современной музыки — Г. Вишневской, Е. Образцовой, Н. Юреновой, З. Долухановой, Л. Давыдовой и других, стал особой приметой эпохи, одним из мощных духовных стимулов времени перемен, своеобразным музыкальным отображением широкого движения обновления в отечественной музыкальной культуре.

## Библиография

1. Ручьевская, Е. А. Цикл как жанр и форма // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: сб. ст.: В 2 т. / Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. – Санкт-Петербург: Композитор, 2011. – С. 456–486.
2. История современной отечественной музыки. Учебное пособие / Ред.-сост. Е. Долинская. – Москва: Музыка, 2001. – Вып. 3. – 656 с.
3. Слонимский, С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2019. – 152 с.
4. Ручьевская, Е. А. Юрий Фалик. Монографический очерк / Е. А. Ручьевская. – Ленинград: Советский композитор, 1981. – 103 с.
5. Цветаева, М. И. Избранное / М. И. Цветаева. Пред., сост. и подг. Вл. Орлова. – Москва: Художественная литература, 1961. – 304 с.
6. Петрушанская, Е. М. Созвучия конца оттепели: «Четыре стихотворения» Иосифа Бродского и Бориса Чайковского / Е. М. Петрушанская // Художественная культура. – 2019. – №3. – С. 120–151.
7. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1973. – 184 с.
8. Кацко, Т. Г. Поэзия и мудрость Природы. О вокальном цикле Б. А. Чайковского на стихи Н. А. Заболоцкого «Последняя весна» / Т. Г. Кацко // «Музыка и время». – 2019. – №2. – С. 38–52.
9. Щедрин, Р. К. Первая опера / Р. К. Щедрин // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – Москва: АСТ Москва, 2008. – С. 105–112.
10. Серов, Ю. Э. Музыка Б. Тищенко к документальным фильмам С. Шустера (к вопросу о коренном обновлении отечественного симфонизма в 1960-е годы) / Ю. Э. Серов // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 2. – С. 11–21.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования лаконично отражен автором в заголовке статьи («женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х гг.). Объектом исследования, соответственно, является уникальная по своему стилистическому содержанию эпоха в истории отечественного музыкального искусства, в котором «женский» вокальный цикл может рассматриваться не только как отдельный предмет исследования, но и в качестве особой приметы эпохи. Выбранный автором ракурс подчеркивает роль обновленного жанра в характеристике новизны эпохи. То, что эта роль весьма значительна, автором обстоятельно обосновывается на примере значимых для истории отечественной музыки вокальных циклов в творчестве ведущих композиторов эпохи (Б. Тищенко, А. Шнитке, В. Гаврилина, С. Слонимского, Э. Денисова, Г. Банщикова, А. Петрова, Б. Чайковского, Г. Свиридова, А. Кнайфеля, Д. Шостаковича, Г. Окунева).

Предложенная автором типология сделанной им выборки музыкальных произведений, обосновывается рядом подмеченных социокультурных и свойственных исключительно музыкальной культуре факторов.

Таким образом, предмет исследования раскрыт в достаточной степени комплексно. Автор логично обосновал историко-культурную важность и эвристический потенциал его характеристики как приметы исследуемой эпохи.

Методология исследования опирается на общенаучный метод типологизации, усиленный элементами историко-библиографического и музыковедческого инструментария, а также предложенной авторской типологией «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг. Четко сформулированная программа исследования автором реализована в полном объеме. Цель работы (подтверждение гипотезы, что «камерно-вокальный цикл в годы обновления отечественной музыки становится отражением самого времени, его уникальной музыкально-поэтической летописью») достигнута. При этом предложенная авторская типология «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг. сама по себе является методологически важным результатом, имеющим эвристический потенциал использования в дальнейших музыковедческих, культурно-исторических и культурологических исследованиях поэтического и музыкального творчества.

Актуальность выбранной автором темы обусловлена не только ролью исследуемого жанра в характеристике прошедшей эпохи, но и ее потенциалом в раскрытии механизмов обновления и воспроизводства отечественной культуры. Сегодня уже нельзя игнорировать факт обновления культуры России на новых принципах воспроизводства богатства её культурного наследия, в котором «женский» вокальный цикл 1960–1970-х гг., как продемонстрировал автор статьи, может и должен занять свое значимое непреходящее место.

Научная новизна статьи не вызывает сомнений: предложена авторская типология «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг., имеющая значимый эвристический потенциал дальнейшего использования; автором обосновано подчеркнута культурная ценность предмета исследования в развитии отечественной музыкальной культуры.

Стиль выдержан научный, хотя язык автора доступный, предполагающий использование изложенного материала в педагогических и просветительских практиках. Структура статьи оптимальна и отвечает логике изложения результатов научного исследования. По содержанию текста замечаний нет.

Библиография, учитывая ориентацию исследования на эмпирический материал отечественной музыкальной культуры, в полной мере раскрывает проблемную область. Оформлена библиография полностью с учетом редакционных требований. Хотя без ущерба исследованию, автор мог бы поместить свою работу в более широкий контекст международного теоретического дискурса, что усилило бы библиографию и научную значимость статьи за счет использования зарубежной научной литературы. Впрочем, последнее замечание рецензента не умаляет значимость достигнутого автором результата для отечественной науки.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

Интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к предложенной на рецензию статьи безусловно обеспечен.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Котляр Е.Р., Хлевной В.А. — Репрезентация стиля барокко в декоре крымской архитектуры периода модерна // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39804 EDN: FOYMAG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39804](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39804)

## Репрезентация стиля барокко в декоре крымской архитектуры периода модерна

**Котляр Елена Романовна**

кандидат искусствоведения

доцент кафедры декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова"

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, ауд. 337

✉ [allenkott@mail.ru](mailto:allenkott@mail.ru)



**Хлевной Владимир Александрович**

ассистент, кафедра Изобразительного и декоративного искусства, Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова"

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, ауд. 337

✉ [allenkott@mail.ru](mailto:allenkott@mail.ru)



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.39804

### EDN:

FOYMAG

### Дата направления статьи в редакцию:

18-02-2023

### Дата публикации:

25-02-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является характеристика стиля барокко и интеграция его элементов в декор архитектуры Крыма периода модерна. Объектом исследования является архитектура Крыма и ее декор периода конца XIX – первой трети XX в. В исследовании применены методы искусствоведческого анализа визуальных форм барокко и их интеграции в модерне, метод анализа предшествующих исследований, метод синтеза в выводах относительно коннотаций барочной символики. Автор рассматривает такие аспекты темы как: общий обзор происхождения стиля барокко; особенности архитектуры крымского модерна; интеграция барочных элементов в декор

модерна Крыма. Основными выводами исследования являются: 1. Возникновение стиля барокко в архитектуре и декоре исторички архитектуры относят к XVII в., однако его истоки следует искать в средневековье, поскольку многие элементы барокко повторяют арабески, привезенные крестоносцами в Европу. Барокко утвердилось в качестве церковного и дворцового стиля. В свою очередь, малоазиатское (турецкое) барокко было синтезом традиционных арабских элементов и западноевропейского влияния в XVIII в. 2. Стил модерн в архитектуре и ее декоре представляет собой синтез различных элементов предшествующих стилей, произвольно использованных архитекторами в соответствии с их личными вкусами, а также с пожеланиями заказчиков. Основой крымского модерна, репрезентованного в загородных виллах, особняках, дворцах, доходных домах, является классицизм, ренессанс и стил мудехар, с привнесением в них индивидуальных черт с помощью декора. Использование барочных элементов оживляло здания, придавая им нарядность, южный колорит. Особым вкладом автора в исследование темы является уточнение периодизации и происхождения стиля барокко. Научная новизна исследования заключается в том, что автором впервые проведен анализ декора архитектуры Крыма периода модерна, выявлены и проанализированы элементы барокко, их происхождение и роль в стилистике модерна.

#### **Ключевые слова:**

барокко, модерн, Крым, арабеска, архитектура, декор, Павел Яковлевич Сэферов, Семен Эзрович Дуван, Симферополь, Евпатория

Исследователи называют барокко одной из основных стилистических систем в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Западной и Восточной Европы XVII в., целью которого было укрепление позиций католицизма в условиях набирающей обороты реформации. Ярко выраженная пышная декоративность, патетика, эмоциональность, аффективность была направлена на создание среди народных масс впечатления мощи божественного провидения и его трансляции католической церковью [\[13\]](#). Поскольку процент грамотного населения был низким, инструментом такого влияния была архитектура и визуальное искусство – скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство. В архитектуре, скульптуре, живописи первостепенной задачей стала передача динамики, остроты, аффекта, мощного эмоционального впечатления. Для этого архитекторами и художниками был выработан ряд методов. В живописи Микеланджело Меризи да Караваджо (1574–1610) использовал резкий контр-ажур благодаря направленному свету, неожиданно выхватывающему из темноты центр композиции, в свою очередь, смещенный относительно геометрического центра картины. Острые сцены из Библии и их яркое прочтение художником производили на зрителя сильное впечатление, создавая атмосферу божественного присутствия [\[14\]](#).

В скульптуре Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680) также использовал сюжеты, наполненные эмоциональностью переживаний, а неожиданные ракурсы позволяли рассмотреть круглую скульптуру с разных видовых точек, а реалистичная подача скульптуры создавала полный эффект присутствия образа.

В свою очередь, для архитектуры барокко характерны следующие приемы:

1. Сочетание криволинейных форм, образованных полукругами и завитками, в силуэтах фронтонов и украшении фасадов здания; асимметрия и гипертрофированность

пропорций и объемов фасадов, по сравнению с Ренессансом;

2 . Синтез архитектуры, скульптуры и живописи – большое количество динамичных скульптур и горельефов на фасадах, кровлях и отдельной скульптуры в общем архитектурном ансамбле; большое количество росписей и картин в интерьерах;

3 . Большая глубина фасада относительно края кровли; нелинейный в плане силуэт фасада;

4 . Контрастные сочетания ярких оттенков, особенно в интерьерах (например, красной атласной или бархатной обивки стен, позолоты на мебели и статуэтках, и белого цвета простенков);

Говоря о барокко, искусствоведы отмечают, что его возникновение относится к XVII в., в соответствии с запросами церкви и аристократии. Однако, некоторые исследователи, как, например, Р. Бернштейн-Вишницер, отмечали, что источником барочных изобразительных мотивов были гравюры с образцами орнаментов, широко использовавшиеся художниками, ювелирами, резчиками по дереву. Основой этих декоративных мотивов были арабески, пришедшие в Европу с Востока еще во время крестовых походов (XI–XIII в.) и представлявшие собой плетеные орнаменты, включавшие узоры из листьев, подвешенные на шнурах плоды, букеты, изображения птиц, драконов. Арабески заключались в затейливые рамки – картуши, изрезанные завитками [\[2, с. 392\]](#). Вторая волна проникновения арабесок в Европу связана с Реконкистой (окончившейся в конце XV в.) и влиянием испано-мавританского искусства.

В данном контексте необходимо расшифровать значение понятия «арабеска». Арабеска (итал. arabesco, фр. arabesque – арабский) – изначально арабский орнамент, состоящий из сочетаний, умножения и инверсий растительных и геометрических форм, отличающийся плотностью заполнения пространства. В арабесках применяется так называемый принцип *horror vacui* – «боязнь пустоты». В философском смысле арабеска представляет собой законченную гармонию, в которой каждая деталь имеет важное символическое и пластическое значение [\[3, с. 402\]](#). В оригиналах арабесок фигурировали не только декоративные элементы, но и слова и целые изречения, однако в более поздних немусульманских интерпретациях арабские тексты чаще всего не использовались, или, в некоторых случаях, были заменены изречениями на латыни – языке католицизма.

По сочетаниям элементов и их характеру исследователи подразделяют различные виды арабесок в соответствии с их происхождением и выразительной стилистикой. При анализе орнаментики в декоре архитектуры барокко мы можем выделить три типа арабесок, чаще всего использовавшихся европейскими мастерами: византийские, мавританские и арабские. Данный вывод, сделанный с помощью пластического художественного анализа архитектурных элементов, подкрепляется географией крестовых походов (направление через Византию на Аравийский полуостров) и Реконкисты (средневековая мавританская Испания). Таким образом, можно констатировать, что временные рамки существования стиля барокко следует расширить, по крайней мере его истоки лежат не в XVII в. а зарождаются много ранее. Также, благодаря обширной географии этих истоков, можно сказать, что стиль барокко представляет собой синтез различных культур и стилей, оформившийся, однако, в период своего расцвета во вполне определенную систему.

Среди наиболее характерных для этого стиля элементов можно назвать следующие:

- 1 . «Выкружки», образующие сложную криволинейную форму, как замкнутую, так и линейную;
2. Картуш, он же «люнет» или «зеркало» – элемент в виде фигурной рамы, обрамляющий пустоту или вписанный в него в свою очередь элемент;
- 3 . Спиралевидные окончания линий (растительных или геометрических элементов); а также двойная и s-образная спираль;
4. Бордюр или одиночное изображение пальмовых листьев и листьев аканта;
5. Изображение пышных букетов из цветов и фруктов в вазах, иногда подвешенных на шнурах;
6. Вписанные в орнаменты стилизованные фигуры символических животных или людей, а также химер.

Все обозначенные элементы изначально (в арабесках) имели символический смысл, который либо терялся, либо обновлялся при заимствовании, поэтому трактовка исламских оригиналов орнаментов и их заимствований в христианском мире может отличаться друг от друга. Часто элементы орнамента использовались в барокко только с декоративной целью, им не придавалось символическое значение [\[14\]](#).

Наше исследование посвящено анализу репрезентации стиля барокко в архитектурном декоре Крыма периода модерна. Стиль модерн был широко распространен в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве Западной и Восточной Европы, России и собственно Крыма (последняя четверть XIX – первая треть XX в.). Основными паттернами «нового стиля» было обращение к криволинейным природным формам, нарядная декоративность, в том числе в декоре архитектуры. Распространенными в период модерна стали стилизованные природные формы, причудливые виньетки из сплетенных стеблей растений, создающих общий декоративный фон. В художественном оформлении преобладал орнаментальный тип композиции. Пластика декора модерна представляла собой сплошной либо линейный раппорт, составленный из растительных сегментов, с вписанными в него более крупными композиционными элементами, например, фигурами животных, птиц, людей, вазами с фруктами и т.д., вписанными в овальные, круглые или арочные картуши [\[12, с. 4\]](#).

Свободные природные формы применялись не только в изогнутой пластике решеток, витража, лепнины, но и обуславливали выбор нетривиальных приемов композиции фасадов зданий, в которых часто использовалась асимметрия, омега-образные оконные и дверные проемы; криволинейные карнизы, своды, декор фасадов. Французский критик Шарль Блан писал об архитектуре модерна: «Архитектура в высшем ее понимании – это не сооружение, которое украшают, а украшение, которое строят». Архитектор, по мысли Блана, это «строитель украшений». По словам А. И. Коваленко, «...рельефная орнаментика (модерна) сливается с формой, становится неотделимой от нее. Невозможно провести грань между орнаментом, символизирующим конструкцию, и реальной конструкцией, получившей орнаментальную трактовку» [\[11\]](#).

Исходя из приведенных характеристик, можно заключить, что по ряду признаков модерн тесно перекликается с барокко, хотя оба стиля и имеют ряд индивидуальных особенностей. Стилистически модерн представлял собой художественный синтез, эклектику из элементов предшествующих стилей, использование и композиция которых зависели от свободной фантазии архитекторов и художников. При преобладании



характера того или иного стиля архитектура модерна конкретизируется как «необарокко», «неорококо», «неоготика» и пр. Кроме названных общеисторических стилей, декор модерна включал в себя также этнонациональные элементы, что обогащало общую картину и позволяло создать действительно уникальное произведение. Это особенно актуально для Крыма, исторически с древних времен являющегося полиэтническим регионом [10]. Вместе с тем, определенные стилистические элементы часто становились популярными в декоре зданий независимо от этнической или конфессиональной принадлежности заказчика, приобретая, таким образом, общерегиональное значение [1, с. 10].

По словам А. И. Коваленко, региональный характер крымской архитектуры, почти всегда различим, так как: «для Крыма, в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение» [7].

В качестве примеров и анализа крымского модерна рассмотрим ряд архитектурных сооружений городов Крыма. Одной из центральных улиц г. Симферополя является улица Пушкина (бывшая Приютинская). Многие особняки и доходные дома на этой улице принадлежали предпринимателям, братьям Шнейдерам: Петру, Николаю, Францу и их детям, а также другим предпринимателям и государственным служащим – И. И. Водоциану, О. А. Семерджиеву и другим.



Рис. 1. Особняк И. И. Водоциана, г. Симферополь (ныне городская стоматология)

На ул. Пушкина, 16, располагается узнаваемое здание с характерным декором, выстроенное в 1890 г. – особняк Эрганова, позже бывший собственностью одного из руководителей фабричной инспекции купца И. И. Водоциана (Рис. 1). В 1909 г. в здании функционировал женский клуб, возглавляемый Софией Шнейдер (урожденной Налбандовой), почетной гражданкой города. В клубе работали кружки по дошкольному воспитанию, правовому положению женщин, проводилось изучение иностранных языков, доклады, чтения. В настоящее время в здании помещается областная стоматология.

Декор здания представляет собой один из характерных примеров архитектуры модерна

Крыма, синтез различных стилей и эпох. Особняк представляет собой одноэтажное здание с несколькими подъездами. Общая конструкция здания имеет классические черты, фасад разделен поперечными филёнками на пять частей (ярусов). Над карнизом помещена декоративная балюстрада с пазатыми колонками. Фризový ярус разделен вертикальными секторами, наподобие триглицов, на несколько секторов-метоп, в которых помещены скульптурные рельефы. Некоторые окна и двери на фасаде имеют полукруглое завершение, обрамлены ионическими пилястрами и лепными скульптурными рельефами. Нижнее пространство между линией фундамента и окнами украшено декоративными вертикальными вставками с рельефами между ними. Общие конструктивные пропорции архитектурных составляющих: существенный вынос карниза, массивные, (в сравнении со стволами), капители колонн, глубокие оконные ниши, а также обилие массивных лепных декоративных элементов, позволяет отнести данное здание к категории необарокко. К стилистике барокко относится также вензель в виде буквы «Э» в картуше-свитке над входом, увенчанный короной, и переплетенные в виде венка лавровые ветви, плоды винограда, айвы, перевитые лентой. И венок и вензель окружены мелкими завитками, что придает им восточный, «арабесковый» характер. Многочисленные характерные изображения связок плодов, висящих на шнурах, встречающиеся в декоре архитектуры Крыма периода модерна, являются явным заимствованием из европейского барокко. То же самое относится и к другим растительным элементам рельефа, а именно: львиных картушах в обрамлении ветвей по бокам двери, лавровом венке и др. Явно барочный характер имеет и барельеф на фризе, почти реалистично изображающий голову льва – элемент, происхождение которого относится к охотничьим замкам с трофеями.

В то же время, сочетание лепнины и отдельных элементов архитектуры (например, деревянных резных горельефов на дверях, капителей, украшений карниза и т.д.), представляет собой синтез европейского барокко и декоративного искусства Крыма, в частности, включает скифо-сарматские черты.

На фризе здания помещены S-образно изогнутые спирали, что также было характерно для арабесок и впоследствии для барокко. На концах веток, обращенных друг к другу, изображены стилизованные головы львов, а противоположные концы представляют собой хвосты. Изображение различных животных может представлять собой заимствование как из звериного стиля скифо-сарматов, так и из более поздней готики и барокко, для которых было характерным изображение химер. Аналогичное решение имеют деревянные горельефы на дверях с изображениями крылатых львов и орлов [\[9\]](#).

Химеры украшают ряд крымских зданий времени модерна: стоит упомянуть одно из самых узнаваемых зданий центра Симферополя – знаменитый «Дом с химерами» – особняк купца Чирахова на углу улиц Кирова и Одесской (рис. 2), украшенный изображениями, напоминающими крылатых морских коньков с птичьими головами; рельефами в виде ящеров-драконов с зубастым клювом декорирован фасад симферопольского особняка по ул. Кирова, 44, и т.д.



Рис. 2.

Торговый дом Х. К. Чирахова, г. Симферополь (сейчас в здании находится пиццерия и ресторан)







Рис. 3,4. Мануфактура И. Р. Семерджиева, г. Симферополь (в здании на протяжении всей его истории находится фотоателье)

Нарядной декоративностью отличается здание фотоателье, на котором помещена надпись с дореволюционной орфографией «Фотографія» – мануфактура купца И. Р. Семерджиева (ул. Пушкина 7 / Екатерининская, 12), здание, выстроенное как комплекс магазинов мануфактуры и фотоателье. Стиль здания можно определить, как классический, с включением элементов позднего ренессанса и барокко. На эту мысль наводят сдвоенные полукруглые окна с «ложными» перилами и рельефными полубалюстрадами под ними (по типу итальянских балконов), пилястры, декорированные головами ангелов, скошенный угол с полукруглым балконом, оканчивающийся мансардой, кронштейны под карнизом в виде лопаток, украшенных волютой, декор в виде листьев аканфа. Фасад по ул. Пушкина над входом в фотоателье (не меняющее своего назначения уже более 100 лет) оформлен выступающим полукруглым барочным фронтоном с рельефным выносом в виде картуша, и поддерживающими карниз входа кариатидами. Впечатление парадности усиливают декоративные барочные венки из лавровых веток и фруктов, обрамляющие оконные кронштейны. Восточно-барочный характер зданию придают и многочисленные пальметты.

Ренессансные и барочные элементы встречаются и в декоре других зданий Симферополя, например, в доме купца И. М. Левитана по ул. Пушкина, 19/11 (ныне в здании размещена детская музыкальная школа им. П. И. Чайковского). Так, полукруглый фронтон с мансардой, итальянский балкон, ионические колонны с венками с кистями, круглый картуш над балконом, сдвоенные полуциркульные окна характерны для легкого, непринужденного итальянского стиля, смеси ренессанса, барокко и классицизма [\[9\]](#).

Архитектура модерна в Симферополе представлена очень разнообразно, здания этого периода разноплановые по исходным стилям, так, помимо необарокко, неорококо и неоренессанса в Симферополе также существуют сохранившиеся примеры неомавританского стиля (нео-мудехар), неоготики, неоклассицизма.



Рис. 5,6. Гостиница «Бо-Риваж», г. Евпатория (ныне пансионат «Орбита»)

Сходным архитектурным синтезом барокко и ренессанса отличается архитектура памятника архитектуры Евпатории, гостиницы «Бо-Риваж» (фр.) – «Прекрасный берег», по ул. Революции, 45/ ул. Караева, 2/ наб. Терешковой, 26. Строительство отеля велось по заказу И. Я Неймана и было завершено в 1916 г., автор проекта неизвестен, однако есть предположение, что его архитектором был П. Я Сэферов, поскольку многие здания его авторства перекликаются по стилю с архитектурой гостиницы [\[5\]](#). Выраженный барочный характер имеет контур карниза над входом и над скругленным углом здания. Фасады украшены мифолого-театральными образами. Полукруглый выступ угла венчает голова Музы в обрамлении цветов, бус и лент, а по боковым фасадам вверх помещены мужские театральные маски в соседстве с женскими головами, что одновременно напоминает и античный театр, и мифологические темы барочной живописи и скульптуры. Картуши, окаймленные витыми шнурами с кистями, довершают впечатление пышной барочности. В целом здание является нарядной доминантой площади [\[6\]](#).





Рис. 7. Доходный дом С. Э. Дувана, г. Евпатория

Еще одним знаменитым архитектурным памятником Евпатории является доходный дом городского головы, знаменитого мецената, много сделавшего для города, С. Э. Дувана (Рис. 7). Автором проекта является П. Я. Сэферов. Здание, выстроенное в 1908 г. находится по адресу: пер. Летний, 2/3 [\[4\]](#). Как и в гостинице «Бо-Риваж», один из углов здания скруглен и оканчивается сверху картушем, украшенным пышной лепниной в виде плетеных шнуров, со сквозным вырезом. Фронтон также, как и в предыдущем примере, имеет фигурный силуэт, составленный из полукружий, что характерно для барокко. Фигурные картуши на фасадах украшены женскими головами и масками львов. Необарочный характер имеют горельефы, обрамляющие картуши, хотя в целом, по конструкции, зданию присущ классический характер. Налицо в нем творческий синтез автора, использовавшего в проекте и принципы классицизма и черты барокко [\[8\]](#).

В целом старинная архитектура Евпатории очень богата и разнообразна, многие здания модерна достаточно хорошо сохранились, и представляют огромный интерес для исследователей.



Рис. 8. Усадьба генерала К. Д. Хлебникова, г. Севастополь

Севастополь, пострадавший больше других городов Крыма во время ВОВ, практически не сохранил дореволюционных зданий, однако на его Северной стороне существуют остатки усадьбы царского генерала К. Д. Хлебникова (Рис. 8). Время постройки и архитектор неизвестны, здание сильно пострадало от времени, а также от пожара. Однако сохранившийся торцовый фронтон очень интересен и представляет собой образец крымского необарокко. Над каждым окном помещен «замок» украшенный листом аканфа, а на угловом портале, увенчанным полукруглым карнизом – пышный барочный вензель из растительных завитков.

При анализе литературы, касающейся возникновения и развития стиля барокко в архитектуре, следует уточнить, что датировка стиля XVII веком является довольно условной, так как пластические образцы, а именно арабески, имеют гораздо более раннее происхождение. На наш взгляд, было бы корректнее говорить о широком распространении стиля в Западной Европе, его идеях, однако не о его происхождении, этимологии.

Стиль барокко получает «вторую жизнь» в архитектурном декоре модерна, когда его элементы являются частью композиционных интерпретаций архитекторов. Рассмотрев некоторые примеры использования характерных барочных элементов в архитектуре крымского модерна, можно констатировать, что образцов «чистого» стиля необарокко в городской архитектуре Крыма практически не наблюдается. Чаще всего представлен синтез классицизма, барокко, ренессанса, мавританского стиля мудехар, а также элементов многочисленных этнокультурных стилей. Следует также отметить, что арабесковые элементы, составляющие барочный декор, могли быть привнесены в Крым не только из западноевропейского барокко, но и напрямую из Малой Азии, что видоизменяло их характер, внося дополнительную ноту в региональный стиль. В авторской архитектурной композиции декора зданий, воплощенной градостроителями в эпоху модерна, были сформированы основы нарядного и узнаваемого «Крымского стиля» городской и усадебной архитектуры.

## Библиография

1. Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь : Сонат, 2001. 280 с.
2. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. М. : Мир, 1914. Т. XI. (История еврейского народа). Т. 1. С. 390–405.
3. Власов В. Г. Арабеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. Т. I, 2004.
4. Дуван С. Э. Я люблю Евпаторию. Симферополь : Феникс, 2013. 204 с., ил.
5. Заскока В. М. Караимы Евпатории: история, культура, архитектура : краткий очерк. Симферополь : Доля, 2009. 216 с.
6. Иванов А. В. Евпатория: путеводитель. Севастополь : Библекс, 2006. 64 с.
7. Коваленко, А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья: Научный журнал. 1999. № 10. С. 51–54
8. Котляр Е. Р. Семантика караимской символики в декоре экстерьера дома С. Дувана в г. Евпатория. // Сборник Международной научно-практической конференции «Наука сегодня: постулаты прошлого и современные теории». Саратов : Академия бизнеса, 2015. С. 83–87.
9. Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация, 2016. № 4. С. 361–372.



10. Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь : Доля, 2013. 400 с.
11. Ремпель, Л. И., Вязниковцева, Т. В. Эпоха модерна в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 10–11. С. 91.
12. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн. М. : Искусство, 1989. 294 с., ил.
13. Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. Часть 3. Возрождение, маньеризм и барокко // Основы истории искусств. СПб. : АОЗТ «Икар», 1996. С. 286–324.
14. Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982. 352 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Репрезентация стиля барокко в декоре крымской архитектуры периода модерна», в которой исследованы характерные признаки стилей барокко и модерна в архитектурных сооружениях крымских городов.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что крымская культурная ойкумена отличается уникальным культурным кодом, обусловленным влиянием множества этносов, населявших и населяющих полуостров. Архитектура Крыма не явилась исключением, она носит узнаваемый характер, симбиоз традиций в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение.

К сожалению, автором не представлена информация об актуальности и научной новизне исследования.

Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких исследователей как Котляр Е.Р., Чечот И.Д., Коваленко А.И. и др. Эмпирическую базу составили архитектурные сооружения эпохи модерн, находящиеся в различных городах Крымского полуострова. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий исторический, социокультурный, компаративный и художественный анализ. Целью данного исследования является анализ репрезентации стиля барокко в архитектурном декоре Крыма периода модерна.

Анализируя степень научной проработанности проблематики, автор большое внимание уделяет освещению в научной литературе стиля барокко, временных рамок его существования, характерных изобразительных мотивов. На основе сравнительного анализа стилей барокко и модерн, автором сделан вывод об их схожести и тесной связи несмотря на наличие индивидуальных особенностей. Стиль модерн определен автором как художественный синтез, эклектику из элементов предшествующих стилей, использование и композиция которых зависели от свободной фантазии архитекторов и художников. Декор модерна включал в себя также этнонациональные элементы, что обогащало общую картину и позволяло создать действительно уникальное произведение. Согласно автору, данное положение особенно актуально для Крыма, исторически с древних времен являющегося полиэтническим регионом.

Как отмечает автор, архитектура модерна представлена очень разнообразно, здания этого периода разноплановые по исходным стилям, так, помимо необарокко, неорококо и неоренессанса также существуют сохранившиеся примеры неомавританского стиля (нео-мудехар), неоготики, неоклассицизма. В качестве примеров и анализа крымского

модерна автором рассмотрен ряд архитектурных сооружений городов Крыма: особняк И.И. Водоциана, торговый дом Х.К. Чирахова в Симферополе, мануфактура И. Р. Семерджиева, гостиница «Бо-Риваж», доходный дом С. Э. Дувана в Евпатории, усадьба генерала К.Д. Хлебникова в Севастополь. Автором представлено детальное описание зданий, их декоративных элементов, конструктивных особенностей. На основе детального художественного анализа автор делает вывод о том, что образцов чистого стиля необарокко в городской архитектуре Крыма практически не наблюдается. Чаще всего представлен синтез классицизма, барокко, ренессанса, мавританского стиля мудехар, а также элементов многочисленных этнокультурных стилей. В эпоху модерна были сформированы основы узнаваемого «Крымского стиля» городской и усадебной архитектуры.

В завершении автором представлены выводы по проведенному исследованию, включающие все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей регионального воплощения определенного архитектурного стиля представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Можно сказать, что автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, показал знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Барсукова Н.И., Жемчужнова О.А. — Каминь в общественных интерьерах: типологические и стилистические особенности // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.38382 EDN: FRJZBP URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38382](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38382)

## Каминь в общественных интерьерах: типологические и стилистические особенности

Барсукова Наталья Ивановна

ORCID: ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9222-4885>

доктор искусствоведения

профессор, кафедра рисунка и живописи, Национальный институт дизайна, Москва

115054, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Дубининская, 17, оф. стр. 2

✉ [bars\\_natali@mail.ru](mailto:bars_natali@mail.ru)



Жемчужнова Оксана Алексеевна

аспирант, кафедра рисунка и живописи, Национальный институт дизайна

115054, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Дубининская, 17, оф. стр.2

✉ [rokcana21@yandex.ru](mailto:rokcana21@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.38382

### EDN:

FRJZBP

### Дата направления статьи в редакцию:

03-07-2022

### Дата публикации:

04-03-2023

**Аннотация:** В статье поднимается проблема необходимости исследования каминов как художественных и прикладных объектов в современных интерьерах с точки зрения дизайн-проектирования. Очерчивается круг вопросов, связанных с дизайн-проектами оригинальных объектов каминов в общественных интерьерах. Предметом исследования является разработка типологического подхода к изучению и классификации данных объектов интерьера. Объектом исследования являются каминь в общественных интерьерах. Особое внимание в статье уделяется анализу стилистического единства

интерьеров и каминов, в связи с чем показано расположение каминов в интерьерах представительского класса, санаторно-оздоровительных объектов, музейной среде, библиотеках, отелях, в ресторанах и игровых заведениях. Основными выводами проведенного исследования являются следующие: выявлены доминантные функции каминов в общественных интерьерах. Это прежде всего те, которые служат декорированию интерьера как средство эстетизации и как средство создания торжественности и парадности. Создание каминных залов в современных общественных интерьерах предназначены для приёмов, отдыха или культурного досуга так как создают непринужденную и комфортную зону. К основным стилистическим предпочтениям относятся стили, имеющие признаки парадности, торжественности, такие как барокко, классицизм, петровский стиль. Но в любом случае стилистические характеристики обусловлены особенностями интерьера и взаимосвязаны с ним.

**Ключевые слова:**

камин, общественный интерьер, типология, интерьеры представительского класса, отели, санаторно-оздоровительные объекты, музеи, библиотеки, рестораны, игровые заведения

В современной проектной практике замечен рост интереса к каминам как объектам среды. Это заставляет более внимательно относиться к проблемам их художественного и технического проектирования. Проблемы дизайна каминов всегда больше находились в прикладной плоскости, нежели в теоретической, поэтому не были объектом тщательного изучения. До сих пор не исследованы особенности дизайн-проектирования и бытования каминов в современных интерьерах, их конструктивные особенности, не изучена история появления изразцовых каминов в России. Проблема исследования каминов в общественных интерьерах также не поднималась ранее. Разнообразие каминов в настоящее время требует их классификации с позиций дизайна, так как нет единых общепринятых стандартов, которые помогли бы дизайнерам и архитекторам упорядочить все характеристики декоративных элементов каминов. До настоящего времени такая классификация разработана не была.

В данной статье впервые исследуются значение и особенности расположения каминов как декоративных объектов в общественном интерьере, выявляются их стилистические характеристики в связи с типологическими признаками самого интерьера. Задача статьи – проанализировать и выяснить каковы композиционные приёмы, применяемые при проектировании и декорировании каминов в общественных интерьерах.

При этом общественный интерьер рассматривается с классической позиции как помещение для обеспечения социального, бытового, культурного и коммунального обслуживания населения. Как известно, к общественным интерьерам относят различные здания и сооружения, помещения которых изначально проектировались под учреждения здравоохранения и культуры; социального обеспечения и просвещения; учреждения финансирования и коммунального хозяйства; предприятия бытового обслуживания, торговли и общественного питания; связи и транспорта. С современной позиции проектной практики – общественный интерьер воспринимается как целостный объект, благодаря комплексному подходу к разработке дизайн-концепции.

Архитектурно-художественная организация и формирование среды общественных интерьеров рассматривались в отечественной науке с различных позиций [1–4]. Был

сделан комплексный анализ эстетики интерьера и разработка научной методики, обосновывающей выбор художественных средств и технологических приемов в дизайне общественного здания [2]. Систематизированы структурно-семантические признаки, отличающие объёмно-пространственные решения ресторанных интерьеров от других общественных пространств [3]. Выявлено, что интерьер ресторанных заведений может считаться пространством массовой культуры и визуальной коммуникации [3]. Изучен отечественный опыт общественных интерьеров с позиции стилизации и доказано, что интерес к использованию исторического наследия периодически возникал в разные эпохи и находил различные воплощения в общественных интерьерах [1].

Как известно, предназначение общественных зданий диктует выбор своеобразных архитектурно-художественных, конструктивных и декоративных средств построения их интерьерного пространства. Требования, предъявляемые к интерьеру общественных зданий, отражаются и в общих принципах их проектирования. Размеры здания, его тектонический вариант, образную структуру определяют параметры залов, помещений, вестибюлей и главного объема, ради которого создается конкретное строение. Соотношение всех внутренних пространств будет максимально подчинено предназначению здания и функциональным процессам, проходившим в них. Всё это заставляет разнообразить внутреннюю отделку, использовать детали индивидуального исполнения, присущие региональным особенностям и национальным традициям. В этом случае создать запоминающееся общественное пространство возможно только при условии творческого подхода и поисков оригинальных выразительных средств.

Одним из таких подходов создания уникального пространства является расположение камина в одном из помещений общественного здания. Это обеспечивает функциональное назначение помещений и одновременно художественно оформляет интерьеры. В качестве предмета декора камин может иметь самые разные формы и размеры, различные конструктивные особенности, соответствовать общей стилистике помещения и создаваться из любого материала.

Камин является метафорой «домашнего очага», олицетворением дома, уюта – поэтому вполне естественно, что вопросам его местоположения, роли и традиции в жилом интерьере уделялось в литературе больше внимания [5–7]. В жилом интерьере для камина как правило выбирается основное помещение – это гостиные коттеджей и загородных домов. Во-первых, это парадная комната, где собираются всей семьей, приглашают родственников и друзей, а во-вторых – это самое большое помещение, где очень просто разместить очаг практически любого размера. Начиная с появления новых видов топлива, таких как бездымное жидкое биологическое топливо, а также учитывая создание электрических топок каминов с реальной «картинкой» горящего дерева интерес к каминам, как объектам дизайнерской деятельности возрос.

Т. Ю. Бурова относит камин к элементам интерьера и отмечает, что норм проектирования декоративных элементов в интерьере нет [8]. Наше исследование построено на положении исследователя и практика проектирования и изготовления изразцовых каминов известного художника-керамиста Ю. М. Новикова (1946–2018) о том, что камин – это сложный функционально-художественный объект интерьера, который помимо декоративной выполняет прикладную функцию [9]. Ю.Новиков в своём творчестве сформировал методологию дизайн-проектирования и комплексного подхода к интерьерной керамике, каким и является изразцовый камин. Он доказывал своими уникальными изразцовыми каминами, что они должны создаваться параллельно с

выполнением проекта всего интерьера или здания – нельзя устанавливать камин в готовом интерьере, так как дизайн-проект авторского камина должен быть увязан с архитектурной концепцией здания. Ю. Новиков считал, что камины – это дизайнерская задача, лежащая на стыке архитектурного проектирования, искусства и строительства, что камин является существенным доминантным декоративно-прикладным объектом интерьера [\[10\]](#). Учитывая его большой вклад в разработку изразцовых каминов в общественных и частных интерьерах, в статье впервые анализируются его проекты и приводятся архивные фото каминов для общественных интерьеров художника, выполненные им в разные годы.

В процессе исследования большого количества исторических и современных примеров в зарубежной и отечественной проектной практике, было выявлено, что интерьеры, предназначенные для размещения каминов имеют некоторое сходство между собой: наличие камина в интерьере определяет его название – каминный зал. Как правило предназначение его самое широкое, но главным является то, что каминные залы по функциям аналогичны жилым гостиным – в общественных интерьерах это залы для приёмов, рекреационные залы для отдыха или для культурного досуга.

Исследование показало, что полноценный камин в современном интерьере может быть выполнен в любом стиле – от готических порталов высотой с человеческий рост, классических мраморных или изразцовых каминов до металлических сооружений в стиле хай-тек или техно. Материалы как правило используются прочные и дорогостоящие в зависимости от общей стилистики: мрамор, изразцы, дерево с резными декоративными и скульптурными композициями. Качественные натуральные материалы придают интерьерам респектабельность. Совсем не применяется керамическая плитка, кирпич и натуральный камень.

В зарубежной культуре камин и предшествующий ему очаг, как функциональные объекты известны с античного периода, а именно – первые упоминания датируются I в. до н. э. В европейском общественном интерьере наряду с функциональной, камин выполнял и художественную роль – являлся средством украшения и отопления помещений городских ратуш, судов, бирж, театров, библиотек и даже парадных. Он устанавливался и в дворцовых приёмных – как например в замке XVII в. Мезон-Лаффит в пригороде Парижа (Франция). Появившись в России, камины были скорее олицетворением роскоши и существовали скорее в дополнение к надёжным изразцовым печам, дающим постоянное тепло и комфорт.

В настоящее время когда повсеместно есть центральное отопление, прикладная функция каминов в общественном интерьере заметно ослабла, если не исчезла совсем. Современные здания обладают огромными резервами повышения их тепловой эффективности, часто используются возможности нетрадиционной энергетики по оптимизации потоков тепла в зданиях. Тем не менее в современной проектной практике наряду с электрическими, газовыми и биотопливными каминами, продолжают использовать классические дровяные камины. И если в жилых помещениях камин служит для обогрева и является символом уюта, домашнего очага, комфорта, то в общественных интерьерах на первое место вышла декоративная роль каминов, художественные решения которых можно разделить на несколько видов:

- 1 . Камин как оригинальное дизайн-средство эстетизации интерьеров общественных зданий.
- 2 . Камин как средство придания общественным интерьерам торжественности и

парадности.

3. Камин в качестве статусного предмета интерьера.

4. Камин как один из акцентных элементов интерьера.

В более широком смысле камин в общественном интерьере способен выполнять и роль определённого культурного кода исторической эпохи или художественного стиля [\[11\]](#). Исходя из всего вышесказанного, задача исследования дизайна каминов в общественных интерьерах по предложенной классификации представляется актуальной. В статье изложены результаты исследования каминов, выполненных в различной стилистике и из разных материалов, но обязательно установленных в общественных интерьерах. К ним был применён типологический подход и все они разделены на следующие группы:

1. Интерьеры представительского класса – посольства, правительственные резиденции.

2. Интерьеры санаторно-оздоровительных объектов: домов отдыха, санаториев, пансионатов, спа-комплексов и велнес-центров.

3. Музейная среда, выставочные залы и галереи.

4. Библиотеки.

5. Интерьеры ресторанных заведений: столовые, кафе, рестораны, банкетные залы.

6. Интерьеры игровых заведений – казино.

Поскольку функциональное предназначение каминов в общественных интерьерах нивелировано, и главным предназначением являются декоративные свойства, то часто прибегают к имитации камина. Это либо – не работающий камин без дымохода, либо просто ниша с необходимыми аксессуарами и внешней отделкой – огонь не зажигается, но может быть использовано разнообразное оформление, визуально похожее на живое пламя.

Конструктивные особенности приведенных ниже примеров также были в поле зрения нашего исследования.

**Камины в интерьерах представительского класса.** К интерьерам представительского класса мы отнесли посольства и правительственные резиденции. Официальная резиденция президента или дипломатического корпуса является своеобразным символом страны. Именно поэтому залы для приёмов во многих посольствах отличаются парадностью, презентативностью и обязательно включают камин. Эти величественные объекты демонстрируют статусность интерьера, который фактически является репрезентантом данной страны за границей. На примере изучения интерьеров мировых посольств в Москве, можно сделать вывод, что чаще всего каминны выполнены в торжественных стилях: ренессанс, ампи́р, готика. Материалы, из которых они сделаны – как правило, мрамор или другой натуральный камень с художественной резьбой и скульптурами, дерево. Исторические каминны находятся в посольствах Австралии, Норвегии, Греции, Италии, в резиденции посла Великобритании.

Исключение составляют посольства, расположенные в исторических особняках Москвы, построенных в начале XX века (арх. Шехтель) и обусловленных ведущим стилем того времени ар-нуво (модерн). Это резиденции посла Уругвая и посольство Австралии. Камин «Адам и Ева», выполненный также в стилистике ар-нуво, находится в одном из



самых ярких образцов московского модерна – бывшем особняке А. И. Дерожинской. Камин размещён в гостиной первого этажа, которая вызывает отдаленные аллюзии на стиль дорического храма, где место алтаря занимает портал масштабного по размерам очага, увеличенного относительно всего пространства и дверных проёмов, что делает его доминантой всего помещения. Камин выполнен из белого мрамора и имеет деревянную окантовку. Необычность декора заключается в скульптурной композиции, которая насыщена символизмом, модным в то время – портал камина обрамляют две фигуры из мрамора, смотрящие в противоположные стороны: мужская обращена к залу лицом, а женская – спиной (рис. 1).



*Рис.1 Камин «Адам и Ева» в посольстве Австралии в Москве (особняк А. И. Дерожинской).*

*Рис. 2. Каминный зал посольства России в Вашингтоне (автор камина Ю. М. Новиков). Фото из архива Музея керамики Юрия Новикова (Сочи).*

Из современных примеров проектирования и размещения каминов в интерьерах представительского класса можно назвать изразцовый камин в Посольстве СССР (России) в Вашингтоне, спроектированный и сделанный известным художником-керамистом Ю. Новиковым в 80-х годах XX века (рис. 2). Декорирование и отделка интерьеров административного и представительского зданий (арх. М. В. Посохин) проходила с 1985 года. Каминный зал представляет собой торжественное и вместе с тем камерное помещение, которое используется для переговоров, дипломатических приёмов с рассадкой и небольших пресс-конференций. Он служит местом проведения протокольных мероприятий, включая не только приёмы и пресс-конференции, но и семинары, рабочие встречи.

Интерьер отличается сдержанностью и элегантностью – изысканный камин установлен возле центральной стены и выполнен в петровском стиле по аналогу с изразцовыми печами начала XVIII века. Ю. Новиков до этого участвовал в воссоздании изразцовых печей Большого петергофского дворца, восстановил методологию изготовления изразцов петровского стиля и был приглашен для создания изразцового камина в этом же стиле [\[10\]](#). Русская традиция оформления печей изразцами перешла и в дизайн каминов, художник явился автором оригинального проекта и исполнителем расписных изразцов. Изразцовые камины с ручной подглазурной росписью спроектированы и выполнены им в личной творческой мастерской в Москве. Надо отметить, что стиль изразцовых каминов создавался с чистого листа, традиций в русской истории изготовления изразцовых каминов не было. Здесь он фактически создаёт новый стиль – парадный изразцовый камин с зеркалом в изразцовом обрамлении, используя такие детали как корона, вазы, полуколонны, необычной конфигурации портал. Просчитаны пропорции и размеры. Цветовое решение – сочетание зелёного и коричневого.

Выбор русских традиций изготовления изразцов для камина не случаен, общая концепция зала основана на ассоциациях с Россией: образы, символы, все основные материалы, использовавшиеся при строительстве, имеют российское происхождение. Центральное место в зале занимает полированный стол из российского резного дуба с инкрустациями карельской березы. На стенах напротив – два гобелена, выполненных в Иваново. Особенность художественного решения каминного зала заключается в противопоставлении архитектурного богатства более аристократической европейской России (Санкт-Петербург) и древних исконно русских земель (церковь Покрова на Нерли Владимирской области). Общий художественный ансамбль дополняет паркетный пол с инкрустацией. Изразцовый камин в петровском стиле здесь является репрезентантом петербургской культуры.

**Камины в интерьерах санаторно-оздоровительных объектов.** В группу санаторно-оздоровительных объектов входят дома отдыха, санатории, пансионаты, спа-комплексы и велнес-центры. Санатории, гостиницы, пансионаты и дома отдыха хотя и относятся к категории гостевых домов, т.е. к жилищу, на самом деле исполняют функции общественных зданий, в них предусматриваются вестибюли, пункты бытового обслуживания, помещения для торговли, рестораны и кафе. Современные гостевые и оздоровительные комплексы часто являются украшением города, а отделке их интерьеров придается особенно важное значение. Потому к оформлению зон общения как правило всегда привлекались известные художники, и здесь можно увидеть произведения искусства и народного творчества.



Рис. 3. Правительственный санаторий «Белые ночи», г. Сестрорецк (Ю. Новиков), год. 1991 г. Фото Ю. Новикова.

Рис. 4. Правительственный санаторий «Решма», г. Кинешма (Ю. Новиков), 1986 г.

Правительственные санатории часто совмещают функции оздоровительных и рабочих зон, они готовы к приёму делегаций и как правило в них планируются тоже репрезентативные пространства в виде каминных залов. Поэтому их интерьеры тоже отличаются парадностью и статусностью. В данных примерах использование традиций изразцового искусства в каминах также является средством культурной идентификации – начиная с 80-х годов прошлого столетия возрос интерес к русским традициям изразцового искусства.

Каминный зал санатория «Белые ночи» в г. Сестрорецке Ленинградской области находится на последнем этаже, дымоход нельзя было сделать, поэтому он не топится. Камин делит пространство вытянутого зала на две зоны – концертный зал и небольшой бар (рис. 3). Зал отделан майоликовыми блюдами в той же стилистике и элементами росписи, что и камин. Камин двухцветный – глубокий синий и коричневый. Ручная

работа, проект и изготовление также принадлежит Ю. Новикову. Еще один изразцовый камин сделан художником в правительственной санатории «Решма» в г. Кинешма на Волге (рис. 4). Был выбран зелёный цвет пигмента для росписи, а сами росписи выполнены на тему «Золотое кольцо России». Камин дополняют три вазы на каминной полке. В целом по стилю камин апеллирует к московской или ярославской традиции изразцового искусства.

Изучая примеры каминных залов в современных отелях, можно сделать вывод, что такие небольшие уютные залы с каминами, совмещающие в себе функции культурного досуга и рекреации, распространены и сейчас. Учитывая современную стилистику их интерьеров, часто используют уже готовые камины от производителя в стиле хюгге, напоминающие печки-буржуйки.

**Камины в музеях, выставочных залах и галереях.** Анализ подобных интерьеров показал, что данный тип каминов существует как правило в исторических помещениях – дворцах, усадьбах, замках, переоборудованных в выставочные залы и музеи. Как правило это исторические и бытовые музеи, где камин находится в естественной среде бытования, как например в залах Музея-усадьбы «Кусково» (Москва), «Зелёной столовой» Большого Екатерининского дворца, С. Петербург (рис. 5).



Рис. 5. Зелёная столовая Большого Екатерининского дворца (Царское село).

Рис. 6. Музей с наследием Леонардо да Винчи в замке Кло-Люсе в Амбуазе (долина Луары, Франция).

Органичного сочетания камина в историческом интерьере и выставочной экспозиции добились в Музее с наследием Леонардо да Винчи в замке Кло-Люсе в Амбуазе (Франция). Экспозиция посвящена наследию Леонардо да Винчи, включает в себя его подлинные вещи, картины, инструменты, палитры, кисти. Камин представляет собой очаг для приготовления пищи с большим порталом и прекрасно соединяется с новой функцией интерьера (рис. 6).

**Камины в библиотеках.** Широко распространенными объектами культуры и образования являются библиотеки. Система хранения имеющихся единиц информации призвана наилучшим образом обеспечить функциональные процессы, оперативный поиск нужных читателю материалов. Оптимальный режим обеспечивается рациональным объемно-пространственным и техническим решением. Все большее внимание уделяется автоматизации доставки и поиска книг, использованию более компактных средств информации и цифровизации. Высокие гигиенические требования включают в себя шумоглушение и воздушный обмен. Оформление интерьеров читальных залов отвечает не только их функциональному предназначению, но отличается строгостью, красотой.

Изразцовый камин малого формата в детской библиотеке (Москва) для небольшого читального зала выполнен Ю. Новиковым (рис. 7). Камин придает помещению изысканность, уникальность и ощущение домашнего уюта, что очень важно для детской библиотеки. Метафорически камин в данном помещении связан с распространенным

образом – читать книгу у камина. Использован кобальтовый пигмент, бело голубое сочетание придает яркость и свежесть интерьеру, каминное зеркало визуально увеличивает помещение.

**Камины в интерьерах ресторанных заведений.** К интерьерам ресторанных заведений относят кафе, рестораны, банкетные залы и столовые. Прежде всего в ресторанах и банкетных залах предусматривается размещение танцевальных площадок, эстрады, музыкальных автоматов, магнитофонов. При планировке учитывается система обслуживания официантами или самими посетителями, как например в кафе и столовых.

В последнее время часто устраиваются ресторанные залы в исторических реконструируемых или модернизируемых зданиях. Большое внимание обращается на тематическое оформление: в некоторых случаях используются произведения народного творчества, утварь, мебель из стволов деревьев – все, что создает аутентичность и оригинальность обстановки. Так например, для передачи исторической эпохи дворянского дома XIX века и для создания эстетической ценности интерьера ресторана «Кафе Пушкинъ» (Москва) был сделан камин. Это заведение, возродившее русскую дворянскую кухню минувших веков. В каминном зале ресторана располагается банкетный зал. Интерьер зала выполнен в историческом стиле того времени, классицизме и являются аристократическим островком старой Москвы. Камин выполнен из белого мрамора также в стиле классицизм, размещен на центральной оси интерьера, способствует его симметричности и является его доминантой.

Еще один пример из современной практики демонстрирует новую тенденцию – создание камина по модулям и историческим аналогам без индивидуального проекта как некий определённый набор изразцов. Комплекс «Крестьянская усадьба «Остров» находится в Московской области в живописном месте и состоит из нескольких деревянных аутентичных построек: ветряная мельница, избы, бани, хоромы, сыроварня, гончарный дом. В центре усадьбы расположена трапезная, для которой и был заказан камин-печь в русском национальном стиле. Но на наш взгляд, это псевдорусский стиль, где не удалось достичь гармонии между чувством меры и вкуса. Цветовое решение камина не сгармонизировано, не соответствует цветовой палитре интерьера и далеко от типовых цветовых сочетаний, присущих русскому изразцовому искусству.



Рис. 7. Детская библиотека, Москва, Ю. Новиков, 1988 г. (Фото автора).

Рис. 8. Банкетный зал в ресторане «Кафе Пушкинъ», построенном в стиле барокко, г. Москва.

Рис. 9. Камин в псевдорусском стиле в трапезной комплекса «Крестьянская усадьба «Остров» (Сфера-арт), Моск. обл., Ленинский р-н, село Остров, 2021.

Спортивно-современный стиль в круглосуточном лобби-баре «Rixos Lounge»



молодежного брендового отеля «Rixos Красная Поляна Сочи» должен был создать центральный камин (рис. 10). Отель является частью архитектурного комплекса Горки-город на высоте 960 метров, построен к Олимпийским играм Сочи-2014 в горной местности для любителей кататься на лыжах или зимнего отдыха. Именно поэтому наличие камина в композиционном пространстве открытого бара должно было стать символом тепла.



*Рис. 10. Камин в лобби-баре в пятизвездочном отеле «Rixos Красная Поляна Сочи». Фото Н. И. Барсуковой.*

Лобби-бар предназначен для непродолжительного отдыха или ожидания, здесь же можно назначить встречу, не поднимаясь с гостем в номер. Современный дизайн мебели, светильников и интерьера в целом предполагал и камин в соответствующем стиле. Круговой камин на биотопливе выполнен из стали в стиле хай-тек, что тоже перекликается с молодежной современной тематикой. Экологичность, долговечность и эстетическая привлекательность дизайна каминов – показатели, которых можно достичь путём возрождения традиций и использования новых дизайн-технологий.

**Камины в интерьерах игровых заведений.** Русская традиция оформления печей изразцами перешла и в дизайн каминов, однако современная практика использует изразец в основном как декоративный или стилевой элемент интерьера – изразцы в петровском стиле, в стиле русского модерна, расписные или поливные и т.д. Во многих случаях изразцы и вовсе заменяются керамической плиткой, так как камины в общественных интерьерах не выполняют своё прямое предназначение, а служат для придания им торжественности, помпезности, праздничности или статусности, как например в интерьерах игровых заведений.

Один из таких показательных случаев камин в игровой вип-зоне «Казино Сочи» (рис. 11). Он установлен в узком коридоре, у стены, разделяющей два игровых зала, за закрытыми дверями, в месте, казалось бы, совсем не подходящем для такого крупного объекта. Тем неожиданный он производит эффект на посетителей, когда открываются двери и камин барочной формы с колоннами и арками становится частью парадного общего пространства. Это фальш-камин, он не топится и керамические плитки с подглазурной росписью имитируют изразцы. Стиль росписи эклектичный, построенный на свободном сочетании элементов голландского стиля XVII века, гжельских народных орнаментальных мотивов с монохромными сюжетами русских пейзажей.



Рис. 11. а), б). Камин в игровом зале Imperial Club «Казино Сочи» (фирма «Камин-керамик»), курорт Красная поляна. Фото Н. И. Барсуковой.

В результате исследования было замечено, что востребованы несколько композиционных принципов расположения каминов в общественных интерьерах:

- на центральной стене помещения для создания визуальной доминанты интерьера;
- в перегородках или декоративных стенах, когда необходимо создать разделение пространства;
- угловой камин позволяет создать многогранное пространство;
- в центре зала для создания высокого коэффициента полезного действия (кпд) – в этом случае пространство интерьера формируется вокруг камина и его тепло распространяется на максимальную площадь.

**Заключение.** В отличие от жилого, общественный интерьер – более сложный механизм, связанный с различными функциональными процессами. Его масштаб обычно больше жилого, а конфигурация пространства сложнее, оно может быть вытянуто в длину, в ширину или в высоту. Но независимо от этих характеристик и в целом от вида интерьера камин является ключевым элементом интерьера, доминантой, которая выполняет организующую роль – декоративную и стилистическую. Стилистически их можно разделить на традиционные, выполненные в национальных или классических традициях, как например изразцовые каминные в стиле петровского барокко, в стиле классицизм или ампира, в стиле ар-нуво и в современной стилистике с использованием металла в стиле хай-тек. Сильны национальные традиции и культурная идентичность, особенно через русское изразцовое искусство. Большой вклад в разработку стилизованных и архитектурных свойств изразцовых каминов сделал художник-керамист, дизайнер Ю. Новиков. Его каминные для общественных интерьеров выполнены в петровском стиле или стиле барокко и проектируются как правило с включением зеркала, которое придает камину еще большую торжественность и праздничность, визуально расширяет пространство интерьера. Таким образом, современные каминные в общественном интерьере выполняют не функцию обогрева, а служат созданию декоративной доминанты, объекта для создания парадности, статусности, торжественности или создают ассоциации с культурными традициями.

## Библиография

1. Бенидовская А. М. Проблема стилизации в общественных интерьерах. Отечественный опыт 1960-90-х годов /Дисс....к. иск. М.: 2004. 145 с.

2. Змановских Э. В. Художественные приёмы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий. /Дисс...к. т. н. СПб: 2009. 253 с.
3. Митрофанова Е. В. Дизайн интерьера ресторанных заведений России конца XIX-начала XXI веков /Дисс....к. иск. 2006. 231 с.
4. Палей Е.С. Общественное пространство европейского университета в процессе исторического развития //Архитектон: известия вузов. – 2019. – №1(65).
5. Барсукова Н. И. Русская повседневная культура – особенности организации жилого пространства // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 327–342.
6. Жемчужнова О.А., Барсукова Н.И Камин как декоративно-прикладной объект интерьера //Концепции в современном дизайне. Сб. матер. II Всеросс. Науч. онлайн-конф. с межд. участием. 2020. С. 255–258.
7. Barsukova N. I., Alekseeva I. , Pallotta V. Identification of traditional Russian national origins in the design of modern country houses /Interciencia. 2018. № 43 (3). – p. 240–263.
8. Бузова Т.Ю. Элемент в интерьере: особенности проектирования. Казань. 2017. 50 с.
9. Новиков Ю.М. Проблемы дизайна каминов в жилой среде// Строительство в прибрежных курортных регионах. Мат.4-й Межд. науч.-практ. конф. Сочи: СГУТиКД, 2006, с. 168–172.
10. Барсукова Н.И. Воссоздание изразцовых печей XVIII века в Большом петергофском дворце – личный вклад художника-керамиста Юрия Новикова //Актуальные проблемы монументального искусства/Сб. научн. тр. СПбГУПТД. СПб, 2020. С. 432–438.
11. Барсукова Н.И. Культурные коды в дизайн-проектировании городской среды //Образование. Наука. Культура // Мат. межд. научн. форума. – 2018. – С. 116–119.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Представленная в журнал «Культура и искусство» научная статья «Камины в общественных интерьерах: типологические и стилистические особенности» посвящена рассмотрению роли камина в пространстве нежилых сооружений. Сразу отметим оригинальность обращения к данной проблеме в контексте развития современной архитектуры и оформления интерьеров современных сооружений. Автором посредством стилистического и сравнительного анализа выявляются основные композиционные приемы, принципы расположения и стилистические особенности каминов, встречающихся в самых разных общественных пространствах. Справедливо наблюдение автора относительно того метафоричности камина, облагораживающего общественное пространство, делающего его более уютным. Эта функция камина в нежилом интерьере закономерно требует особого внимания к его «архитектуре», декору и местоположению. Актуальность и научная новизна исследования обусловлена автором, в первую очередь, отсутствием в научной литературе подобного рода аналитических работ, посвященных рассмотрению типологии и стилистики каминов, устанавливаемых в интерьерах общественных сооружений. Нельзя не отметить также и важное значение работы в контексте формирования визуальной культуры, что явно актуально в контексте не только общественных, но и жилых «домашних» интерьеров.



Стиль изложения материала отражают владение автором статьи навыками академического письма, не перегруженного при этом специальной лексикой, что делает чтение материала легким и понятным. Структура работы отражает ход мысли автора, позволяет без буквального указания проследить поставленную цель и выявить задачи, которые были им поставлены. Содержание статьи отражает подход автора к выявлению основных типологических и стилистических признаков на основе анализа конкретных интерьеров и использования в этих пространствах камина в качестве декоративной доминанты (в основном доминанты). Автор справедливо вывел разные рубрики, что уже на стадии чтения основного текста позволяет проследить мысль автора относительно типологии общественных пространств.

Библиографический список включает одиннадцать наименований (среди них статьи в научных журналах, диссертационные материалы), что представляется достаточным в контексте рассматриваемого вопроса и выбранного подхода анализа конкретных примеров интерьеров общественных сооружений.

Буквальной апелляции автора к оппонентам в статье не выявлено. Однако здесь важно отметить приведенный в начале материала историографический обзор относительно более ранних работ в рамках данной проблематики с краткими характеристиками реализованных целей. Это позволило автору очертить уже разработанное исследовательское поле и указать место собственного исследования в этом контексте.

В заключение в качестве замечания отметим, что представленная для публикации в журнале статья будет интересна как специалистам, так и более широкому кругу читателей. Этому способствуют как логичность повествования, поддержанная четкой рубрикацией, а также владение автором навыками академического письма, не перегруженного сложными конструкциями. Таким образом, статья рекомендует к печати в журнале «Культура и искусство».

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Ван Ф. — Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39852 EDN: ITELHO URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39852](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39852)

## Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры

Ван Фан

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра теории и истории искусств, Московский педагогический государственный университет

109052, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Рязанский, 9, оф. 3

✉ [wangfang@internet.ru](mailto:wangfang@internet.ru)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.39852

### EDN:

ITELHO

### Дата направления статьи в редакцию:

25-02-2023

### Дата публикации:

04-03-2023

**Аннотация:** Монументальная и религиозная скульптура была основной формой древнекитайской скульптуры. Существовало крайне мало публичных монументальных скульптур. Данное явление было связано с традиционной китайской культурой и социально-экономической ситуацией. Только после 1949 года в Китае появилось множество монументальных скульптур на тему революции, что имело важную связь с политикой того времени. Эта статья написана в следующих трех частях: обзор развития монументальной скульптуры в древнем Китае; история развития монументальной скульптуры с 1840 г. до 1949 г; обзор развития монументальной скульптуры после основания Китайской Народной Республики. Что касается монументальных скульптур, то с развитием общества, политика в области культуры и искусства поддерживала диверсификацию, художники получили больше свободного творческого пространства. Диапазон творческих тем постепенно расширялся и появилось больше возможностей выбора стиля и языка. Только в 1990-х годах китайская экономика начала трансформироваться в рыночную. Под этим воздействием, монументальная скульптура попала под влияние иностранных культур. Мы считаем, что Китай может полагаться на

свою собственную историю, культуру и национальный дух, и объединение исторических ресурсов Китая с зарубежными культурами — это путь к развитию китайской монументальной скульптуры.

### **Ключевые слова:**

монументальная скульптура, характеристики, культура, Китай, скульптура, Традиционная культура, Искусство, Китайская культура, Китайское искусство, Скульптурное искусство

## **1. Обзор развития монументальной скульптуры в древнем Китае**

Китайское скульптурное искусство имеет долгую историю. Классические скульптуры включают бронзу династий Ся (2070-1600 до н. э.), Шан (1600-1046 до н. э.) и Чжоу (1066 — 256 до н.э.), терракотовых воинов и лошадей династии Цинь (221-206 до н. э.), резьбу по камню династии Хань (206 до н. э.-220 н.э.), статуи Будды из династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной, Саньцай из династии Тан и другие. Однако существовало крайне мало скульптур, созданных с целью увековечения.

Бронзовое искусство династий Ся, Шан и Чжоу достигло больших успехов. Именно тогда появились бронзовые изделия с человеческими образами, которые выполняли функцию увековечения и похвалы. Однако в обществе того времени подобные скульптуры были несколько табуированы. Множество подобных скульптур, появившихся в период Чуньцю (с 770 по 476 год до нашей эры), использовалось только в качестве заменителей живых жертвоприношений.

В период Воюющих государств (V век - 221 до н. э.) чиновник Ли Бин построил ирригационную систему Дуцзяньянь, чтобы ликвидировать угрозу разлива реки Миньцзян. Позже, во времена династии Восточная Хань, были высечены каменные статуи Ли Бина, целью чего было не только ознаменование его достижений, но и убеждение людей, что эти каменные статуи могут успокоить воду в реке Минцзян.

Во времена династий Цинь и Хань портретные камни и портретная плитка были основными носителями для увековечения героев и крупных исторических событий, но они использовались скорее для украшения гробниц, чем для увековечения.

Со времен династий Цинь и Хань и до конца династии Цин, в этот длительный исторический период, скульптуры с целью увековечения и похвалы никогда не появлялись, и не существует литературного источника, который может доказать существование монументальной скульптуры. Поэтому достижения древнекитайского скульптурного искусства в основном отражены в скульптурах мавзолеев и религиозных статуях.

## **2. История развития монументальной скульптуры с 1840 г. до 1949 г.**

В 1913 году корпорация «Сычуань Чуаньлу» построила первый монумент «Памятник погибшим в ходе Синьхайской революции» [Памятник расположен на северо-западе Народного парка в центре города Чэнду, провинция Сычуань. Высота стелы составляет 31,85 метра, она представляет собой каменное сооружение и состоит из четырех частей: платформы стелы, основания стелы, корпуса стелы и головки стелы. Платформа памятника выполнена по образцу железнодорожной платформы и имеет цилиндрическую форму.]. Монумент посвящен памяти погибших в Сычуаньском восстании 1911 года. В 1914 году был открыт памятник Роберту Херду. [Эту бронзовую скульптуру построили в

честь сороковой годовщины работы Роберта Херда, являвшегося начальником налогового департамента Королевской таможни во время династии Цин.] Данный памятник был установлен перед зданием таможни на Ханькоу-роуд, Шанхай. Из-за многолетней войны и беспорядков публичные монументальные скульптуры не появлялись вплоть до основания Нового Китая.

На протяжении всей истории скульптурного искусства в мире публичная монументальная скульптура имела высокий статус, особенно в древнеримский период и эпоху Возрождения. Если взять древнеримский период в качестве примера, то некоторые статуи императоров, такие как бюст Каракаллы, являются шедеврами общественной монументальной скульптуры. Фигуры из мифологии также являются важным предметом древнеримской скульптуры, такие как знаменитая статуя Венеры, Диониса и Геркулес Фарнезский. За исключением некоторых из этих скульптур, которые в то время были размещены в храмах, большинство из них были выставлены на площадях, в театрах, и на алтарях.

По сравнению со скульптурами Древнего Рима и эпохи Возрождения, в Древнем Китае преобладали гробницы и религиозные скульптуры, и в нем отсутствовали общественные монументальные скульптуры. Итак, чем же именно было вызвано отсутствие таких скульптур в древнем Китае? Это неразрывно связано с традиционной китайской культурой и социально-экономическим развитием.

Прежде всего необходимо отметить, что конфуцианство достигло наивысшего развития при династии Хань и оказывало влияние на Китай на протяжении тысячелетий. Типичной чертой конфуцианской культуры является то, что она придает значение группам людей, а не индивидам. Напротив, публичные монументальные скульптуры в древнеримский период и эпоху Возрождения часто демонстрировали уважение к индивиду. Уважение к индивиду демонстрировали, например, некоторые статуи императоров древнеримского периода и монументальные скульптуры известных людей. Например, знаменитая статуя эпохи Возрождения Микеланджело «Давид» иллюстрирует библейский образ Давида как героя, готовящегося к битве, с крепкой фигурой и решительными глазами. Все эти скульптуры основаны на личности как главном элементе и показывают богатый внутренний мир персонажей через их динамику и выражения. Традиционная культурная мысль древнего Китая утверждала, что в то время китайцам было невозможно превращать личные изображения в скульптуры и размещать их в общественных местах, потому что это не соответствовало учению конфуцианства.

Во-вторых, развитие общественной монументальной скульптуры неразрывно связано с развитием города. В древнегреческий период городская жизнь была открытой, и люди участвовали в собраниях и различных религиозных, развлекательных и спортивных мероприятиях, формируя раннее городское общественное пространство. Городскими общественными пространствами могут быть площади, базары или различные развлекательные заведения. Процветание общественного пространства привело к развитию городской скульптуры. В то время в Древнем Риме насчитывалось около 4000 скульптур, большинство из которых были размещены в общественных местах, таких как площади, театры, парки, храмы и т.д. Передавая идеологию, эти скульптуры были также декоративными и стали важной частью городской цивилизации. Напротив, китайские города в то время в основном выполняли политические и военные функции, а великолепные дворцы и высокие и толстые городские стены — все это демонстрировало превосходство императорской власти. Очевидно, что политические и военные функции древних китайских городов превосходили коммерческие и социальные функции. Кроме

того, разделение иерархической системы позволяет обычным людям осуществлять деятельность только в ограниченном пространстве. Общественные пространства древних китайских городов были «линейно вытянуты» [\[1, с.52\]](#), и люди в основном были сосредоточены на улицах и базарах, а не на площадях, где они могли собираться, как в Древнем Риме. Таким образом, общественное пространство китайских городов не было полностью развито в древние времена.

Наконец, по сравнению с Древней Грецией и Римом, хотя в Древнем Китае не было публичных монументальных скульптур, скульптура гробниц и религиозная скульптура процветали. Классическим образцом скульптуры гробниц являются терракотовые воины и лошади династии Цинь, а гроты Лунмэнь в Лояне является одним из репрезентативных произведений религиозной скульптуры. Широкое распространение скульптуры в этой форме фактически в определенной степени ограничило развитие общественной монументальной скульптуры в Древнем Китае.

Таким образом, китайская монументальная скульптура берет истоки из национального просвещения, а не из городского благоустройства или художественного сознания [\[2, с.171\]](#). Трансформация китайской монументальной скульптуры началась только в современный период.

### **3. Обзор развития монументальной скульптуры после основания Китайской Народной Республики**

После 1949 года китайская скульптура вступила в период бурного развития. Монументальная скульптура и тематическое художественное творчество стали главными составляющими истории скульптуры в Новом Китае. Скульпторы объединили создание скульптурного искусства с социалистическим строительством Китая и самовыражением рабочих, крестьян и революционных героев, чтобы выразить развитие Нового Китая в форме скульптур.

#### **Первая волна создания монументальных скульптур в Китайской Народной Республике**

В начале истории Китайской Народной Республики наиболее важными формами скульптур были монументальные скульптуры и монументы, которые использовались для увековечения исторических событий и героев. Чтобы увековечить народных героев, погибших во время войны, государство решило установить им памятник в столице страны, в Пекине. Памятник расположили на площади Тяньаньмэнь в 1958 году. Это первый крупномасштабный памятник, поставленный государством после основания КНР. Он представляет собой самый высокий уровень монументальной архитектуры Нового Китая.

Процесс создания памятника народным героям отличается своей строгостью. Сначала необходимо проверить важные аспекты проекта и проконсультироваться с экспертами. После завершения каждого этапа проекта он должен быть оценен. Важный городской проект публичного искусства должен выдержать определенный период времени, неоднократно пересматриваться и улучшаться с точки зрения художественной концепции, дизайна и исполнения.

#### **Вторая волна создания монументальных скульптур в Китайской Народной Республике**

Чтобы отпраздновать 10-ю годовщину основания КНР, в качестве подарка к

Национальному дню государство решило построить ряд крупных строительных проектов в Пекине. Данные строительные проекты включали подготовку Большого народного зала, Музея революции, Исторического музея, Национального художественного музея Китая, Дворца национальной культуры, Сельскохозяйственного выставочного зала, Военного музея, Пекинского железнодорожного вокзала, Музея науки и техники, и Национального большого театра. Десять крупномасштабных проектов, известных как «Десять великих построек» [Известны также как «Восемь великих построек», строительство последних двух зданий было отменено по некоторым причинам]. Вокруг этих зданий также необходимо было создавать скульптуры, включая декоративные скульптуры в зданиях и монументальные скульптуры в архитектурных пространствах, которые стали второй кульминацией скульптурного искусства после основания КНР.

В конце 1960-х годов в мире искусства стала популярна тема героизма. В этот период культ личности достиг своего пика, и повсюду появилось большое количество монументальных скульптур председателя Мао. Эти скульптуры стали отличительной чертой этого периода.

### **Третья волна создания монументальных скульптур в Китайской Народной Республике**

В августе 1978 года подготовительная группа Китайской ассоциации художников провела в Пекине симпозиум по скульптурной работе. На встрече обсуждались вопросы того, как создание скульптур может служить общим задачам нового периода и как служить городскому строительству. При активном содействии Лю Кайцю [Это современный китайский скульптор, основатель и организатор современной китайской скульптуры, чьи работы включают главный рельеф Памятника китайскому народу, памятник Мао Цзэдуна и т.д.] и других, наконец, под руководством Министерства городского и сельского строительства, Министерства культуры и Ассоциации китайских художников была сформирована Национальная группа планирования городской скульптуры. В результате китайская скульптура ознаменовала третью кульминацию художественного творчества в истории Нового китайского искусства [\[3, с.12\]](#).

В 1980-х годах, после того, как Китай начал политику реформ и открытости, государство сместило центр своей работы на экономическое строительство. С политической точки зрения в стране наступила оттепель. Политика в области культуры и искусства поддерживала диверсификацию, поэтому художники получили больше свободного творческого пространства. Что касается монументальных скульптур, была расширена сфера творческой тематики, и появилось больше возможностей выбора стиля и языка. По сравнению с предыдущими монументальными скульптурами, которые односторонне подчеркивали политические функции, в этот период произошли первые после основания Китайской Народной Республики серьезные изменения. Бум в национальном городском строительстве, возникший в этот период, сделал городскую скульптуру все более ценной и активно поддерживаемой правительством, что также сыграло определенную роль в содействии разностороннему развитию общественной монументальной скульптуры [\[4, с.22\]](#).

К маю 1984 года первая партия монументальных скульптур была впервые представлена на Второй Национальной конференции по планированию городской скульптуры, совместно проведенной Министерством культуры, Министерством строительства и Ассоциацией художников [\[5, с.189\]](#). В результате разнообразные монументальные городские скульптуры начали широко появляться в городских пространствах, и с

расширением города появилось большое количество влиятельных монументальных скульптур, которые стали важным составляющим элементом городской культуры и ландшафта различных городов. В этот период появился ряд важных работ. Наиболее известными из них являются: Пань Хэ «Чжухайский рыбак», Пань Хэ «Скот на пустоши», «Портрет Чжэн Ченгуна», Цянь Шаову «Ли Дачжао» и так далее. Данная серия работ стала известной местной достопримечательностью и культурным символом города.

В 1990-х годах китайская экономика начала трансформироваться в рыночную. Современные города богаче и сложнее с точки зрения культуры или материальной формы. Городская культура представляет собой разнообразную сцену взаимодействия и сосуществования. Хотя общественные монументальные скульптуры по-прежнему в основном отвечают за пропаганду социалистической культуры, они сталкиваются с влиянием иностранной массовой культуры. В современных городских пространствах монументальным скульптурам трудно иметь независимое, идеальное и нетронутое пространство, как раньше.

В 2009 году был завершен Национальный проект по созданию произведений искусства на крупные исторические темы, совместно реализуемый Министерством культуры и Министерством финансов. Проект был сосредоточен на завершении ряда крупномасштабных тематических произведений искусства, показывающих основные национальные исторические события в Китае с 1840 г. Основные темы охватывают антифеодальную борьбу Китая, а также такие темы, как социалистическая революция и строительство. При содействии Национального комитета по искусству городской скульптуры скульптуры, в том числе монументальные скульптуры на неревolutionционную тематику, начали массово появляться по всей стране.

Последнее, что следует отметить, — это то, что современные монументальные скульптуры находятся под сильным влиянием зарубежных стран, например, скульптурного искусства советского периода, что выходит за рамки данной статьи. В будущем необходимо продолжить изучение того, как китайская монументальная скульптура может быть преобразована в скульптурное искусство со своими собственными особенностями. Мы считаем, что Китай может полагаться на свою собственную историю, культуру и национальный дух, и объединение исторических ресурсов Китая с зарубежными культурами — это путь к развитию китайской монументальной скульптуры.

## Библиография

1. Ян Чжиюй. Причины отсутствия публичных монументальных скульптур в древнем Китае. Популярная литература и искусство, 2014, с. 52
2. Чжан Сиань. Пространство и память-общественная функция и культурная коннотация китайской монументальной скульптуры. Наблюдение за искусством, 2021, с.171
3. Инь Шуанси. Национальная память: Создание монументальной скульптуры в Новом Китае. Изобразительное искусство, 2021, с.18
4. Чжан Цзянь. Идеология, культура и общественная монументальная скульптура. Исследование искусства, 2000, с.22
5. Гао Цзяньлин. Анализ развития монументальной скульптуры в городском пространстве. Искусство и технологии, 2017, с.189
6. Ван Хэ. Исследования и размышления о китайской городской скульптуре. Пекин: Китайская пресса социальных наук, 2022.3
7. Чэнь Шуочжэн, Сиань Нин. Скульптура и архитектура. Пекин: Книжный магазин



Санлян, 2015.2

8. Чжэн Шилин. Архитектура и искусство. Пекин: Пресса строительной промышленности Китая, 2020.7

9. Чэн Хунпу, Сюй Юлин. Дизайн городской ландшафтной скульптуры. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2016.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Статья «Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры» посвящена китайской монументальной скульптуре в ее историческом развитии.

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи чрезвычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. скульптуре.

Научная новизна работы также не подлежит сомнению, равно как и ее практическая польза для научного сообщества и разноплановой читательской аудитории.

Статья представляет собой небольшое, но емкое и весьма достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием интересных сведений и важными выводами.

Статья четко и логично выстроена, имеет следующие части:

1. Обзор развития монументальной скульптуры в древнем Китае
2. История развития монументальной скульптуры с 1840 г. до 1949 г.
3. Обзор развития монументальной скульптуры после основания Китайской Народной Республики

В последней части анализируются первая, вторая и третья волна создания монументальных скульптур в Китайской Народной Республике.

Автор сообщает читателю важные сведения: «Китайское скульптурное искусство имеет долгую историю. Классические скульптуры включают бронзу династий Ся (2070-1600 до н. э.), Шан (1600-1046 до н. э.) и Чжоу (1066 — 256 до н.э.), терракотовых воинов и лошадей династии Цинь (221-206 до н. э.), резьбу по камню династии Хань (206 до н. э. - 220 н.э.), статуи Будды из династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной, Саньцай из династии Тан и другие. Однако существовало крайне мало скульптур, созданных с целью увековечения.

Бронзовое искусство династий Ся, Шан и Чжоу достигло больших успехов. Именно тогда появились бронзовые изделия с человеческими образами, которые выполняли функцию увековечения и похвалы. <...>

Со времен династий Цинь и Хань и до конца династии Цин, в этот длительный исторический период, скульптуры с целью увековечения и похвалы никогда не появлялись, и не существует литературного источника, который может доказать существование монументальной скульптуры. Поэтому достижения древнекитайского скульптурного искусства в основном отражены в скульптурах мавзолеев и религиозных статуях».

Хотелось бы подробнее остановиться на достоинствах исследования.

Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – как раз ее четко выстроенная структура и правильные промежуточные выводы, которые автор делает в ходе

исследования: «По сравнению со скульптурами Древнего Рима и эпохи Возрождения, в Древнем Китае преобладали гробницы и религиозные скульптуры, и в нем отсутствовали общественные монументальные скульптуры. Итак, чем же именно было вызвано отсутствие таких скульптур в древнем Китае? Это неразрывно связано с традиционной китайской культурой и социально-экономическим развитием».

Автор отмечает: «Таким образом, китайская монументальная скульптура берет истоки из национального просвещения, а не из городского благоустройства или художественного сознания [2, с.171]. Трансформация китайской монументальной скульптуры началась только в современный период».

Большое значение имеет и то, что автор характеризует конфуцианство и типичные черты конфуцианской культуры, особенности социально-экономического развития страны и т.д. В конце статьи исследователь делает оптимальные заключительные выводы:

«Последнее, что следует отметить, — это то, что современные монументальные скульптуры находятся под сильным влиянием зарубежных стран, например, скульптурного искусства советского периода, что выходит за рамки данной статьи. В будущем необходимо продолжить изучение того, как китайская монументальная скульптура может быть преобразована в скульптурное искусство со своими собственными особенностями. Мы считаем, что Китай может полагаться на свою собственную историю, культуру и национальный дух, и объединение исторических ресурсов Китая с зарубежными культурами — это путь к развитию китайской монументальной скульптуры». Очевидно, что он подготавливает почву для дальнейшей научной работы, что заслуживает всяческого одобрения.

Библиография данного исследования является вполне достаточной и разносторонней, включает основные источники по теме, но следует обратить внимание на ее оформление в соответствии с ГОСТами. Апелляция к оппонентам представлена в достойной мере.

На наш взгляд, статья будет представлять большой интерес и практическую пользу для разнообразной читательской аудитории - практиков, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т. д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития китайской скульптуры и международного культурного сотрудничества.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Хингеева Л.М. — Элементы шаманского костюма в контексте культурно-исторической эволюции бурятского и монгольского народов // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.37523 EDN: HDNZNN URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=37523](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37523)

## Элементы шаманского костюма в контексте культурно-исторической эволюции бурятского и монгольского народов

Хингеева Лариса Михайловна

аспирант, кафедра культурологии и искусствоведения, ФГБОУ ВО Восточно-Сибирский государственный институт культуры

670031, Россия, республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1

✉ [khingeeva@mail.ru](mailto:khingeeva@mail.ru)



[Статья из рубрики "Культура и культ"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2023.1.37523

**EDN:**

HDNZNN

**Дата направления статьи в редакцию:**

10-02-2022

**Аннотация:** Вопросы происхождения шаманского костюма постоянно остаются в фокусе внимания исследователей, изучавших явление шаманизма бурят и монголов. Поскольку материальные артефакты являются наиболее стабильным объектом, в знаково-символической форме сохранявшим смысловое содержание. В разное время к этой проблеме обращались М. Н. Хангалов, Ц. Ж. Жамцарано, Б. Э. Петри, С. В. Иванов, Е. Д. Прокофьева, Т. М. Михайлов, Г. Р. Галданова, М. Элиадэ и многие другие. Однако окончательного понимания процесса возникновения, становления и развития костюма бурятского шамана не достигнуто. В настоящий момент есть несколько мнений маститых ученых по этому вопросу, которые не только отличаются, но и часто прямо противоречат друг другу. Автором предпринята попытка разобраться в данной теме. Изучены работы предшественников, а также рукописи М. Н. Хангалова по шаманизму из Государственного архива Иркутской области. Наряду с религиозными аспектами изучались социально-культурные, экономические условия становления шаманизма бурят, учитывалось взаимовлияние тюрко-монгольских, тибетских архаичных культов. Использованы методы исторического анализа. В процессе работы пришло понимание, что окончательную точку в данном вопросе поставить невозможно из-за очень большого числа наслоений различных культурных, религиозных, обрядовых и бытовых традиций,

которые вообрал в себя шаманский культ бурят и его главный атрибут – костюм шамана. Однако автором получены новые результаты в вопросах семантики отдельных атрибутов и шаманского костюма в целом. Приведены две основные гипотезы генезиса костюма шамана: а) трансформация доспехов монгольских воинов, б) эволюция анималистических имитационных облачений. По каждой из этих теорий изложена авторская позиция. Приведен семантический смысл «скелетного стиля» в оформлении шаманского ритуального плаща.

**Ключевые слова:**

буряты, монголы, шаманизм, религия, культура, доспех, костюм шамана, тотемизм, оргой, майхабши

**Введение**

Исследование явления бурятского шаманизма невозможно без рассмотрения исторической ретроспективы условий его формирования и развития: путей миграции, этнического окружения, политических процессов и прежде всего влияния других религиозных идеологий. Изучению истории и этнографии монгольских народов посвящены труды Г. Н. Потанина, Б. Я. Владимирцова, Ц. Ж. Жамцарано, С. А. Козина; истории буддизма в Монголии – В. П. Васильева, А. М. Позднеева, Г. Ц. Цыбикова, Н. Л. Жуковской, этнической истории и культуры средневековых монголов – П. О. Рыкина, Ю. И. Дробышева, В. Ю. Мясникова. Вопросам бурятского и монгольского шаманизма посвятили свои работы М. Н. Хангалов, Т. М. Михайлов, Т. А. Бертагаев. Монголоведные исследования проводились Б. Ринчен, Ч. Даллай, Р. Р. Хамайон, Х. Нямбуу и др.

Бурятский народ в своей сути является частью обширного монгольского этноса, обретший автономию в период, предшествующий становлению империи Чингисхана, и расселившийся по берегам озера Байкал, перешедший к оседлому скотоводству. Но социальная и религиозная культура бурят несомненно имеет происхождение из монгольского кочевого общества. Общность языка и мировоззренческих парадигм, а также тесные торговые отношения определили многогранное взаимовлияние родственных культур, не прекращающееся и в настоящее время. Целью данной статьи является изучение влияния монгольского наследия на костюм и атрибутику бурятских шаманов в широком временном диапазоне. Автором изучены рукописи М. Н. Хангалова по шаманизму из Государственного архива Иркутской области, использованы методы исторического анализа, источниковедения.

В условиях отсутствия письменности шаманы передавали сведения о религиозных представлениях устно, из поколения в поколение, при этом информация изменялась и модифицировалась с течением времени. Дошедшие до наших дней эпос, мифы, легенды несут в себе исторические свидетельства, но их сложно анализировать с приемлемой достоверностью. Напротив, материальные предметы традиционного культа поддаются более точной датировке и в силу консервативности их компонентов сохраняют не только форму, функциональное назначение, но и важнейшее смысловое содержание. Основная часть экспонатов с территории проживания бурят собрана в конце XIX-начале XX в. М. Н. Хангаловым, Ц. Ж. Жамцарано, Б. Э. Петри по заданию Российского Географического общества (РГО). Они входят в коллекции по шаманизму народов Сибири Российского этнографического музея (называвшегося ранее Этнографическим отделом Русского музея Императора Александра III), Музея антропологии и этнографии им. Петра

Великого (Кунсткамера). Рукописи описаний семантики шаманских вещей хранятся в фондах Государственного архива Иркутской области и Центра восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН (Улан-Удэ). Таким образом, шаманский костюмный комплекс подвергался меньшему воздействию культурной эволюции, соответственно, именно в нем можно проследить влияние на шаманский культ эпохи исторического становления и формирования бурятского народа.

### **1. Влияние монгольской военной традиции на костюм шамана**

Исторические корни бурятских родов неотрывно связаны с многочисленными кочевыми племенами монголов, населявшими восточносибирские земли до XII в. Территория их распространения была довольно значительной, что определялось кочевым образом жизни. От современного Алтая на западе до бассейна реки Амур на востоке, от северных территорий Байкала и реки Лена на севере до границы с Китаем на юге. Кочевникам прежде всего нужны были пастбища, поэтому заселение этого обширного региона в основном проходило по степным территориям, ограничено проникая в лесные массивы. Там, где леса становились доминирующим видом ландшафта, расселялись эвенкийские народы.

Кочевой образ жизни многочисленных монголоязычных этнических групп в IX–XII вв., необходимость жестко конкурировать между собой за пастбища для скота неизбежно привели к тому, что вооруженные столкновения между различными этносами на территории современной Монголии и Забайкальского края прочно вошли в повседневный быт. В течение нескольких веков военное искусство предков современных монголов и бурят шлифовалось и совершенствовалось, пока не достигло высочайшего для того времени уровня, позволившего в дальнейшем великому Чингисхану основать самую крупную в истории человечества континентальную империю. Воинский культ неизбежно проникал во все сферы и аспекты культуры монгольских завоевателей, в том числе и в религиозные представления о мире.

Кочевник постоянно сталкивался с агрессивными соседями, непрерывно претендующими на его скот, имущество и пастбища. Каждый взрослый мужчина кочевого рода должен был быть готов в любую минуту к отражению нападения, а также и к вооруженной экспансии на пастбища другого рода. Очевидно, что в этот беспокойный период повседневный мужской костюм представлял собой собственно боевой доспех.

У современных исследователей В. Ю. Мясникова и В. Д. Дугарова описывается защитное вооружение монголов Средних веков как комплекс доспехов, представленный панцирями, кольчугами, шлемами, ожерельями, наручами и щитами. «В боевой практике монголы использовали ламеллярные, ламинарные, комбинированные ламинарно-ламеллярные, пластинчато-нашивные с внутренним креплением пластин – “бригантины”, а также панцири, изготовленные из мягких материалов – кожи, войлока, меха, плотной простеганной на конском волосе или вате ткани». Прежде всего нас интересует последний вид доспехов, который эволюционировал из повседневной одежды кочевников – халата. «Панцири типа “халат” по покрою были похожи на одноименную одежду, обычно они были довольно длинными, до середины голени, имели либо прямой осевой разрез, либо запаховались слева направо, сзади для удобства при верховой езде был сделан разрез от подола до крестца, так что нижняя часть образовывала очень широкие набедренники-напожники. У “халатов” всегда присутствовали оплечья, обычно прямоугольные, но встречались и оплечья в форме вырезанного листа. Соединение нагрудной и наспинной частей на плечах не видно, но надо полагать, что оно состояло из одной-двух лент ламеллярного набора или широких кожаных либо металлических

лямок, к которым крепились оплечья. Иногда наплечья соединены у горла и на шее и образуют отдельную пелерину, как в киданьских, сунских и цзиньских доспехах. Обычно панцирь-халат был довольно длинным, но встречались варианты, доходящие лишь до крестца. Эти панцири-куртки имели округленные снизу полы и листовидные оплечья. Ламинарные и комбинированные ламеллярно-ламинарные панцири по покрою были идентичны ламеллярным» [\[1, С. 85-86\]](#).

Впервые обратил внимание на схожесть шаманских костюмов со средневековыми ламинарно-ламиллярными доспехами С. В. Иванов. В XIX-начале XX в. на шаманских костюмах бурят и монголов встречались следующие виды подвесок и накладок: «плоские металлические пластинки, чаще всего прямоугольной формы; плоские металлические диски, овалы и кольца; трубчатые металлические подвески конической формы и их дериваты; медные бубенцы восточноазиатского происхождения с рельефными знаками и изображением морды животного (тигра); круглые железные "шаркунцы" якутской работы; медные шаровидные бубенцы и полубубенцы русского производства; круглые медные колокольцы русского производства» [\[2, 136/137\]](#).

Хотя некоторые этнографы отмечали, что шаманы иногда считали отдельные металлические подвески броней для обороны от ударов враждебных шаманов и духов, по мнению С. В. Иванова, элементы шаманского костюма не рассматривались в качестве защитного доспеха. При этом имеются свидетельства, что ранее шаманы являлись лидерами своих общин и выполняли функции не только политические, но и военные. Облачаясь в свои культовые одеяния лично участвовали в боевых столкновениях. Но в основном функцией подвесок считали создание шумового эффекта во время камлания.

Теперь обратимся к М. Н. Хангалову, к его описанию шаманского костюмного комплекса бурятских шаманов начала XX в. «Шаманский костюм "оргой" – одна из главных принадлежностей шамана. <...> он мог быть двух цветов – белого и темно-синего. Белый "оргой" носил шаман "белого" происхождения, а темно-синий – "черного". Шили костюм из шелковой или бумажной ткани, а до появления таких материй, вероятно, из выделанных тонких звериных шкур. На костюм пришивали металлические фигурки человека, коня, птиц, змей, кружки, молоточки, "холбого", ленточки и пр. <...> существовали особые боевые костюмы с передниками, наплечниками и наколенниками, изготовлялись они из толстых звериных шкур и обшивались железными пластинками. Назывался такой костюм "хуяк оргой" – доспех-плащ. Они надевались во время военных действий для защиты от стрел и копий. Наличие боевого "оргоя" свидетельствует о том, что шаманы в свое время участвовали в сражениях, выполняя функции военачальников или советников» [Цит. по 3, С. 108-109]. В зависимости от сана шамана различались и «оргой», высшим считался «Ехэ оргой» («большой оргой»). Его шили из кож крупных животных, длиной выше колен, на него нашивались железные пластинки с изображениями животных и людей, также имелся пояс с железными нашивками. Такой «оргой» заменял во время войн боевые доспехи [\[4, С. 182\]](#).

Очевидно, что шаманы, являясь неотъемлемой частью культуры кочевников, не могли оставаться в стороне от милитаристской жизни, в которую был вовлечен весь средневековый мир Восточной Сибири. Можно даже утверждать, что шаманы оказывали формирующее и определяющее влияние на культуру кочевых народов, при этом занимая не последнее место в воинской части этой культуры.

М. Н. Хангалов среди неперенных атрибутов шаманского костюмного комплекса наряду с плащом-доспехом «оргой», короной «майхабши», защитными зеркалами «толи» прямо



упоминает атрибуты военного происхождения:

«Копье ("жада"), его получали во время второго или третьего, а в старину даже четвертого посвящения. Копье, по всей видимости, служило боевым оружием, знаком власти шамана.

Кортик, кинжал, нож. Обыкновенный нож, носимый при себе, имелся у каждого бурята, но ножи шаманов считались священными, служили амулетами, оберегами ("нахюу нан"), помимо их обычного назначения. Специальные кортики или шпаги (кинжалы) вручались посвященным шаманам как знак власти и авторитета» [Цит. по 3, С. 111].

Рассмотрев элементы военного доспеха в одежде бурятских шаманов, отметим, что среди металлических подвесок присутствовали миниатюрные изображения различного оружия, предназначенного для борьбы с духами – мечи, сабли и луки со стрелами. «Шаманские средства нападения и защиты являлись идеологическим отражением реальных событий прошлого» монгольского народа, частью которого были буряты. Несколько веков после исчезновения с исторической арены великой монгольской империи бурятский народ вел относительно мирное существование, что привело к значительной демилитаризации бытовой и социальной культуры. Однако именно в атрибутах шаманского костюма отчетливо сохранилось наследие боевого прошлого монголов эпохи великих завоеваний, когда «необходимость вести борьбу с врагами рода, племени, вооружаться и иметь защитный доспех» [\[2, С. 141/142\]](#) прочно входила в повседневный быт каждого монгола.

Период становления и расцвета Монгольской империи в XIII в. сопровождался успешной военной экспансией монголов на обширнейшие территории Евразийского континента. Значительный воинский контингент империи требовал снабжения передовым на тот момент вооружением и доспехами и, в свою очередь, наличия развитой металлургии железа и металлообработки. Но в современную эпоху на территории Монголии и Бурятии нет масштабных металлургических производств и значимых запасов сырья. Однако многие исследования подтверждают существование таких запасов и средств производства железа в прошлом.

В 1720 г. во время своего пребывания у бурят посол в Китай Дж. Белл отмечает добычу железной, серебряной и медной руд и производство металла забайкальскими бурятами: «мы достигли большого города Удинска, названного так от реки Уды, впадающей в Селенгу. Это место <...> находится в плодородной долине с высокими покрытыми лесами холмами на востоке. В этих холмах находят различные богатые руды, в частности серебряные, в добыче которых сейчас занято много рабочих рук. Как здесь, так и на Ангаре находят в большом изобилии железо на самой поверхности. <...>. Кроме названных, в местах этих имеются очень богатые медные рудники» [Цит. по 5, С. 63]. В 1735 г. академик И. Г. Гмелин также сообщал о добыче железа на территории Бурятии в ранние эпохи: «На левом берегу Ангары, в 5 верстах ниже деревни Бумажкиной есть гора, изобилующая железной рудой. Буряты "с незапамятных времен плавил железо из этой руды, о чем свидетельствуют многочисленные ямы в горе"» [Цит. по 6, С. 16].

Позднее XVIII в. буряты сохранили кузнечное ремесло, однако сырье для него экономически целесообразнее стало закупать из русских источников. Россия в XIX в. начала развивать масштабные металлургические производства на южном Урале. Л. Р. Павлинская, анализируя металлические элементы в одежде различных этнических групп Западной и Южной Сибири, включая железо в шаманских костюмных комплексах, видит причину их идентичности в том, что для их изготовления использовались одинаковые заготовки русского происхождения. «Исходным материалом являлся литой прут

квадратного сечения (1-1,5 см<sup>2</sup>). В таких прутках поступало к инородцам Сибири русское железо. Исходная форма заготовки наложила определенный отпечаток на культовую пластику народов Сибири. Так, например, широко распространенные в шаманских костюмах и атрибутах полые конические подвески имеют абсолютно идентичную форму во всем регионе» [7, С. 80]. Вероятно, аналогичные процессы развития металлургии и ее последующего регресса протекали в соседней Монголии. «Своего железа у сойотов (урянхайцев) нет. Процветавшее еще в VI в. в Алтайско-Саянском нагорье рудное дело, о котором пишут китайцы и на которое указывают и многочисленные древние рудники, в настоящее время забыто, и весь металл, обращающийся в стране, приобретает преимущественно у русских купцов» [8, С. 86].

В период, предшествующий XIX в., в Иркутской губернии пользовались спросом изделия бурятских мастеров кузнечного ремесла. В Нукутском районе существовали целые улусы местного населения, основной деятельностью которых было изготовление изделий из металла. Не только из железа, но и из серебра и меди. Русские называли жителей этих поселений «братскими людьми», немного коверкая название нации «бурят», а высококачественные изделия этих мастеров «братской работой». Из сообщений И. Г. Гмелина известно о совершенных методах обработки железа западно-бурятскими кузнецами: «Буряты занимаются ремеслом, в области которого среди балаганских бурят есть много мастеров. Они умеют делать по железу серебряные и оловянные насечки так хорошо, что их работы не уступают дамасской» [Цит. по 6, С. 16].

Свидетельство ранее существовавшего улуса бурятских кузнецов и упадка ремесла в период Советской власти мы находим в работе Г. Д. Санжеева «Тайлган бурятских кузнецов» [9]. В 1926 г. Г. Д. Санжеев посетил молебен в улусе Булут Нукутского района, который проводился в тщетной попытке восстановления былого расцвета кузнечного ремесла в данной местности. Молебен проводился по аутентичным традициям старинных кузнечных обрядов. Исследователем записана интересная легенда возникновения в этом месте ремесла металлообработки. Но, к сожалению, цель этого обряда так и не была достигнута, что обусловлено изменением социальных условий и исчезновением экономической целесообразности. Позже улус Булут вошел в затопляемые территории Братского водохранилища.

Таким образом, С. В. Иванов и М. Н. Хангалов считают, что бурятский шаманский костюм ведет свое происхождение от монгольского ламеллярного доспеха «хуяк». Большое количество металлических элементов и подвесок воспринимается ими как трансформированные дериваты стандартных ламелей боевой амуниции монгольского воина. С этим можно согласиться, особенно принимая во внимание, что в эпоху активных военных действий империи чингизидов шаманы не должны были оставаться в стороне и лично участвовали в боевых компаниях, а значит, не могли игнорировать средства индивидуальной защиты.

М. Н. Хангалов [4, С. 183], Т. М. Михайлов [3, С. 109] полагают, что бубен («хэсэ») во время военных действий мог служить щитом и ударами в «хэсэ» подавали различные сигналы: тревоги, предупреждения, призывы к нападению. Утверждение о том, что бубен исполнял функцию щита, несостоятельно. Бубен – прежде всего музыкальный инструмент, он внешне похож на щит, но совершенно не пригоден для выполнения функций по блокированию ударов холодным оружием. Однако, как средство коммуникации на поле боя, бубен вполне пригоден и действительно мог применяться в этом качестве.

С. В. Иванов делает вывод, что шаманский костюм с элементами защитного доспеха появился на поздних этапах его развития, до этого ему предшествовал костюм зооморфного типа, содержащий реальные крылья и клювы птиц, шкурки животных, части скелета, знаки солнца [\[2, С. 167/168\]](#). Его заключения вызывают сомнения. Защитные доспехи монголов являлись актуальными в период активных военных действий, то есть в XIII-XV вв. Однако позже монголы, и прежде всего буряты, прекратили воевать, а военные традиции со временем полностью ушли из бытовой культуры народа. Когда в XVII в. началась активная экспансия на эти территории ограниченными силами русских казаков, местное население не смогло оказать им достойного сопротивления. Поэтому для возникновения традиций изготовления защитного доспеха в поздние эпохи просто не существовало необходимых условий. Шаманские костюмы с зооморфными элементами характерны для культур, в которых основным типом хозяйствования является промысел, то есть для эвенков (тунгусов), находящихся с монгольскими племенами с давних пор в тесном этнокультурном взаимодействии. Монголы и буряты – скотоводы, поэтому для их шаманов наличие атрибутов зооморфного типа скорее является заимствованием у соседних народов, чем собственной особенностью.

## **2. Особенности «скелетного стиля» в шаманском плаще**

М. Н. Хангалов, описывая шаманские костюмы из забайкальской коллекции (колл. 7310) [\[10, Л. 130-137об\]](#), отмечает присутствие в них многочисленных элементов из металла. Их настолько много, что сами костюмы обладали значительным весом, заставляя шамана облачаться в них сидя и в этом же положении начинать камлание. Позже, войдя в состояние ритуального экстаза, он вставал, начинал импульсивно двигаться, сопровождая свои действия неистовым вокалом, а бесчисленные подвески его костюма создавали металлический лязг и звон. Все это производило сильнейшее психологическое воздействие на присутствующих на ритуале людей, постепенно так же вводя их в состояние мистического экстаза.

Происхождение металлических элементов, как и самой формы костюма «оргой», автор видит в боевых доспехах монголов – «хуяк». Последние представляли из себя короткий кафтан из кожи, плотно обшитый небольшими металлическими пластинами. Таким образом, получался широко известный ламеллярный доспех монгольского типа. Для усиления защиты корпуса часто спереди на доспех надевался цельный металлический нагрудник. М. Н. Хангалов считает, что этот нагрудник в шаманском костюме трансформировался в передник, изготовленный из оленьей замши в виде фартука, на верхней части которого закреплена четырехугольная железная пластинка, означающая грудную кость (“ўбсўни яһан” или “ўбсун”), ниже нее обозначен пупок (“хўһэн”) [\[10, Л. 133\]](#).

По мнению автора, стандартные пластины ламеллярного доспеха в шаманском костюме трансформировались в различные металлические элементы разнообразной формы, несущие определенные символические смыслы, а сам шаманский костюм стал длинным плащом. Основными деталями были металлические предметы, символизирующие кости человеческого скелета. На груди имелись продолговатые пластины, изображающие ребра, на спине закреплялись широкие пластины, обозначающие лопатки. На рукавах – металлические изображения плечевых костей и костей предплечья, вплоть до изображения кистей рук. Вдоль спины свешивалась массивная цепь из нескольких длинных звеньев, символизирующая спинной хребет, на нижнем кольце которой были нож, копьё и стрела [\[10, Л. 133-137\]](#).

Сомнительно, что изображения скелета трансформировались из элементов боевого доспеха, слишком различны они по сути, объединяет же их только материал для изготовления – железо. Скелет сам по себе несет мощный сакральный смысл. Когда тело любого животного после смерти истлевает, оно теряет все мягкие ткани (мышцы, внутренности, кожу), а кости остаются в целости еще долгое время, порой они подвергаются минерализации и в окаменелом виде сохраняются миллионы лет. Это же касается и костей человека. В старину люди считали, что все тело тленно, но кости – это то, что остается после человека навсегда. В традиции многих примитивных религий – считать кости вместилищем бессмертной души. У монголов и бурят с термином «кость» («яаган») ассоциировали происхождение человека, принадлежность к тому или иному клану, роду, к примеру «он от кости такого-то».

В. Н. Басилов сообщает о существовании древнего поверья, что смертна плоть, но не кости. А также о вере в то, что при наличии полного скелета животного или человека, его можно возродить. В традициях многих шаманских культов процесс посвящения в шаманы заключается в том, что тело шамана ментально приносится в жертву духам, шаман обретает новую плоть и таким образом перерождается в новом качестве – теперь он не является обычным смертным и может выступать как посредник между людьми и покровительствующими ему духами [\[11, С. 111\]](#). На костюмах монгольских шаманов встречается изображение человеческого скелета, а шаман ассоциирует себя с этими нетленными костями, лишенными плоти, символизируя полное освобождение от каких-либо привязанностей к бренному миру. Аналогичный обряд существовал в древней добуддийской тибетской религии Бон. При обряде инициации «Чод» (отсечение), или «Жод» (Jod), последователь этой религии жертвует свое физическое тело невидимым духам воды и земли и «становится "хогёсон" – "пустотой"», в результате эти божества перестают вредить людям [\[12, С. 133\]](#). О связи изображений скелета в шаманском костюме с тибетской религией Бон сообщали М. Элиадэ [\[13\]](#), Е. Г. Дэвлет [\[14\]](#), Е. И. Лиштованный, Р. Н. Дугаров, Д. И. Бураев [\[15\]](#) и др. А. Г. Гомбожапов [\[16, С. 131\]](#), Г.-Д. Нацов [\[12, С. 129-138\]](#), Г. Ц. Цыбиков [\[17\]](#) упоминали, что в буддийской традиции существовали особые атрибуты – колотушки и трубы (духовые инструменты) «ганлин» из берцовых костей, чаши «габала» из черепов, маски с пятью черепами и др. Такие предметы обладали особой сакральной силой, возможно, даже были в некоторой степени одушевлены. К настоящему времени подобная атрибутика вышла из употребления в буддийской религиозной традиции.

В шаманских культах, создавая антропоморфные фигурки предков шаманов или других духов-покровителей, прежде всего изображали именно скелет. Исключением была голова, обычно череп не изображался, а заменялся на маски, часто детальной проработанные, с имитацией усов, бороды и бровей. По поверьям такие фигурки вмещали живой дух, то есть были «онгонами». Е. Д. Прокофьева сообщает, что металлические элементы скелета на шаманском «оргое» метафизически воспринимаются как кости самого шамана [\[18, С. 8\]](#).

Металлические элементы на костюме, имитирующие скелет, многочисленные шумовые подвески, изображения животных, оружия и орудий быта и охоты, могут нести функцию брони (Г. М. Василевич, А. В. Анохин, С. И. Вайнштейн, А. А. Попов, Э. К. Пекарский, Н. А. Алексеев, П. Полторацнев), но скорее в метафизическом смысле, как реальная защита они крайне малоэффективны и сильно уступают плотно скрепленным стандартным ламелям. Реальные доспехи – довольно короткое и легкое одеяние, они не должны мешать скакать на коне и ограничивать активные движения воина. Шаманский «оргой» –

это длинный и очень тяжелый плащ, его затруднительно просто носить, не говоря уже об участии в сражении. Утверждение, что костюм шамана имеет военное происхождение спорно, но отвергать его нет оснований.

### 3. Анималистический символизм шаманских атрибутов

К элементам, изображавшим скелет, подвешивались украшения из металла, главной задачей которых было создавать шумовой эффект во время движения шамана – колокольчики, медные и железные «шомшорго», ботала, кольца, медные «черкунцы» и др. На больших шаманских «оргиях» количество «шомшорго» должно было достигать девяноста девяти штук. Кроме этого имелись символические изображения небесных светил (солнца, луны, звезд), а также некоторых животных (медведя, кабана). На спине крепились пластины по обеим сторонам с изображениями орлиных когтей («хабар»), которыми шаман «хватает» злых духов и человеческие души [\[10, л. 134об-136об\]](#).

Имелись миниатюрные металлические изображения оружия, орудий быта: луки и стрелы, мечи, копья, стрелы, лодки, весла, остроги, крюки и другие предметы. На подолах имелись медные маскеты, на которых выделялись глаза, нос, рот, являвшиеся символическими изображениями шамана-родоначальника.

На шаманском костюме также имелись многочисленные изображения «драконов» («луу») или «змей» из материи, плоские или объемные. «Драконы» имеют лапы, различное количество хвостов. Некоторые инкрустированы «моржанами» (кораллами), из них выполняли изображения глаз. На рукавах в нижней части закреплены замшевые кисти, символизирующие перья птичьего крыла. Кроме металлических украшений на костюме множество разноцветных ленточек, платки, «хадаки» (небольшие шелковые шарфы), которые привязывались на «оргие» шамана верующими как дар прямо во время мистических ритуалов [\[10, л. 132, 134-135\]](#). «Хадаки» – явное заимствование из ламаизма, который получил значительное распространение на территории Монголии и Бурятии. Ламаизм – «желтая вера», одна из ветвей буддизма. Буддизм – прежде всего философия, а буддийские монахи ведут замкнутый образ жизни, посвящая все свое время постижению учения Будды Шакьямуни. В отличие от традиционного буддизма ламаизм в первую очередь направлен на удовлетворение духовных потребностей верующих, которые посещают ламаистские дацаны, где священнослужители – ламы – проводят ритуалы, собирая подношения, в том числе «хадаками».

Один из описанных М. Н. Хангаловым в данной коллекции «оргиев» принадлежал умершему шаману из кости Хори-Монгол Сунгальской волости Нерчинского уезда. На этом «оргие» на обоих плечах имелось по изображению лебедя из железа. М. Н. Хангалов приводит отрывок шаманского гимна, в котором упоминается происхождение Хоринских родов Шаратов и Хангинцев от монголов из бассейна реки Шишиктугола.

Птица Сэн сэрэл

Происхождение Сэрэл-монгол

Птица Хун хорёл

Происхождение кость Хори Монгол

Южная земля, земля

Шингил-Шибэ местность

Происхождение (т. е. кость)

Шишки Монгол

«Сэн шубун» и «Хун шубун» – название лебедей. «Сэн шубун» – небольшой лебедь с синеватым отливом перьев. Буряты считают этих птиц сакральными, убийство их строго табуировалось. «Хун шубун» – крупный лебедь желтоватого оттенка перьев, охота на них не считалась грехом [\[10, Л. 133об.\]](#).

М. Н. Хангалов описал в данной коллекции шаманскую корону «мяхабши». Она представляет из себя железный обруч, сверху к нему прикреплялись крест-накрест два полуобруча, образуя полусферу, которую можно было носить на голове. Изнутри металл обшивался мехом или материей для удобства ношения. Ремешки для завязывания под подбородком удерживали корону, чтобы она не упала с головы во время камлания. Как и к «оргою», к этой короне прикреплялось множество дополнительных атрибутов, главными из них были металлические имитации рогов оленя или изюбра небольшого размера. Всего рогов было два, на каждом от трех до пяти ветвей. Оба рога украшены цветными лентами и «хадаками», имеются плоские изображения «драконов».

С задней части шаманской короны было закреплено условное изображение человеческого скелета, у него с особой тщательностью было проработано лицо, на котором выделялись нос, рот, брови, усы и борода. Этот символический человек напоминал онгон Борто, атрибут олицетворял шамана-родоначальника.

Спереди на короне закреплялись черные шелковые шнуры, эта бахрома скрывала половину лица шамана. По сторонам и сзади закреплены несколько «шомшорго». Сзади привязаны семь символических изображений животных из разных материй. Там же закреплены пять символических изображений «змей», украшенных красными и белыми нитями, с головами из черного ситца, на которых имеются кисти из шелковых ниток и глаза из «моржана». «Змеи» имеют хвосты, разделенные на несколько частей (до девяти) [\[10, Л. 130-132, 135об-136\]](#).

Относительно происхождения термина «мяхабши» М. Н. Хангалов выдвигает версию, что раньше у монголов и бурят было принято выделять из народа людей, обладавших выдающимися навыками. Самые меткие удостоивались титула «мэргэн», самые сильные именовались в народе «батор» (богатырь) или, когда убивали большого и опасного зверя, – «бөхө» (борец, силач). Чтобы такие личности выделялись из общей массы, использовался особый вид головного убора, сшитый из кожи животного, целиком снятой с головы вместе с рогами и ушами. Такой цельный лоскут кожи с мехом назывался «мяха», а сделанный из него головной убор – «мяхабши». Шаманы априори считались выдающимися людьми, обладавшими мистическим даром, поэтому головной убор шамана тоже назывался «мяхабши» [\[10, Л. 132-132об.\]](#).

Многие исследователи (М. Н. Хангалов, С. П. Балдаев, Е. Д. Прокофьева, С. М. Широкогоров, В. Диосеги) считают, что шаманский костюм носит зооморфный характер. К таким выводам приводят наличие рогов на шаманской короне, удлиненные металлические подвески, кисти и бахрома на рукавах, принимаемые за имитацию оперения крыльев птиц. Э. К. Пекарский и В. Н. Васильев, описывая плащ якутского «черного» шамана, отмечают следующее: «По установившемуся мнѣнію, бахрома на рукавахъ, подолъ и нагрудникъ означаетъ перья крыльевъ и хвоста или же, по [Н. Л.] Припузову <...>, шерсть; въ частности, бахрома на рукавахъ означаетъ, по словамъ [В. Л.] Приклонского <...>, "крылья коршуна — элиэ"» [\[19, С. 5\]](#). Образ птицы или зверя



является основным значением всех шаманских костюмов, в этом они однообразны [\[8, С. 8\]](#). П. И. Корякиным приводятся сообщения В. Л. Приклонского, Н. К. Антонова, указывающие на происхождение якутского шаманства от монгольского [\[20\]](#). Е. Д. Прокофьева в своих исследованиях семантики элементов шаманского костюма отмечает анималистический символизм бахромы и металлических подвесок: «Кроме бахромы, значение перьев имеют все многочисленные мелкие подвески из металла – трубчатые, ланцетовидные, пластинчатые, в изобилии покрывающие шаманский кафтан, особенно его спинку. Среди них встречаются более мелкие и более крупные подвески – мелкие и крупные перья. Бахрома и металлические подвески имеются почти на всех шаманских костюмах.

В эту же группу [оформление, способствующее созданию образа зверя-птицы] мы включаем изображения скелета, частей тела птицы-зверя. Так, на рукава, которые почти всегда означают крыло птицы, кроме бахромы, прикрепляются железные пластинки, очень схожие у многих народов Сибири по форме и выполнению, – кости крыла» [\[18, С. 84\]](#).

Бурятской мифологии свойствен определенный тотемизм (лебедь у хори, бык у булагатов и хонгодоров, налим у эхиритов). Хотя М. Н. Хангалов пишет, что шаманский костюм бурят мог эволюционировать из боевого доспеха и об этом имеются отрывочные упоминания в культовых легендах и шаманских призываниях, тем не менее он считает, что ранее существовали два вида «оргоев», боевой и символический. При этом первый со временем исчез из обихода, а второй трансформировался в костюм поздних шаманов. «Символический оргой», в зависимости от верований различных этнических групп бурят, имитировал тотемного зверя или птицу, что производило сильное психологическое впечатление на соплеменников [\[4, С.182-183\]](#). Но мы полагаем, что в целом костюм шамана не наделен подобными смыслами, хотя отдельные элементы костюма, такие как изображения медведя, кабана, лебедей, змей и драконов носят явный зооморфный характер. Об этом же говорит С. В. Иванов, описывая анималистическую атрибутику в шаманском костюме: «В отдельных случаях такое понимание шаманами элементов их одежды могло иметь место, но далеко не всегда и не во всех случаях» [\[2, 167/168\]](#).

### **Заключение**

Происхождение костюма шамана из боевого доспеха средневекового монгола-кочевника вызывает у нас определенные сомнения. По мере прекращения боевых действий шаманы могли начать процесс придания своему одеянию более мистического смысла, постепенно трансформируя свой доспех в сакральное облачение служителя культа. Однако заметим, что это преобразование зашло довольно далеко, и сейчас трудно узнать в шаманском костюме доспех воина. Как средство индивидуальной защиты шаманский костюм не состоятелен и семантически несет совсем другие смыслы.

По нашему мнению, более логично рассматривать происхождение шаманского костюма из тотемических культов – от одеяний, имитирующих птиц или животных, которые М. Н. Хангалов называет «символическими оргоями». Однако в поздних монгольских и бурятских ритуальных традициях подобные смыслы утрачены и уверенно говорить о развитии шаманского костюма из имитирующих животных облачений не приходится.

Считается, что объекты материальной культуры меньше подвержены изменениям с течением времени, чем легенды, обряды, традиции и другие устные свидетельства развития религии и культуры. С этим трудно не согласиться. Однако именно шаманы

активно участвовали в межкультурном обмене, легко перенимая традиции и атрибуты других культов, включая их в собственный обрядово-ритуальный оборот. Этому процессу способствовала традиция совместных молебнов, в которых могли принимать участие шаманы разных родов и местностей, широко распространенные межродовые браки и процессы миграций. Таким образом, костюм шамана представляет собой динамично развивающуюся систему, не испытывающую давление жестких догматов.

Вероятно, генезис шаманского костюма – очень сложный и многокомпонентный процесс, вобравший в себя характерные черты большого числа тюрко-монгольских, тибетских и китайских архаичных культов. Несомненно, что в этой компиляции значительную часть составляет самобытный костюм древнего монгольского шамана, но выделить его из многочисленных наслоений в настоящий момент не представляется возможным.

Происхождение бурятского шаманского костюма из монгольской религиозной традиции не вызывает сомнений. Отличия бурятского костюма незначительны и обусловлены особенностями региона проживания, включая культурное влияние соседних народов, и переходом от кочевого животноводства к оседлому. Безусловно, шаманский костюм бурят является производной от монгольского, точно так же, как и бурятский народ происходит от монгольского этноса. В сущности, это одна нация. Очевидные отличия между этими этническими группами в настоящее время обуславливаются тем, что они живут в разных климатических условиях (монголы – в засушливых степях, буряты – в полосе смешанного леса вокруг озера Байкал), разной экономической системой традиционного хозяйствования (кочевое скотоводство у монголов и оседлое животноводство и земледелие у бурят), разного культурного окружения (суверенная Монголия и Республика Бурятия в составе Российской Федерации). Так как исторические пути этих двух этнических групп одного народа разошлись несколько веков назад, естественно, что за это время накопились отличия. Но костюм служителей шаманского культа бурят в основном остался идентичным монгольскому.

## Библиография

1. Мясников В. Ю., Дугаров В. Д. Военное дело кочевников Байкальского региона в период Средневековья. Учебное пособие. – Улан-Удэ: Изд-во «Бэлиг», 2004. – 216 с.: ил.
2. Иванов С. В. Элементы защитного доспеха в шаманской одежде народов Западной и Южной Сибири // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск, 1978. – С. 136-165. <http://annales.info/sibir/weapon/shamankost.htm>
3. Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: История, структура и социальные функции / Т. М. Михайлов. – Новосибирск: Наука, 1987. – 288 с.
4. Хангалов М. Н. Собрание сочинений: в 3-х т. / М. Н. Хангалов; под ред. Г. Н. Румянцева. – Улан-Удэ: Республиканская типография, 1959. – Т. II. – 444 с.
5. Зиннер Э. П. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и ученых XVIII в. – Иркутск: Вост.-Сиб. изд-во, 1968. – 245 с.
6. Гирченко В. П. Русские и иностранные путешественники XVII, XVIII и первой половины XIX веков о бурят-монголах / В. Гирченко; Бурят-Монгольский государственный НИИ языка, литературы и истории. – Улан-Удэ: Государственное Бурят-Монгольское изд-во, 1939. – 90, [2] с.: ил.
7. Павлинская Л. Р. Некоторые вопросы техники и технологии художественной обработки металлов // Материальная и духовная культура народов Сибири. Сборник МАЭ, XLII. Л.: Наука, 1988. – С. 71-85.
8. Грумм-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Урянхайский край. Том 3. Выпуск 1:

- Антропологический и этнографический очерк этих стран. – Л.: Изд. Гос. Русского Географического Общества (Типография Главного Ботанического Сада). – 1926. – VI. – 414 с.
9. Санжеев Г. Д. Тайлган бурятских кузнецов // Быт бурят в настоящем и прошлом. – Улан-Удэ: Бур. филиал СО АН СССР, 1980. – С. 100–120.
  10. Хангалов М. Н. Описание коллекции по шаманству [рукопись]. 1917 г. ВСОРГО // Государственный архив Иркутской области; Ф. 293. Оп. 1. Д. 734. 197 л.
  11. Басилов В. Н. Избранники духов. – М.: Политиздат, 1984. – 208 с.: ил.
  12. Нацов Г.-Д. Материалы по ламаизму в Бурятии. Ч. 2 [Текст] / Г.-Д. Нацов; Предисл., пер., прим. и глоссарий Г. Р. Галдановой; Отв. ред. Ц. П. Ванчикова; Науч. ред. К. М. Герасимова; РАН. Сиб. отд-ние. Бурят. науч. центр. Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии. – Улан-Удэ: [б. и.], 1998. – 187 с.: ил.
  13. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза: пер. с англ./ М. Элиаде. – Киев: София, 2000. – 480, [1] с.-<http://ln.com.ua/~sophya/webpublish.html> ru
  14. Дэвлет Е. Г. О скелетном стиле в наскальном искусстве (азиатско-американские параллели) // Институт истории материальной культуры Российской АН; Жречество и шаманизм в скифскую эпоху [Мат-лы междунар. конф.] – СПб., 1996. – С. 173–174.
  15. Лиштованный Е. И. О термине «шаманизм» // Центрально-азиатский шаманизм: философские, исторические, религиозные аспекты [мат-лы междунар. симпозиума 20–26 июня 1996 г. Улан-Удэ, оз. Байкал]. – Улан-Удэ, 1996. – 158 с. – С. 122; Дугаров Р. Н. О взаимовлиянии древней тибетской религии бон и тюрко-монгольского шаманизма // Там же. – С. 122; Бураев Д. И. Бон – государственная религия Тибета VII–IX вв. // Там же. – С. 151.
  16. Гомбожапов А. Г. Традиционные семейно-родовые обряды агинских бурят в конце XIX–XX вв. – Новосибирск: Наука, 2006. – 184 с.
  17. Цыбиков Г. Буддист-паломник у святынь Тибета: По дневникам, веденным в 1899–1902 годах. – М.: Ломоносовъ, 2011. – 345 с. – (История. География. Этнография).
  18. Прокофьева Е. Д. Шаманские костюмы народов Сибири // Сборник Музея антропологии и этнографии. – Л.: Наука, 1971. – Т. XXVII: Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX–XX вв. – С. 5–100.
  19. Пекарский Э. К., Васильев В. Н. Плащ и бубен якутского шамана // Материалы по этнографии России. Т. I. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – [2], 24 с., 1 л. ил.: ил.
  20. Корякин П. И. Белый шаман — Аан Намысын алгысчыл // Илин. № 2 (37) 2004.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Элементы шаманского костюма в контексте культурно-исторической эволюции бурятского и монгольского народов», в которой проведено исследование шаманского костюма и отдельных его деталей, а также их трансформации под влиянием культурно-исторических факторов. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что изучение бурятского шаманизма неразрывно связано с исследованием исторических факторов, обусловивших его становления и развития.

К сожалению, автором не представлена актуальность и научная новизна изучаемого

вопроса. В основу исследования легли научные теории, разработанные в трудах этнографов, историков монголоведов (Н.Г. Потанина, Н.Л. Жуковской, В.Ю. Мясникова, Х. Нямбуу и др.), а также письменные свидетельства членов этнографических экспедиций и описание образцов материальной культуры бурятского и монгольского народов. Методологическую базу исследования составили методы исторического анализа, источниковедения, а также компаративный, описательный и семантический анализ.

Цель исследования заключается в описании и анализе шаманского костюма и изучении вариантов происхождения отдельных его деталей. Предметом исследования стал бурятский шаманский костюм.

Для достижения цели материал статьи разделен на пять логически обоснованных разделов.

Первый раздел «Введение» посвящен научному обоснованию изучаемой проблематики. Осуществив библиографический анализ научных трудов, автор отмечает, что история появления и формирования монгольских народов, их социально-культурных особенностей, религиозных верований достаточно освещена в научной литературе. Автором также представлен культурно-исторический анализ происхождения бурятского народа и бурятского шаманизма. Автор отмечает, что в условиях отсутствия письменности, устные источники не представляются вполне достоверными, в исследовании необходимо опираться на объекты материальной культуры, которые имеются в открытом доступе в фондах музеев и архивов.

В разделе «Влияние монгольской военной традиции на костюм шамана» автором соответственно приведен анализ взаимовлияния милитаристского образа жизни кочевых монголоязычных народов и их религиозных представлений. Согласно автору, воинский культ неизбежно проникал во все сферы и аспекты культуры монгольских завоевателей, в том числе и в религиозные представления о мире. Автор представлено детальное описание воинского и шаманского костюма, проведен их сравнительный анализ. Автор констатирует, что представляется довольно сложным проследить, стало ли воинское облачение базовым для шаманского костюма или же наоборот, шаманский костюм лег в основу амуниции, так как наблюдается синтез милитаристских и сакральных элементов и функций в костюме и социальном положении шамана в средневековом бурятском обществе.

Во разделе исследования «Особенности «скелетного стиля» в шаманском плаще» автором представлено детальное описание элементов костюма шамана. Автор фокусирует внимание на многочисленных металлических элементах костюма, в котором шаман проводил обряд камлания. Отмечая обилие деталей, изображающих кости человеческого скелета, автор приводит две точки зрения по их происхождению и символике: первая – трансформация ламеллярного доспеха монгольского типа, а вторая – сакральная, символизирующая прочность и бессмертие костной ткани. Автор подвергает сомнению первую версию, отмечая ее спорность. Согласно его мнению, антропоморфные элементы несут скорее метафизическую нагрузку.

В разделе «Анималистический символизм шаманских атрибутов» автор акцентирует внимание на зооморфных деталях шаманского костюма: наличие рогов на шаманской короне, удлиненные металлические подвески в виде животных и птиц, кисти и бахромы на рукавах. Автор приводит мнения разных ученых о назначении данных предметов, отмечая два основных направления: использование животных элементов и изображений как символа храбрости воина и тотемическое обоснование. Сам автор склоняется к мнению, что «в целом костюм шамана не наделен подобными смыслами, хотя отдельные элементы костюма, такие как изображения медведя, кабана, лебедей, змей и драконов несут явный зооморфный характер».

Проведя исследование, автор в разделе «Заключения» представляет выводы по изученным материалам и научным подходам, отмечая спорность теорий о происхождении костюма шамана из боевого доспеха средневекового монгола-кочевника и склоняясь к тотемическому обоснованию использования различных элементов. Подводя итог культурно-историческому анализу, автор подводит итог, что «генезис шаманского костюма – очень сложный и многокомпонентный процесс, вобравший в себя характерные черты большого числа тюрко-монгольских, тибетских и китайских архаичных культов».

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение межкультурных исторических связей определенных народов и их влияния на формирование религиозных воззрений представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Розин В.М. — Осмысление и практики будущего в истории и современности // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39614 EDN: HCIDJW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39614](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39614)

## Осмысление и практики будущего в истории и современности

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российская академия наук

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ [rozinvm@gmail.com](mailto:rozinvm@gmail.com)



---

[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.39614

### EDN:

HCIDJW

### Дата направления статьи в редакцию:

15-01-2023

**Аннотация:** В статье обсуждаются исторические и современные синонимически понимаемые образы, дискурсы и концепты будущего. Автор вводит понятия актуального и неопределенного будущего, физикалистского и социального будущего. Предлагает реконструкция платоновского различения прошлого, настоящего и будущего в диалоге «Государство», позволяющая автору ввести принципиальную схему будущего. Показано, что дискурс будущего содержит три плана: позицию и концепцию будущего, позволяющие рационально помыслить и будущее и прошлое, и настоящее, отношение субъекта (индивида) к этим модальностям времени, объективную реальность, как правило, включающую в себя время и нетемпоральную (предметную) реальность. Помимо образа будущего, введенного Платоном, обсуждаются особенности образа и понимания будущего св. Августина, естественнонаучное понимание и образ будущего, понимание будущего, обусловленное построением социальных наук. Автор утверждает, что в настоящее время складывается новый образ будущего, для которого характерны: противопоставленность физикалистскому пониманию будущего, эпистемологическая непрозрачность реальности будущего, естественно-искусственная модальность мышления, новые онтологические основания. Все эти утверждения иллюстрируются на материале нескольких кейсов, в том числе романов А. Богданова, двух современных форсайт-исследований, концепций Платона и Аристотеля, проекта Ф. Бэкона, утверждений В. Зеньковского, книги Ф. Жульена и кейса-проекта «Донор», который



подробно анализировал автор.

**Ключевые слова:**

будущее, настоящее, прошлое, дискурс, концепт, образ, мышление, время, онтология, реальность

В сложной и неопределенной ситуации современности, чтобы понять, каким образом действовать, в каком направлении осуществлять социальные преобразования, все чаще прибегают к «практикам будущего», «работе с будущим» (прогнозированию, программированию и социальному проектированию, стратегиям форсайт, изображению будущих событий в художественных произведениях, утопиях и пр.). Один из многочисленных ранних примеров работы с будущим – романы А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912). Здесь и прогнозирование того, как будет организовано социалистическое хозяйство (на принципах распределения и расчета потребностей), но также прогноз возможного трагического развития революции, с одной стороны, в силу неготовности пролетариата, с другой – противоречивого развития хозяйства и экономики. И художественное предвидение конфликта интеллигенции и интеллектуалов с рабочими и социалистическими вождями. И утопия о конце света в романе «Инженер Мэнни» (см. [\[7\]](#)).

Если в романах Богданова понимание будущего еще нужно выявить (реконструировать), то в технологии форсайт оно кладется как основное содержание работы, именно задание будущего и работа с ним здесь являются основными. Например, «Центр стратегических исследований Сибирского федерального университета несколько лет тому назад опубликовал результаты интересного аналитического доклада “Будущее высшей школы в России: экспертный взгляд”. Хотя авторы и эксперты этого доклада, среди которых есть известные философы и педагоги, подчеркивают, что будущее в отношении развития высшей школы в достаточной степени неопределенно, они, тем не менее, используя методы форсайт-исследования, характеризуют это будущее и прорисовывают в нескольких сценариях траекторию развития школы в России... Важно, – отмечают авторы, – чтобы образ будущего не был лишь политической декларацией, а действительно схватывал происходящие изменения и перспективы мирового и странового развития<...> В рамках проекта предполагается: 1) построение картины будущего высшей школы в России – исследование разворачивающихся тенденций, возможных критических ситуаций, изменений миссии и функций высшей школы по отношению к обществу, перспективных технологий образовательной и научной деятельности, ожидаемой активности различных субъектов в сфере образования, исследований и инноваций; 2) оформление поля сценариев, определение «желаемого будущего» (базового сценария) и дорожной карты “движения в будущее”; 3) определение требований к политике государства и управлению высшей школой с точки зрения «движения в желаемое будущее.» [\[2, с. 7-8\]](#) [\[9, с. 8-9\]](#)

В опубликованном проекте есть ответы на все три указанные задачи, и я анализировал насколько можно считать их удовлетворительными и правильными [\[9\]](#). Проблема в другом, в России не удастся создать эффективные экспертные сообщества. Например, вот как определяют технологию форсайт и характеризуют российское экспертное сообщество авторы другого проекта (руководитель С.А. Смирнов). «Если суммировать специфику проведения форсайтных исследований и реализации мировых форсайтов, –

пишут они, – то можно выделить несколько базовых отличий форсайта от иных проектов и исследований. 1. Форсайт предполагает обязательно работу с понятиями, с семантикой предмета. Необходимо ясно представить то, что хочется увидеть в будущем... Предмет становится «сложным популятивным объектом», результатом конфигурирования различных представлений... 2. Форсайт работает в длинном лаге, с горизонтом в 20, 30, 50 лет... 3. Форсайт отличается от прогноза тем, что прогноз предполагает линейное движение и изменение готовых объектов при сохранении нынешнего понимания вещей, нынешних скоростей и стилей жизни и проч. ... Форсайт строится на допущении неожиданных рисков и на конкуренции представлений. За будущее идет борьба. За будущее конкурируют разные группы людей. Поэтому не может быть одной модели и не может быть единственного образа будущего. Их много и все они друг с другом соприкасаются, взаимодействуют и конкурируют... *(но если мы не знаем, какое будущее победит, то не должны ли ввести понятие «неопределенного будущего?» – В.Р. )* 4. Будущее в этой связи не прогнозируется, оно не является неким отдаленным горизонтом. Будущее рукотворно. Оно конструируется. И за него придется отвечать перед будущими поколениями... Будущее не является прямым продолжением прошлого. Будущее может быть радикально иным, не являться результатом прошлого и настоящего... 6. А поэтому форсайт предполагает пошаговое движение к будущему. Он предполагает построение дорожных карт к будущему... Многие проекты страдают именно тем, что даже при неплохой проработке образа будущего карты не выстраиваются, а делаются наспех, в формате абы как сляпанных планов мероприятий. Без ресурсов, без ответственных, без положенной карты движения, в которой обязательно прохождение указанных пунктов... Форсайтеры вместе с экспертными группами и сообществами должны предложить сугубо практическую альтернативу: если нас не устраивает то настоящее, которое мы переживаем, то что надо делать в ближайшее и отдаленное будущее, чтобы это настоящее изменить? Какие конкретно практики мы предлагаем?» [\[5: 14\]](#).

«Судя по тексту доклада, в замысле у авторов проекта была надежда, во-первых, на экспертное сообщество, которое должно было выйти на общее согласованное видение будущего, во-вторых, на процедуры синтеза и конфигурирования экспертных знаний. Однако сами авторы, подводя итог своей работы, признают, что экспертное сообщество не удалось сформировать. Замечу, кстати, что слово эксперт произошло от греческого "знаток". Смысл общественной экспертизы состоит не в том, чтобы выйти на согласованное знание, а наоборот, чтобы получить веер разных суждений и мнений экспертов, причем предполагается, что эксперты, например ученые, хотя реально могут принадлежать одному сообществу, тем не менее, имеют разные взгляды на интересующий вопрос. Синтезирование же экспертных знаний, на мой взгляд, выглядит неубедительным, к тому же, похоже, оно осуществлялось руководителем работы, а, следовательно, всегда можно спросить, почему его точка зрения взята за основную. Вот указанный, почти драматический, но очень честный итог. «Приведенная выше в двух вариантах самодиагностика экспертов показывает нам, как минимум, то, что экспертного сообщества как организованного и объединенного в горизонтальные связи мыслительного единения у нас, конечно, нет...

В России проблема экспертного сообщества по-прежнему остается нерешенной, хотя и в нашей стране проект долгосрочного прогнозирования уже развивается на протяжении 5 лет. Для российского экспертного сообщества характерно принятие решений в рамках узких групп влияния, а не в пространстве широкой коммуникативной платформы, количество устойчивых площадок, центров прогнозирования явно недостаточно. Причины этого можно найти и в ментальности российского экспертного сообщества и в

низком уровне инновационной активности российских компаний, однако кажется справедливым предположить, что в России принципиально по-иному выстроены взаимоотношения между научно-технологическим, государственным и бизнес-секторами. Россия в силу своей национальной, государственной, политической и экономической специфики не является столь гомогенным обществом с высоким кредитом доверия государству, как Япония, кардинально отличается Британии, где малый бизнес не так далек от государства, как в нашей стране, и не интегрирована в масштабное единство Европейского пространства, как Германия. Инициатива государства в деле долгосрочного прогнозирования – это то, с чего начинала каждая из этих стран, однако в дальнейшем каждая из них избрала свое направление инновационной деятельности, и логично предполагать, что российский форсайт также должен быть методологически и организационно быть адаптирован под российский контекст. В противном случае разрыв между теорией и практикой, “верхами” и “низами”, где, по сути, и реализуются рекомендации – результаты форсайта аннулирует многолетнюю работу и финансовые инвестиции в сбор, анализ и описание возможных сценариев будущего нашей страны» [\[5, с. 79, 84; 9\]](#).

Но вернемся к проекту образования. И здесь экспертное сообщество не было единым и достаточно компетентным. Следовательно, предлагаемый образ будущего российского образования представляет собой не правдоподобную картину или экспертные представления, которые определяют в нужном направлении развитие образования, а скорее утопию. Кроме того, где уверенность, что на пути к будущему образованию сохранятся (или будут соответствовать предполагаемым в форсайте изменениям) основные условия и социальность, что они не изменятся кардинально, как это произошло в конце прошлого столетия?

Можно заметить, что в обоих проектах авторы исходили из определенного понимания будущего. Насколько оно было отрефлексированным и проработанным? В очень малой степени. А ведь от понимания будущего зависят и подходы и логика исследования. Пожалуй, этот недостаток характерен и для других практик будущего: они пользуются слабо отрефлексированным или неотрефлексированным вообще образом (пониманием, концептом) будущего. Если это так, то напрашивается задача охарактеризовать основные образы будущего.

Прежде всего, разведем «актуальное будущее» и образы будущего. Например, Френсис Бэкон в XVII столетии набросал в своих книгах такой образ будущего: человек овладеет природой, станет могущественным, создаст для этих целей науки о природе и «новую магию» (инженерию), построит новую социальную организацию, обеспечивающую решение этих задач [\[10, с. 148-156\]](#). В целом этот проект (если мы сейчас исключим возникшие негативные последствия, но ведь автор проекта о них не догадывался) был реализован, и вторую половину XIX и первую половину XX столетия по отношению к бэконовскому замыслу и образу будущего можно охарактеризовать как актуальное будущее. То есть актуальное будущее – это период, в котором мы живем и который мы видим сквозь призму того или иного исторического образа будущего. Наше актуальное будущее вполне можно назвать неопределенным, учитывая множество замыслов и образов будущего, появившихся в XX столетии (а мы сейчас в XXI) и невозможность предпочесть какое-то одно.

Теперь рассмотрим исторические образы будущего. Приведем сначала один исторический материал (кейс), где уже намечался образ будущего. Это диалог Платона «Государство». В нем есть фрагмент, где души перед очередным циклом жизни на земле

(пока они еще находятся на небе, но должны опуститься на землю и войти в человеческое тело) должны выбрать свою будущую судьбу (разные судьбы представлены жребиями, которые предлагает богиня судьбы Лахесис).

«После этих слов прорицателя сразу же подошел тот, кому достался первый жребий, он взял себе жизнь могущественного тирана (перед этим Лахесис, бросавшая в толпу душ жребии, сказала: *«Добродетель не есть достояние кого-либо одного, почитая или не почитая ее, каждый приобщается к ней больше или меньше. Это – вина избирающего, бог не виновен»* . – В.Р.). Из-за своего неразумия и ненасытности он произвел выбор, не поразмыслив, а там таилась роковая для него участь – пожирание собственных детей и другие всевозможные беды. Когда же он потом, не торопясь, поразмыслил, он начал бить себя в грудь, горевать, что, делая свой выбор, не посчитался с предупреждением прорицателя, винил в этих бедах не себя, а судьбу, богов – все что угодно, кроме себя самого...Случайно самой последней из всех выпал жребий идти душе Одиссея. Она помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далекого от дел; наконец, она насилу нашла ее, где-то валявшуюся, все ведь ею пренебрегли, но душа Одиссея, чуть ее увидела, с радостью взяла себе» [\[6, с. 417, 418-419\]](#).

Можно заметить, что начинают складываться три плана: настоящее, заданное ситуацией выбора судьбы; прошлое, посредством действия памяти («она помнила прежние тяготы») и будущее, с одной стороны, как актуальное попадание в определенную реальность в будущем времени («пожирание собственных детей и другие всевозможные беды»), с другой – как потенциальное бытие (Одиссей хочет прожить спокойную жизнь «обыкновенного человека»). Спрашивается, что связывает эти три плана, каким образом прошлая и будущая жизнь определяют выбор в настоящем?

Во-первых, они связаны языком, в котором есть модальности времени. «Чтобы доказать существование времени, – пишет Франсуа Жульен, – достаточно единственного факта наличия спряжения (мы говорим “было” или “будет”). Бог, говорит Плотин, не может “ошибаться”, выражаясь так» [\[3, с. 46\]](#). В то же время, например, китайский язык не имеет спряжений, он «не предназначен для того, чтобы производить различие между временами» и, как факт, в Китае нет понятия времени [\[3, с. 46\]](#). Когда же в конце XIX в. китайцы «познакомились с европейской мыслью, они передали – вынуждены были передать – термин “время” через неологизм, построенный на заимствовании из японского. “Время” было переведено на китайский как “между-моментами”, а пространство параллельно как “между-пустотами”» [\[3, с. 74\]](#).

Во-вторых, указанные планы связаны процедурой реинкарнации: души подобно стрелкам часов движутся по кругу в одном направлении – с неба переходят на землю и проживают жизнь в теле человека, а после его смерти идут на небо и живут там, затем снова опускаются на землю и т.д. В-третьих, прошлое, настоящее и будущее объединены у Платона его «философско-эзотерической концепцией правильной жизни. Правильная жизнь, убежден Платон, позволяет душе припомнить мир идей и богов, приобщиться к ним, и следовательно, ведет к спасению и блаженству [\[11, с. 23-41\]](#). С точки зрения этой концепции прошлая жизнь Одиссея была неправильной, а будущая ведет к спасению, и первый шаг на этом пути – правильный выбор судьбы.

Если иметь в виду анализируемый дискурс, то Платон намечает известную нам схему, а именно, что *знание прошлого и будущего определяют действия и сознательную жизнь в настоящем*. Хотя Платон считал построенную им картину мира и спасения объективной,

Аристотель оценивал ее как субъективное построение самого Платона. Но если это субъективное построение и субъективный выбор, то разных будущих столько, сколько разных личностей. Подобное субъективное и множественное будущее можно назвать «субъективно-личностным». Это первый тип. К нему, например, относятся большинство эзотерических концепций будущего» [\[12\]](#).

Анализ этого кейса позволяет построить принципиальную схему будущего как образа (концепта и дискурса) Платона.

	<b>Ψ (Платон)</b>	концепция		
				
прошлое	←	<b>Ψ (субъект)</b>	→	<b>будущее</b>
		↓		
		настоящее		
		<b>Объективная реальность</b> (время, реинкарнация)		

В концепции Платона будущее задается двояко: с одной стороны, это выбор человека (событие, образ, переживание, разные по отношению в прошедшем, настоящему и будущему), с другой – объективное, деиндивидуальное отношение (во времени и процессе реинкарнации). Как мы увидим дальше, для будущего всегда сохраняются эти три «координаты»: первая, позиция и концепция мыслителя (идеолога) как *рамка*, которая позволяет понять *смысл* будущего (прошлого и настоящего), вторая, образ будущего, как продукт *работы сознания* субъекта, третья, объективная реальность, задающая связь между прошлым, настоящим и будущим, как правило включающая два процесса – время и другой нетемпоральный (предметный) процесс.

Например, историческую и культурную заслугу св. Августина можно понять таким образом, что он, обсуждая прошлое, настоящее и будущее, во-первых, осознал (отрефлексировал) работу сознания индивида, во-вторых, заменил, по сути, архаические реальности души и реинкарнации реальностью бытия (деяний) христианского Бога (создания Им мира и человека, парусии, превращения ветхого человека в нового, христианина).

«В тебе, душа моя, – пишет Августин в «Исповеди», – измеряю я время <...> Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени. Она и ждет и внимает, и помнит: то, чего она ждет, проходит через то, чему она внимает, и уходит туда, о чем она вспоминает. Кто станет отрицать, что будущего еще нет? Но в душе есть ожидание будущего. И кто станет отрицать, что прошлого уже нет? Но и до сих пор есть в душе память о прошлом. И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится» [\[1, с. 173, 174, 176\]](#).

Если, пишет В.Зеньковский, «в Ветхом Завете было дано обещание спасения, то Новый Завет открывается проповедью: “Покайтесь, ибо приблизилось Царство Божие”... Тем самым уже обозначился конец истории – и не раз бывало в истории христианских народов, что они переживали остро и взволнованно близость конца истории, “парусии” –



второго пришествия Спасителя. Сознание близости конца истории в позднейшем иудействе привело к появлению многочисленных апокалипсов, а Новый Завет ответил на это Откровением ап. Иоанна. Как ни загадочны мнения части той картины, которые мы находим здесь, но основной мотив – “нового неба и новой земли”, преобразования бытия (“Се творю все новое”) доминирует над всем... Известно, что, например, в конце XV в. у нас в России с такой уверенностью ждали конца истории, что уже не составляли пасхалии на XVI в. В целом ряде эсхатологических движений в XIX в. (среди протестантов) мы находим попытки вычислить точно день, когда будет второе пришествие Спасителя» [4].

	Ψ (Августин)	концепция		
				
прошлое	←	Ψ (субъект)	→	<b>будущее</b>
		↓		
		настоящее		
		<b>Объективная реальность</b> (Священное писание)		



В. М. Васнецов, *Воинствующий Христос*  
(Второе пришествие Христа перед концом света), 1887






Картина конца света из Старой пинакотекы, ранее приписывавшаяся Босху

Совершенно другой образ и дискурс будущего наметил Аристотель. Он разделяет практические действия, трактуемые в модальности искусственного, и естественные процессы, происходящие «по природе», и утверждает, что эффективными (обеспечивающие поставленные цели) будут только те практические действия, которые совершаются с учетом естественных процессов (разворачивающиеся как бы на их волне). Задача науки, по Аристотелю, выявление и описание естественных процессов. Если анализировать «Физику» Аристотеля, то приходится признать, что необходимое условие построения науки – не только выявление естественных процессов, но и использование математики. Исследования Аристотеля позволяли предположить, что будущее должно пониматься как **естественно-искусственный** феномен. Например, хотя движение планет на небе можно изучать как естественный процесс, что и имело место в античной астрономии, но одновременно этот процесс искусственный, поскольку, по мнению Аристотеля, движет планетами божественный ум («перводвигатель»).

Как известно, эта программа во многом содействовала построению в новое время естествознания. В рамках концепции естествознания утверждалось, что именно математика позволяет описывать естественные процессы, но естественные процессы отличаются от обычных, наблюдаемых, так сказать, «за окном». Естественными могут считаться процессы, которые, во-первых, описаны математически, во-вторых, приведены в эксперименте в соответствии с этими описаниями (для этого приходится преобразовывать природу за окном, создавая «техноприродные» образования). Например, за окном наблюдения показывают, что чем тело тяжелее, тем с большей скоростью оно падает, (это установил Аристотель и еще раз подтвердил Леонардо да Винчи). Но в пустоте все тела, независимо от веса, падают с одинаковой скоростью. Этот закон установил уже Галилей, математически описав падение тел и создав условия (эквивалентные пустоте), в которых падение тел происходило в строгом соответствии с данным математическим описанием. Падение тел в пустоте – это и естественный процесс и искусственный, ведь среда в данном случае (т.е. условия, в которых происходит падение) создается человеком.

Развитие естествознания привело и к новому пониманию будущего. Лучше это можно понять, продумывая, что собой представляют расчеты и предсказания предстоящего солнечного или лунного затмения. Во-первых, оно относится к будущему событию. Во-вторых, затмение представляет собой особое расположение планет в солнечной системе, которое как природный естественный процесс подчиняется физическим законам и может

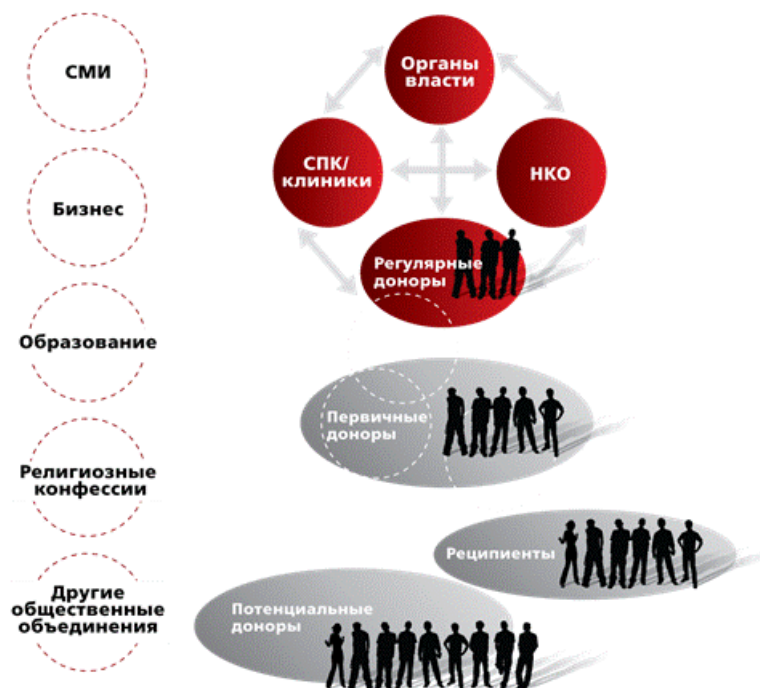
быть математически описано. В-третьих, человек может удостовериться, что затмение, действительно, произошло именно в предсказанное время и в указанном месте земли. Это один вариант эффективного практического действия, другой, инженерный, когда законы тяготения Кеплера и Ньютона стали использоваться для конструирования и навигации самолетов и ракет. В-четвертых, для человека затмение, безусловно, важное событие и переживание. Таков новый образ будущего – оно существует в будущем времени, является состоянием (событием) естественного природного процесса, это состояние можно охарактеризовать, опираясь на законы природы и математику, они же позволяют решать инженерные задачи.

	$\Psi$ (физик)	Концепция естествознания		
				
прошлое	←	$\Psi$ (субъект)	→	<b>будущее</b>
		↓		
		настоящее		
		<b>Объективная реальность</b> (физическое время, естественные процессы)		

Другой, не совпадающий с физикалистским, образ будущего стал складываться при формировании гуманитарных и социальных наук. Если естествознание позволяет сделать будущее, так сказать, «прозрачным», в эпистемологическом смысле, поскольку ученый может его описать математически как природный процесс, а инженер даже воспроизвести натурально (технически), то социальный образ будущего, напротив, как правило, неясен, именно эпистемологически. Да, человек будущее замышляет, например, ставит задачу построить социализм или выиграть войну, но вот получится замысленное или нет – это всегда вопрос.

Таково первое отличие социального будущего – оно не прозрачно. Чтобы сделать его прозрачным, то есть описать так, чтобы быть уверенным, что актуальное будущее совпадет с замысленным, и создаются, с одной стороны, социальные науки, с другой – социальные практики, в том числе практики будущего, работы с будущим. Важнейшая задача, решаемая на первом этапе в этих практиках, построение реальности и образа будущего. Например, при разработке проекта «Донор», который я подробно анализировал, методологи сначала решали именно эту задачу. Рассмотрев проблему (острая необходимость склонить россиян сдавать больше кровь) и проанализировав ситуацию у нас и за рубежом, они вышли на гипотезу, что сдача донорами крови предполагает как особое сознание, так и поведение в рамках социального института, и что, следовательно, задача состоит в построении нового социального института донорства.

*Принципиальная модель института донорства*



Второе отличие – отсутствие или недостаточность знаний о естественных социальных процессах. Поэтому вторая задача, решаемая в практиках работы с будущим, – получение подобных знаний, что предполагает исследование процессов становления и развития социальных образований, а также их функционирования, включая такие факторы как деятельность людей и организаций, экономика, национальные традиции, ресурсы и др. Даже из одного этого перечисления видно, что природа естественных социальных процессов («вторая природа») принципиально отличается от природы естественных физических процессов («первой природы»). Например, она изменяется под влиянием деятельности людей – их замыслов, проектов, программ, технологий; изменяется она и в результате смены культуры, а также исторических коллизий. Как следствие, социальные изменения, с одной стороны, сингулярны, с другой – законосообразны. Так, разработчики проекта «Донор», с одной стороны, исходили из того, что российская ситуация конца XX и начала XXI столетия уникальная (устарело оборудование забора крови, снизилось желание помочь больным и пр.), а с другой – продолжают действовать общие социальные закономерности (институциональные и психологические).

Третье отличие не менее существенное: не инженерные практики и деятельность, а переобучение, пропаганда, создание новых условий для жизни и общения. «На основе этого исследования были разработаны программа и мероприятия работы со значимыми социальными персонами (известными государственными деятелями, политиками, артистами, ведущими ТВ и пр.), которые пропагандировали донорство и часто сами сдавали кровь.

В целом проведенные методологические и теоретические прикладные исследования позволили разработать и выполнить в 2008-2009 гг. следующие действия (мероприятия):

- детальное информирование населения России о базовой социальной потребности, которую удовлетворяет институт донорства, её масштабах и последствиях в случае невыполнения институтом донорства своих функций;
- формулирование и формирование ценностей института донорства (донорство – норма жизни, донорство – это полезно, донор – здоровый человек и т.п.);

- выявление основных участников института донорства, стимулирование их активности;
- создание стандартов и норм коммуникации, взаимодействия и поведения как внутри отдельных социальных организаций и позиций, так и между ними;
- создание символики и фирменного стиля Службы крови, с которым идентифицируется институт донорства в целом, проведение символических акций (Всероссийская видеоконференция, Форум службы крови, отдельные акции в регионах);
- формирование коммуникации и взаимодействия службы крови с другими социальными институтами, указанными на принципиальной схеме донорства.
- задание традиционных мероприятий для института донорства.

Стоит обратить внимание, что все эти действия реализовывались только в тех регионах, где к переменам была готова инфраструктура (было проведено соответствующее переоснащение станций переливания крови).

Поскольку разработка социального проекта предполагает социальное управление реализация проекта «Донор» включала такие технологии как *организация, обучение и настройка сознания*. Как известно, управление – это работа, не только связанная с организацией рабочего процесса (производства в широком понимании), но и с людьми. В последнем случае она в значительной степени сводится к *организации, обучению и нужной управленцу настройке сознания* специалистов и пользователей. Все эти три вида управленческих воздействий после соответствующих исследований и были реализованы в проекте «Донор». Например, прошли переподготовку и обучение работники станций переливания крови и клиник, существенная работа была проведена с чиновниками органов власти, чтобы сформировать у них правильное отношение к донорству, практически со всеми участниками проекта шла организационная работа» [\[13, с. 100-101\]](#).

Если вернуться к пониманию форсайта, то можно согласиться с утверждением Сергея Смирнова, что будущее рукотворно. Разработка проекта «Донор» это полностью подтвердила, как и то, что без серьезных социальных и методологических знаний создать желаемое будущее невозможно. Социальные знания необходимы для конструирования и становления естественных социальных процессов, а методологические для эффективного мышления, направляющего подобное рукотворное социальное зодчество. В частности, проект «Донор» позволил сформулировать следующие положения о роли методологической работы:

- «Методологическое проектирование, исследование и сопровождение входят органической частью в преобразование сложившейся ситуации и становление интересующего общества феномена.
- Для целей управления преобразованиями необходимо различать два взаимосвязанных горизонта: собственно *преобразования* как *искусственный* план и *становление феномена* как план *естественный*, причем *преобразования и методологическая работа участвуют в становлении данного феномена*. Так методологическая работа и различные мероприятия, направленные на создание института донорства делали вклад в становлении этого института.
- Особенности и характеристики становящегося феномена (целого) выявляются и определяются на методологических схемах и дальше уточняются и доводятся в процессе реализации методологического проекта.

- Необходимое условие конкретизации и нужного видоизменения методологического проекта – *исследование* подсистем, единиц и отношений становящегося феномена, выявляемых на методологических схемах. Другое условие – *формирование* подсистем, единиц и отношений, заданных методологическими схемами, поскольку «естественные составляющие» становящегося феномена конституируются в целенаправленных преобразованиях (обучении, переобучении, коммуникационных компаниях и прочее).

- Эффективность методологических схем и проекта обусловлена не в последнюю очередь тем, насколько правильно выявлена социальная проблема, есть ли в обществе потребность в предлагаемых изменениях (например, при реализации проекта выяснилось, что у многих россиян существует острая потребность в осмысленных, общественно значимых делах), обеспечено ли методологическое управление и сопровождение.

- Методологические схемы и знания не могут считаться строгими моделями, их эффективность и моделесообразность выясняются в процессе реализации методологического проекта. Сама же эта реализация представляет собой итеративный процесс, в ходе которого уточняются и, если нужно, пересматриваются и замысел и схемы, и проект.

В целом логика действий в рамках данной социальной технологии подчиняется принципу, который можно назвать «принципом смены реальностей и модальностей». Так методологическое проектирование и задание целого (в данном случае донорства как социального института) предполагает «искусственную модальность» и движение в «проектной реальности». В свою очередь, проектирование и методологическая работа опираются на исследования, что означает, смену модальности (с искусственного на естественное) и переход в реальность научного мышления (более широко, в реальность познания, поскольку знания могут быть не только научные, но опытные). Формирование недостающих единиц и отношений целого – это опять модальность искусственного, но реальность теперь другая, а именно, реальность «практического действия». Однако, поскольку формирование, также как, и вообще, методологическое управление процессом становления института донорства входят в это становление и поэтому могут изучаться, в частности, в целях коррекции исходных схем, установок и целей, постольку одновременно имеет место модальность естественного и реальность становящегося целого (института донорства).

Особо стоит обсудить аксиологическую сторону задания целого. В данном конкретном случае для всех были очевидны положительные ценности восстановления института донорства. Для больных – это надежда на спасение жизни и излечение. Для врачей донорская кровь – совершенно необходимое средство и ресурс их профессиональной деятельности. Для доноров сдача крови – одно из условий реализации личности и социальной идентификации (помогаю ближнему, жертвую свою кровь на благое дело, поэтому ощущаю единство с другими людьми и соотечественниками, и прочее). Для общества донорство, как массовое движение – свидетельство его консолидации и единения.

Но значительно чаще абсолютная положительная ценность намечаемых социальных изменений не проглядывается, зато возникают разные соображения, свидетельствующие о возможных негативных последствиях» [\[13, с. 105-107\]](#).

Проект «Донор» был вполне удачным, россияне пошли сдавать кровь, и проблема была снята [\[13, с. 104-105\]](#). Вопрос, насколько удачны другие российские проекты будущего? Но

даже, если пока большинство из них неэффективные (к сожалению, это так), трудно отрицать «тихую революцию», происходящую в осознании и практике социального зодчества. Одна из черт этой революции – формирование нового образа (концепта, дискурса) будущего. Пока речь идет о разных практиках и формах осознания (форсайт, экосистемный подход, методологический подход, мягкий системный подход и др.), конкурирующих между собой. Но все они в той или иной мере противостоят физикалистской трактовке будущего, понимают будущее в логике искусственно-естественной модальности мышления, формируют практики работы с будущим, выходят на новые онтологические основания.

## Библиография

1. Августин Аврелий Исповедь. М., 1992. 324 с.
2. Будущее высшей школы в России: экспертный взгляд. Форсайт-исследование – 2030. Аналитический доклад. Центр стратегических исследований и разработок Сибирского федерального университета. Красноярск, 2012. 182 с.
3. Жульен Ф. О «времени». Элементы философии «жить». М., 2005. 280 с.
4. Зеньковский В.В. Христианская философия. Составитель и отв. редактор О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации. 1072 с., 2010. <http://texts.news/knigi-teleologiya/kontse-istorii.html>
5. Новые идентичности человека. Анализ и прогноз антропологических трендов. Антропологический форсайт. Аналитический доклад / Под ред. С.А. Смирнова. Новосибирск: НГУЭУ, 2013. 225 с.
6. Платон. Государство. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.
7. Розин В.М. Романы А. Богданова: утопия или художественная рефлексия грядущей социальности и дилемм личности автора? // Культура и искусство. 2022. № 10. С. 22 – 37/
8. Розин В.М. Образование в условиях модернизации и неопределенности. М.: «ЛИБРОКОМ», 2013. 80 с.
9. Розин В.М. Осмысление концепции форсайт или новый тип социального действия в современной культуре // Культура культуры. 2015. N 4/
10. Розин В.М. Природа: Понятие и этапы развития в европейской культуре. М.: ЛЕНАНД, 2017. 240 с.
11. Розин В.М. «Пир» Платона: Новая реконструкция и некоторые реминисценции в философии и культуре. 2015. 200 с.
12. Розин В.М. Эзотерический мир. Семантика сакрального текста. Изд. 2. М., 2011. 320 с.
13. Розин В.М. Проектирование и программирование: Методологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2018. 160 с.
14. Смирнов С.А. Форсайт: от прогноза к социальной инженерии // Вестник НГУЭУ. 2014. N 3. С. 10-30.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемая статья посвящена исключительно актуальной с научной и практической точек зрения проблеме разработке методологии исследования прошлого и настоящего с

целью прогнозирования вероятного – и, что не менее важно, желательного – направления развития общества в будущем, предполагающего изменения как в научно-технологической, так и в социально-экономической сферах. Значимость подобных исследований особенно возрастает в периоды нестабильности, бурных социальных преобразований, экономических кризисов, неопределённости в предпочтениях различных сообществ, распространяющихся на области политики, религии, нравственности. Не приходится сомневаться, что переживаемый нами сегодня этап общественного развития в полной мере соответствует указанным характеристикам, а потому привычных методов социального прогнозирования, исходящих из опоры на модели «линейного» развития, оказывается недостаточным. В этой связи автор статьи обращается к опыту использования технологий «форсайт», предполагающих выбор перспектив, не только оправданных с точки зрения обоснованности предсказаний на основании анализа текущей ситуации, но и соответствующих ожиданиям тех или иных социальных групп, как правило, имеющих значительное влияние на выбор альтернативных социальных стратегий. Помимо собственно «научной» составляющей (анализ, в том числе, динамики развития технологий и возможных инноваций), успешное использование технологий «форсайт» предполагает соблюдение определённых социально-обусловленных механизмов обсуждения рассматриваемых «проектов будущего», а для этого, разумеется, требуется определённый уровень развития «коммуникативной среды», культуры демократического по своему характеру диалога. В этой связи автор статьи оправданно замечает, что не только в общенациональном масштабе в нашей стране пока не представлена подобная «культура обсуждения и диалога», но она отсутствует и в так называемом «экспертном сообществе», слабость которого обусловлена как раз крайне «недемократичными», «закрытыми для общественности», методами его «комплектования»: «Для российского экспертного сообщества характерно принятие решений в рамках узких групп влияния, а не в пространстве широкой коммуникативной платформы, количество устойчивых площадок, центров прогнозирования явно недостаточно. Причины этого можно найти и в ментальности российского экспертного сообщества и в низком уровне инновационной активности российских компаний ... в России принципиально по-иному выстроены взаимоотношения между научно-технологическим, государственным и бизнес-секторами». Сложившаяся ситуация препятствует сочетанию в процессе использования «форсайт»-технологий аналитического и ценностного факторов. Как показывает автор на примере проектов развития российского образования, «образ будущего» наполняется в таком случае неопределёнными фантазиями, обрывками «модных» западных идеологем или доморощенных должностных инструкций, оценить которые те, кому они предназначены для исполнения, могут лишь в узком профессиональном сообществе, не имеющем никакой возможности повлиять на развитие ситуации: «Предлагаемый образ будущего российского образования представляет собой не правдоподобную картину или экспертные представления, которые определяют в нужном направлении развитие образования, а скорее утопию. Кроме того, где уверенность, что на пути к будущему образованию сохранятся (или будут соответствовать предполагаемым в форсайте изменениям) основные условия и социальность, что они не изменятся кардинально, как это произошло в конце прошлого столетия?». И ещё одна не менее справедливая констатация: «Можно заметить, что ... авторы исходили из определенного понимания будущего. Насколько оно было отрефлексированным и проработанным? В очень малой степени. А ведь от понимания будущего зависят и подходы, и логика исследования. Пожалуй, этот недостаток характерен и для других практик будущего: они пользуются слабо отрефлексированным или неотрефлексированным вообще образом (пониманием, концептом) будущего». Конечно,



не все проекты столь малоосмысленны, автор ссылается, например, на удачный проект «Донор». Поэтому несмотря на все трудности в статье представлен, скорее, умеренно-оптимистичное резюме предпринятого анализа проблемы: «Насколько удачны другие российские проекты будущего? ... Даже если пока большинство из них неэффективны (к сожалению, это так), трудно отрицать «тихую революцию», происходящую в осознании и практике социального зодчества. Одна из черт этой революции – формирование нового образа (концепта, дискурса) будущего. Пока речь идет о разных практиках и формах осознания (форсайт, экосистемный подход, методологический подход, мягкий системный подход и др.), конкурирующих между собой. Но все они в той или иной мере противостоят физикалистской трактовке будущего, понимают будущее в логике искусственно-естественной модальности мышления, формируют практики работы с будущим, выходят на новые онтологические основания». Что ж, современный российский читатель, думается, с интересом познакомится как с самим содержанием статьи, так и склонен будет принять этот положительный прогноз автора. Статья соответствует всем основным критериям, предъявляемым к научным публикациям, можно было бы только порекомендовать снять часть материала, не относящегося непосредственно к теме (например, размышления о Платоне или Августине), но это может быть сделано в рабочем порядке до публикации статьи.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Хохлова Д.Е. — Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций современности // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.38325 EDN: HXNUPC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38325](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38325)

## Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций современности

[Хохлова Дарья Евгеньевна](#)

ORCID: 0000-0003-0426-7469

кандидат искусствоведения

первая солистка балета Государственного академического Большого театра России

125009, Россия, г. Москва, ул. Театральная Площадь, 1

✉ [daria.khokhl@yandex.ru](mailto:daria.khokhl@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2023.1.38325

**EDN:**

HXNUPC

**Дата направления статьи в редакцию:**

25-06-2022

**Аннотация:** В настоящей статье осуществляется попытка осмысления особенностей хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым в спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.). Этот балет – современное обращение к смыслообразующей для развития балетного искусства теме предромантического балета Ш. Дидло (начало XIX в.). Подобный замысел не может не быть актуальным, как и исследование его творческих результатов, впервые осуществленное в настоящей статье. Основываясь на методах балетоведческого анализа, утвержденных отечественными историками и теоретиками балета (Добровольской, Красовской, Слонимским, Суриц), автор применял сравнительно-исторический, идейно-художественный и аналитический методы, а также метод включенного наблюдения (опираясь на личный опыт работы над партией Флоры). Основными инструментами исследования стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается

органичным сочетанием классических позиций и рас с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техническими элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения.

**Ключевые слова:**

Зефир, Флора, Балет, Артемий Беляков, Хореографическое воплощение, Фредерик Венюа, Предромантизм, Вариация, Дуэт, Шарль Дидло

Премьера одноактного анакреотического балета с пением «Зефир и Флора, или Метаморфозы» на либретто Л.М. Розова в хореографии А.С. Белякова прошла 10 октября 2021 г. в Москве, в здании Дома Пашкова. Партитура спектакля представляет собой компиляцию произведений А. Венюа, О.А. Козловского, П. Метастазьо, Д.Б. Мартини. Примечательно, что первая московская постановка «Зефира и Флоры» (перенос А.П. Глушковским постановки Ш. Дидло) на музыку К. Кавоса и А. Венюа, состоялась в Театре на Моховой, находившемся в северном крыле московских владений Пашковых, 9 октября 1817 г. [\[4, с.297\]](#).

Этот спектакль XIX в. относился к балетам действия (*ballet d'action*), отличительной чертой которых являлось преобладание сюжета над хореографической составляющей. В балетах данного направления, подготовивших утверждение эстетики эпохи романтизма, существовало четкое деление между пантомимой (в которой, собственно, и развивался сюжет) и танцевальными номерами, однако пластика в целом оказывалась подчинена сюжетному развитию. При этом, учитывая возможности танцевальной техники того времени, балет Ш. Дидло (а хореограф осуществил целый ряд его постановок в разных версиях на нескольких европейских сценах) обнаруживал явное стремление к ее усовершенствованию: именно в спектакле «Зефир и Флора» балерина впервые поднялась на кончики пальцев ног, приняв «положение на пальцах» (как утверждает историк балета Ю.А. Бахрушин), а в мужском танце стали выделяться виртуозные технические элементы [\[3, с. 66; 4, с. 26\]](#).

Период предромантизма, подготовивший кардинальный сдвиг в истории балетного искусства, исследовался в трудах таких именитых ученых, как Ю.А. Бахрушин, Г.Н. Добровольская, Ю.И. Слонимский, А. П. Груцынова [\[3, 6-9, 18, 19\]](#). В спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) постановщиками предпринята современная попытка воссоздания столь смыслообразующей для развития балетного искусства темы спустя два столетия. Подобный замысел не может не быть *актуальным*, как и исследование его творческих результатов, осуществленное впервые в настоящей статье. Ее *целью* является осмысление особенностей и специфики хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым (являясь действующим премьером балета Большого театра, хореограф с 2015 г. ведет активную постановочную деятельность, осуществив ряд постановок на Исторической и Новой сценах Большого театра; на сценах Екатеринбургского государственного театра оперы и

балета, Челябинского государственного театра оперы и балета и др.).

Решаясь на осуществление современной версии спектакля «Зефир и Флора или Метаморфозы», постановщики ставили перед собой задачу сохранения идейного замысла и общей эстетики балета XIX в.. Эта концепция выражена в сценографии и костюмах, стилизованных под эпоху балетного предромантизма (художник – А. Пикалова), а также в синтетической композиции спектакля, сочетающей балетные и оперные сцены. Их смена не превращена в дивертисмент. Метаморфозы балетных и оперных героев (а в спектакле роли Зефира и Флоры исполняют как танцовщики, так и певцы, формируя две пары главных героев) объединяет единое драматургическое развитие, режиссура которого призвана установить ассоциативные связи в зрительском восприятии, применяя синестезию как художественный прием. Центральные хореографические номера главных героев поставлены на музыку Ф. Венюа, – именно эти музыкальные фрагменты были использованы Ш. Дидло при постановке спектакля в Лондоне (Ковент-Гарден) в 1812 г.. К ним относятся вариация Зефира и дуэт Зефира и Флоры. Детальный семантический анализ этих фрагментов спектакля поможет осмыслению хореографического воплощения образов главных героев.

Рассмотрим вариацию Зефира. Танцевальный фрагмент состоит из трех частей, разделение которых соответствует изменению музыкального темпа: *con brio* (живо, возбужденно) в первой части и *roco sostenuto* (немного сдержаннее) во второй. Третья часть отмечена возвращением к первоначальному темпу. Легкость и лаконичность мелодических образов, как и в целом образ Зефира, бога западного ветра (в древнегреческой мифологии), не предполагают создание силовой, чрезмерно экспрессивной хореографии; при этом в характере музыки отчетливо слышится бравада, подразумевающая техничность хореографической лексики.

Движение исполнителя Зефира начинается из левого верхнего угла сцены. С первой же комбинации, построенной по диагонали, хореограф насыщает *pas* каждый музыкальный такт, и, несмотря на активный темп, практически избегает пауз. Начав вариацию с *tour attitude en dedans*, танцовщик двигается по диагонали широкими выпадами в *arabesque*, дополняя их необычным изобразительным положением рук, в котором одна из них согнута и прижата к груди или вытянута вперед с согнутой в запястье кистью, а другая заложена за спину. Последующее движение по авансцене насыщено поворотами на контрфорсе: это *soutenu en tournant*; прыжок, напоминающий *jeté entrelacé en tournant*; *fouetté* до положения *arabesque* с широким винтообразным движением вытянутых рук. Комбинация заканчивается изобразительной позой, в которой танцовщик замирает на полупальцах в широком выпаде. Следующая связка отличается появлением заносок (*entrechat-trois* танцовщик выполняет спиной к зрительному залу), а также нетривиальными выпадами назад (работающая нога остается на *battement tendu* вперед) с резким поворотом плечей до перекрещенного положения тела (руки танцовщика зафиксированы в *III позиции*). Часть заканчивается *cabrioles en arrière*, дополненными круговым движением рук, и нестандартным, обратным вариантом *fouetté* с руками в *III позиции*. После этого танцовщик замирает в правой части сцены, перекрутив корпус в талии и заложив одну руку за голову (эту позу, как и предыдущее движение, хореограф делает лейтмотивными для своего героя).

Вторая часть вариации Зефира, несмотря на более спокойный темп, не отличается разреженностью *pas*, но их характер заметно меняется. Появляются вращения, более кантиленные и плавные движения, здесь не используется контрфорс. Выйдя из позы финала предыдущей части и выполнив *développés fouetté*, исполнитель Зефира переходит к следующей связке. В ней поочередное движение округлых рук, орнаментом

напоминающее спираль, завершается броском ноги, а затем танцовщик переходит в *tour de force*. Прочертив по полу небольшой вензель (используя невыворотное положение ноги), танцовщик вновь замирает в позе конца первой части. Далее следует комбинация вращений, в которой классические *pirouettes en dedans* с руками в *III* позиции чередуются с винтовым подповоротом на *plié*. Связка заканчивается многооборотным *pirouette en dehors* из *IV* позиции. В следующей комбинации выделяется лаконично-образная поза: исполнитель Зефира поднимается на полупальцы (положение ног невыворотное) с широко разведенными в стороны руками. Из этого положения он выполняет *pirouette en dedans* со смещенным балансом и наклоненным корпусом (руки по-прежнему широко разведены в стороны), толкаясь сначала с одной ноги, затем с другой. Используя темп вращения, танцовщик переходит в прыжок, завершая его плавным *pas failli*. Затем первая половина описанной связки повторяется в другом ракурсе – спиной к зрительному залу, после чего танцовщик перемещается в левый верхний угол сцены. В этой части вариации движения танцовщика создают эффект полета в падении, будто «легкокрылое» божество постепенно спускается из-за облаков. Вероятно, развитие сюжета спектакля предполагает именно такую аллегория, поскольку в конце части из-за кулис появляется исполнительница Флоры и наблюдает за дальнейшим танцем Зефира.

Начало третьей части становится и музыкальной, и хореографической репризой. Однако после точного повторения первой комбинации по диагонали, в следующей связке уже появляются хореографические вариации: это *échappé* на *II* позицию с резкой сменой положения рук и поворотом корпуса; *gargouillade en tournant* и пятикратное повторение обратного варианта *fouetté* (с руками в *III* позиции), дополненное продвижением из одной части сцены в другую. Заключительная хореографическая сентенция соло Зефира представляет собой техничную комбинацию прыжков, исполняемую по кругу. В ней сочетаются *enveloppé de volé en tournant* (специфическое авторское использование классического *pas*), *jeté en tournant*, *emboîté en tournant*. Финальное *double assemblé en tournant* танцовщик исполняет на центре сцены, замирая после приземления в лейтмотивной позе с заложенной за голову рукой.

Соло Зефира призвано отразить естественность, полетность и прозрачную образность музыки. Хореографически это решается с помощью органичного сочетания классических позиций с изобразительными, несколько изломанными положениями рук и корпуса. Также хореографическая лексика отличается насыщенностью мелкой техники, вращениями, нетрадиционными вариациями движений классического танца и прыжками, оригинально модифицированными хореографом.

Дуэт Зефира и Флоры – самый продолжительный хореографический номер разбираемого спектакля. Его темп обозначен как *andantino grazioso*; музыкальная динамика варьируется от *pianissimo* до *fortissimo*, что предполагает хореографическое отражение в амплитуде движений танцовщиков.

В первой части дуэта Зефир пытается настигнуть убегающую от него Флору. Здесь неспешность скрипичной темы контрастирует с активным темпом движений. Героиня появляется из верхней правой кулисы, танцовщик следует за ней. В первом же *pas (glissade effacé)* балерина округляет руки так, что исполнитель Зефира не успевает к ним прикоснуться. В следующей связке он все же берет партнершу за руку (балерина имитирует желание вырваться, меняя положение бедер в *IV* позиции на пуантах). Руки танцовщиков в дальнейшей комбинации будто прорисовывают невидимые виньетки (во время небольшого *renversé* балерины и *tour en attitude* танцовщика) – Флора продолжает избегать прикосновений Зефира. Но, на секунду остановившись в позе с заложенной за

спину рукой (стоя на одной ноге, балерина, сместив вес тела, присгибает колено второй в невыворотном положении), героиня все же оказывается застигнутой врасплох – теперь уже Зефир не отпустит ее. Так начинается развитие дуэтного танца. Хореограф использует обводки со смещением оси партнерши (ее руки заложены за голову), графичные повороты и изгибы корпуса балерины в позах со смещением баланса. При этом во всех элементах партнер прикасается только к рукам танцовщицы.

Следующая часть, отмеченная сменой музыкальной темы, – исполнение танцовщиками сольных комбинаций на разных частях сцены. Порядок их движений схож, но исполняются они не параллельно и не синхронно – такой прием показывает, что согласие между героями еще не достигнуто. Во время партерных *pas* (выпады, *arabesque piqué*, *renversé*) движения рук исполнителей орнаментальны и походят на усложненный вензель (руки описывают окружности от локтя или кисти; закладываются за голову). Встретив партнершу на центре сцены, исполнитель Зефира впервые в дуэте поддерживает ее за талию, увеличивая амплитуду движений балерины (*piqués* в положения *arabesque* и *effacé*), и помогая выполнить вращение (*tour attitude terbushon*). В следующей связке усложнение дуэтной техники продолжается, теперь проявляясь в поддержках. Здесь они исполняются в динамичном темпе с отсутствием подготовки или дополнительных связующих движений. Это энергичный перенос и поворот балерины, опирающейся голенью на бедро партнера, *jeté* со сменой направления движения, поддержка на плече партнера с сильным прогибом балерины в положении *effacé* и с последующим *grand rond de jambe* до перекрещенного положения ее ног.

В следующей части дуэта герои вновь разделяются для сольных движений, но теперь (в отличие от второй части) комбинации исполняются ими в унисон. Очевидно, это хореографическое отражение гармонии, наконец возникающей между Зефиром и Флорой. Данная связка отрывистостью и четкостью *pas* соответствует музыкальному *staccato* этой части (*pas failli*, *passé*, *glissades en face*, *grand jeté*, *jeté entrelacé*). Хореограф варьирует присутствующую тематическую монотонность музыки с помощью синкопы или смещения акцентов движений. Комбинация заканчивается итальянским вариантом *changement de pieds* балерины, исполняемым с помощью партнера. В движении рук исполнительницы Флоры появляется пластический лейтмотив – *III* позиция со сброшенными кистями. Далее герои вновь соединяются для парного танца, фрагмент которого (с поворотами и поддержкой, в которой балерина, перегнувшись, ложится на колено партнера) заканчивается поцелуем.

Этот момент дуэта – поворотный с точки зрения сюжетного и хореографического развития отношений главных героев. Вторая половина фрагмента становится примером романтического дуэта. Так, звучащая музыкальная реприза первой темы хореографически решена уже с другой позиции. Замерев в поцелуе, исполнители Зефира и Флоры медленно и синхронно раскрывают руки, немного заведя их назад (положение, идентичное встречавшемуся в вариации Зефира). Сохраняя это положение, танцовщики пересекают сцену (балерина поднимается на пуанты); связка заканчивается двумя *jeté en tournant* танцовщицы, приподнимаемой партнером. Заключительная комбинация этой части исполняется героями без единого разъединения рук, даже если другой рукой исполнитель Зефира держит балерину за талию. В каждом *pas* (*grand rond de jambe*, *cabriole*, *arabesque plié*, *glissade à la second* и *effacé*) исполнительница Флоры опирается на руку партнера. Также здесь встречается лейтмотивное положение героини (*III* позиция со сброшенными кистями), исполняемое теперь одновременно с рукой танцовщика.

Финальная часть дуэта, музыкальный темп которой заметно ускоряется (*piu mosso*) также поставлена практически без разделения рук партнеров. Основанная на варьировании и постепенном усложнении одной комбинации (балерина за руку с партнером выполняет *pas failli в IV arabesque, soutenu, pas tombée в croisé, soutenu*), часть содержит целый ряд техничных элементов. Это и парные вращения (*pirouettes en dehors temps relevé, double soutenu*), и прыжки (*jeté, grand pas de chat*), и верхняя поддержка на вытянутые руки партнера. Кроме того, здесь выделяются авторские движения: изобретательные переплетения рук танцовщиков; повторяющийся выпад балерины *effacé* с последующим поворотом бедер на *plié*; финальная поддержка, во время которой ноги балерины, наклонившей корпус вперед, выполняют *double rond en l'air*; финальная поза, где танцовщица наклонена с сильным смещением баланса. Такой заключительный пластический аккорд, в котором исполнители держатся за одну руку, зафиксировав вторую в округлой позиции, очень образно отражает идиллическую гармонию, воцарившуюся между Зефиром и Флорой к концу дуэта.

Анализ дуэта Зефира и Флоры показал, что в данном фрагменте заметна ассиметрия пластических и акустических средств выразительности: хореографические связки становятся дополнительным голосом в музыкальной партитуре. Это хореографическое решение можно назвать своеобразным художественным приемом, как и широкий спектр выразительных пластических эмблем-символов (переплетения рук танцовщиков, напоминающие вензель; лейтмотивное положение рук балерины; цитирование позировок из соло танцовщика), органично обрамляющих техничные танцевальные связки. Кроме того, хореограф четко разграничивает части дуэта на исполняемые в дуэте или не в дуэте; синхронно или не синхронно; с разъединением рук партнеров или без, выстраивая тем самым хореографическую логику развития отношений героев.

Итак, основными инструментами в осмыслении особенностей хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается органичным сочетанием классических позиций и *pas* с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техничными элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения.

## Библиография

1. Аркина Н.Е. Балет и литература. М.: Знание, 1987. 46 с.
2. Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. СПб.: Планета музыки, 2022. 272 с.
3. Бахрушин Ю.А. История русского балета. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 352 с.
4. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М., Л.: Искусство, 1987. 560 с.
5. Гордеева А.А. На пуантах и босиком. М.: Аграф, 2021. 400 с.
6. Груцынова А. П. Романтический балет. М.: Московская государственная



- консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. 96 с.
7. Груцынова А.П. Западноевропейский романтический балет. Либретто. Музыка. Постановка. Критика. СПб.: Планета музыки, 2022. 604 с.
  8. Груцынова А.П. Романтический балет и литература // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2017. №1(35). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/4194> (дата обращения: 17.12.2021).
  9. Добровольская Г. Н. Танец. Пantomима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 125 с.
  10. Захаров Р.В. Записи балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
  11. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. 424 с.
  12. Куриленко Е.Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. 308 с.
  13. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 204 с.
  14. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
  15. Майнище В.А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. 416 с.
  16. Меловатская А.Е. Хореографическая интерпретация литературных произведений в контексте обучения студентов-хореографов // Вестник МГУКИ. 2019. №3. С. 135-140.
  17. Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие. Владимир: Издательство ВлГУ, 2013. 202 с.
  18. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки, либретто, сценарии. М.: Искусство, 1977. 343 с.
  19. Слонимский Ю.И. Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петица. Л.: Искусство, 1937. 286 с.
  20. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970, 343 с.
  21. Beaumont C. A bibliography of dancing. London: The Dancing Times LTD, 1929. 228 p.
  22. Beaumont C. Complete book of ballets. London: Putnam, 1956. 1106 p.
  23. Binney E. Glories of the romantic ballet. London: Dance Books, 1985. 134 p.
  24. Guest I. The dancer's heritage: a short history of ballet. London: A. and C. Black, 1960. 156 p.
  25. Hill L. La Sylphide: the life of Marie Taglioni. London: Evans, 1967. 142 p.
  26. Kirstein L. Four centuries of ballet: fifty masterworks. New York: Courier Dover Publications, 1984. 290 p.
  27. Migel P. Great ballet prints of the Romantic Era. New York: Courier Dover Publications, 1981. 109 p.
  28. Smith M. Ballet and Opera in the Age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Статья «Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций

современности» посвящена исследованию указанного балета. Как отмечает сам автор, «ее целью является осмысление особенностей и специфики хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым...». На наш взгляд, автору удалось достойно достичь назначенной цели. Также автор справедливо отмечает, что «в спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) постановщиками предпринята современная попытка воссоздания столь смыслообразующей для развития балетного искусства темы спустя два столетия. Подобный замысел не может не быть актуальным, как и исследование его творческих результатов...». Добавим, что в настоящее время чрезвычайный интерес научного сообщества вызывает все, что связано с современным искусством, вследствие чего статья обладает особой актуальностью и очевидной практической пользой. Несомненно, что статья обладает также бесспорной научной новизной.

Методология исследования достаточно разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

По содержанию перед нами – научная статья, свидетельствующая о превосходном знании истории создания балета, прекрасных аналитических способностях автора и умении делать глубокие выводы. Она написана живым и ярким языком, способным точно передать сценическую ткань балета. Статья обладает логичной и четкой структурой: она погружает читателя в историю создания балета, дает общее представление о нем и более подробное – о специфике хореографического воплощения образов главных героев. Умение тщательно проанализировать и красочно описать их относится к огромным достоинствам этого прекрасного исследования. Приведем несколько примеров. «Рассмотрим вариацию Зефира. Танцевальный фрагмент состоит из трех частей, разделение которых соответствует изменению музыкального темпа: *con brio* (живо, возбужденно) в первой части и *roco sostenuto* (немного сдержаннее) во второй. Третья часть отмечена возвращением к первоначальному темпу. Легкость и лаконичность мелодических образов, как и в целом образ Зефира, бога западного ветра (в древнегреческой мифологии), не предполагают создание силовой, чрезмерно экспрессивной хореографии; при этом в характере музыки отчетливо слышится бравада, подразумевающая техничность хореографической лексики». Как видим, исследователь также превосходно анализирует музыкальные особенности произведения. Или: «Вторая часть вариации Зефира, несмотря на более спокойный темп, не отличается разреженностью *pas*, но их характер заметно меняется. Появляются вращения, более кантиленные и плавные движения, здесь не используется контрфорс. Выйдя из позы финала предыдущей части и выполнив *développés fouetté*, исполнитель Зефира переходит к следующей связке. В ней поочередное движение округлых рук, орнаментом напоминающее спираль, завершается броском ноги, а затем танцовщик переходит в *tour de force*. Прочертив по полу небольшой вензель (используя невыворотное положение ноги), танцовщик вновь замирает в позе конца первой части. Далее следует комбинация вращений, в которой классические *pirouettes en dedans* с руками в III позиции чередуются с винтовым подворотом на *plié*. Связка заканчивается многооборотным *pirouette en dehors* из IV позиции».

Особенно ценно, что исследователь не просто описывает, а тонко анализирует происходящее на сцене: «В следующей части дуэта герои вновь разделяются для сольных движений, но теперь (в отличие от второй части) комбинации исполняются ими в унисон. Очевидно, это хореографическое отражение гармонии, наконец возникающей между Зефиром и Флорой. Данная связка отрывистостью и четкостью *pas* соответствует музыкальному *staccato* этой части (*pas failli, passé, glissades en face, grand jeté, jeté entrelacé*). Хореограф варьирует присутствующую тематическую монотонность музыки с помощью синкопы или смещения акцентов движений. Комбинация заканчивается

итальянским вариантом *changement de pieds* балерины, исполняемым с помощью партнера. В движении рук исполнительницы Флоры появляется пластический лейтмотив – III позиция со сброшенными кистями. Далее герои вновь соединяются для парного танца, фрагмент которого (с поворотами и поддержкой, в которой балерина, перегнувшись, ложится на колено партнера) заканчивается поцелуем».

Как уж отмечалось, статья характеризуется прекрасным умением делать точные выводы: «Анализ дуэта Зефира и Флоры показал, что в данном фрагменте заметна ассиметрия пластических и акустических средств выразительности: хореографические связи становятся дополнительным голосом в музыкальной партитуре. Это хореографическое решение можно назвать своеобразным художественным приемом, как и широкий спектр выразительных пластических эмблем-символов (переплетения рук танцовщиков, напоминающие вензель; лейтмотивное положение рук балерины; цитирование позировок из соло танцовщика), органично обрамляющих техничные танцевальные связи. Кроме того, хореограф четко разграничивает части дуэта на исполняемые в дуэте или не в дуэте; синхронно или не синхронно; с разъединением рук партнеров или без, выстраивая тем самым хореографическую логику развития отношений героев.

Итак, основными инструментами в осмыслении особенностей хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается органичным сочетанием классических позиций и *pas* с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техническими элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения».

Библиография статьи весьма обширна, включает широкий круг источников по теме исследования, в т.ч. ряд иностранных, оформлена согласно ГОСТам.

Апелляция к оппонентам присутствует в широкой мере и выполнена на высокопрофессиональном уровне.

Статья способна принести очевидную пользу и вызвать живейший интерес как профессиональной читательской аудитории, связанной с теорией, историей и практикой балета, так и широкого круга читателей, интересующихся современным искусством.

## Англоязычные метаданные

**Pulkovo Airport Terminal in Leningrad is a Masterpiece of Domestic Modernism**

Lebedeva Natalia Ivanovna

PhD in History

Chief Specialist Art Critic, LLC "NIIPI" Special Restoration "

195299, Russia, 890770 region, 890770, ul. Kirishskaya, 2A, of. ch. room 4H 38.2.

✉ stephania\_l@mail.ru

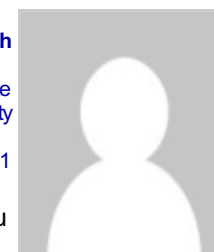


Zhuk Aleksandr Evgen'evich

Associate Professor, Higher School of Design and Architecture, Civil Engineering Institute of St. Petersburg State University

195251, Russia, Saint Petersburg region, Saint Petersburg, Politechnicheskaya str., 29, of. auditorium 301

✉ zhuk\_ae@spbstu.ru



**Abstract.** This article is devoted to the Pulkovo airport terminal complex in Leningrad – Saint-Petersburg.

The article offers comprehensive research on the architectural project (the project leader A.V. Zhuk) and its implementation as an architectural phenomenon in a sociocultural context. The research methodology is based on historical, chronological, structural, functional, and semiotic approaches.

Based on historical and cultural analysis of the transformation and improvement of the project during the period of its realisation, the article shows a few innovative functions of the airport, besides its primary technological function, such as: representative function; memorial function, preserving results of the creative team's work and builders work; artistic function within the ensemble perception of the project. The article also shows the project's dynamic of development and enhancement throughout fulfilled work on it.

The article illustrates the design solutions embodied in full in the construction, reflects the scale of construction and improvement of professional methods and techniques. The author also reviewed and analysed texts and documents contemporary to the architectural conception and its implementation.

Based on the research, the author makes a conclusion about the Pulkovo airport being an object, perfect by its function and artistic image, representing a synthesis of innovative methods, taking landscape features into account, and translating the author's cultural experience. The relevance of the preservation of the airport is related to its characteristics, which are unique for world architecture and Saint-Petersburg's environment.

The scientific novelty of the research lies in the statement about the building of Pulkovo airport being a perfect example of an embodiment of rationalism ideas in conjunction with the creation of vivid artistic imagery. Also, the thesis is presented, about the creative team successfully combining bold technological innovations with a humanistic focus of the functional object.

**Keywords:** environment, design, technology, urban planning, modernism, of architecture, history, in Leningrad, airport, Pulkovo

**References (transliterated)**

1. Berkovich, Gary. Reclaiming a History. Jewish Architects in Imperial Russia and the USSR. Volume 4. Modernized Socialist Realism : 1955–1991. / Gary Berkovich. — Weimar und Rostock : Grunberg Verlag, 2022. — 162 s. — S. 95. ISBN : 978-3933713650. — Tekst : neposredstvennyi.
2. Aviatsiya v Rossii : spravochnik / M. V. Keldysh, G. P. Svishchev, S. A. Khristianovich i dr.; red. G. S. Byushgens.-2-e izd., pererab. i dop.-Moskva : Mashinostroenie, 1988.- 368 s. : il.-Bibliogr. v kontse glav. — ISBN 5-217-00300-6 (v per.) : 1.70 r. — Tekst : neposredstvennyi.
3. Bronovitskaya, A. Yu., Malinin, N., Pal'min, Yu. I. Leningrad: arkhitektura sovetskogo modernizma 1955-1991. Spravochnik-putevoditel'. / A. Yu Bronovitskaya, N. Malinin, Yu. I. Pal'min. — Moskva : Garage, 2021. 344 s. — ISBN: 978-5-6045382-0-3. — Tekst : neposredstvennyi.
4. Verzhbitskii, Zh. M. Arkhitekturnaya kul'tura: iskusstvo arkhitektury kak sredstvo gumanizatsii "vtoroi prirody"/ Zh. M. Verzhbitskii-SPb.: Izdatel'skii Dom ARDIS, 2010.- 136 s. ISBN 978-5-9902112-2-3.-Tekst : neposredstvennyi.
5. GMI SPb. Verzhbitskii Zh.N., ispolnitel' lista., Verzhbitskii Zh.N., Zhuk A.V., Vlanin G.M., arkhitektory. Proekt passazhirskogo vokzala aeroporta "Pulkovo-Leningrad". Inter'ер. Perspektiva. Variant. 1967 g. Bumaga na kartone. Karandash. 56x76 sm. SSSR. Leningrad. Nomer v Goskataloge: 33185803. Nomer po KP (GIK): GMI SPb 376176. Inventarnyi nomer: GMI SPb Inv.Nº-I-B-6528 ch.
6. Zhuk, A.V. Vozdushnye vorota Leningrada. Ot zamysla — k voploshcheniyu. — Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. — 1973. № 8 Avgust. — S. 2-3; ISSN 0039-2413
7. Izvestiya Tsentral'nogo ispolnitel'nogo komiteta Soyuza sovetskikh sotsialisticheskikh respublik i Vserossiiskogo tsentral'n. ispolnitel'nogo komiteta sovetov rabochikh, krest'yanskikh i krasnoarmeiskikh deputatov. Gazeta. — 1932. 24 iyunya; ISSN net.- Tekst : neposredstvennyi.
8. Ikonnikov, A. I. Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost'. / A. I. Ikonnikov. Izdanie v dvukh tomakh. Tom II. / red. A. D. Kudryavtsevoi. — Moskva : Progress-Traditsiya, 2002. — 672 s. : 1225 il.; ISBN 5-89826-130-3. — Tekst : neposredstvennyi.
9. Ikonnikov A. V. Khudozhestvennyi yazyk arkhitektury. / A. I. Ikonnikov. — Moskva : Iskusstvo, 1985.-175 s. : il. — Tekst : neposredstvennyi.
10. Istoriya grazhdanskoi aviatsii SSSR [Tekst] : nauchno-populyarnyi ocherk / [P. G. Avdeenko, V. I. Artamonov, N. I. Vasil'ev i dr.] ; pod obshch. red. B. P. Bugaeva.- Moskva : Vozdushnyi transport, 1983.-376 s. : il., 64 l. il.; 25 sm.; ISBN net. — Tekst : neposredstvennyi.
11. Istoriya otechestvennoi grazhdanskoi aviatsii / [E. V. Altunin, P. K. Dragovoz, V. S. Degtev, I. A. Filatov; Otv. red. I. A. Filatov]; M-vo transp. Ros. Federatsii, Departament vozdush. transp. — M. : Vozdush. transp., 1996. — 583,[1] s., [40] l. il. : il.; 25 sm.; ISBN net : B. ts. Tekst : neposredstvennyi.
12. Kalinin, O. V. Krasota i tselesoobraznost'. Arkhitekturnye dostoinstva vokzala aeroporta «Pulkovo». / O. V. Kalinin. — Tekst : neposredstvennyi.// Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. — 1975. № 2. — S. 8-9.
13. Korol', V. V. V nebe Rossii : [Istoriya razvitiya otechestv. letnogo dela] / V. V. Korol'.- SPb. : Politehnika, 1995.-171 s., [16] l. il.; 22 sm.; ISBN 5-7325-0087-1 : B. ts. — Tekst : neposredstvennyi.
14. Korol', V. V. Vozdushnaya gavan' Peterburga : Stranitsy istorii aviapredpriyatiya

- "Pulkovo" / V. V. Korol'. - [2. izd., pererab. i dop.]. - SPb. : Politekhnik, 2002. - 316, [1] s., [48] l. il., portr.; ISBN 5-7325-0688 8. - Tekst : neposredstvennyi; - SPb. : Politekhnik, 1996. - 172, [2] s., [32] l. il.; 22 sm.; ISBN 5-7325-0405-2 (V per.) : B. ts. - Tekst : neposredstvennyi.
15. Kotov, N. A. Istoriya grazhdanskoi aviatsii Rossii : uchebnoe posobie : dlya studentov vysshih uchebnykh zavedenii, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki "Aeronavigatsiya" i spetsial'nostyam vysshego professional'nogo obrazovaniya "Ekspluatatsiya vozdukhnykh sudov i organizatsiya vozduhnogo dvizheniya", "Letnaya ekspluatatsiya vozdukhnykh sudov" i "Aeronavigatsionnoe obsluzhivanie i ispol'zovanie vozduhnogo prostranstva" / N. A. Kotov ; M-vo transp. Rossiiskoi Federatsii (Mintrans Rossii), Federal'noe agentstvo vozduhnogo transp. (Rosaviatsiya), FGOU VPO "Sankt-Peterburgskii gos. un-t grazhdanskoi aviatsii". - Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskii gos. un-t grazhdanskoi aviatsii, 2007. - Tekst : neposredstvennyi.
  16. Krivoshchapov P.T. Novyi kompleks v stroyu. Sovremennaya tekhnika v sisteme obsluzhivaniya aviapassazhirov. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. - 1973. № 8 Avgust. - S. 12-15.
  17. Kurbatov, Yu. I. Konstruktsiya na sluzhbe arkhitektury. K evolyutsii stoechno-balochnoi sistemy. / Yu. I. Kurbatov. - Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. - 1973. № 5. Mai. - S. 25-27; ISSN 0039-2413
  18. Novikova, E. B. Inter'er obshchestvennykh zdanii [Tekst] : Khudozhestvennye problemy. / E. B. Novikova. - Moskva : Stroiizdat, 1984. - 272 s. : il.; 22 sm.; 2-e izd., pererab. — Moskva : Stroiizdat, 1991. — 368 s.: il.; ISBN 5-274-00245-5. - Tekst : neposredstvennyi. S. 347, 359-360.
  19. Oreshkin, S. Sergei Oreshkin o sovetskom modernizme. - Tekst : neposredstvennyi. // Delovoi Peterburg. 2020. 29 maya - URL: <http://story.dp.ru/page11628907.html>
  20. Peterburg-kolybel' rossiiskoi aviatsii [Tekst] : materialy Dvenadtsatykh, Trinadtsatykh i Chetyrnadtsatykh Mezhdunarodnykh nauchnykh chtenii imeni Igorya Ivanovicha Sikorskogo, mai 2010 goda, mai 2011 goda, mai 2012 goda / Sankt-Peterburgskii gos. un-t grazhdanskoi aviatsii, Muzei grazhdanskoi aviatsii v Sankt-Peterburge (Ob"ed. muzei FGOU VPO "Sankt-Peterburgskii gos. un-t grazhdanskoi aviatsii", OAO "Aviakompaniya "Rossiya" i OOO "Vozdushnye Vorota Severnoi Stolitsy" (Aeroport "Pulkovo")); [redkol. N. M. Safronova, red.-sost. i dr.]. - Sankt-Peterburg : Un-t grazhdanskoi aviatsii, 2013. - 196 s. : il., k., portr., tabl., faks.; ISSN net. - Tekst : neposredstvennyi
  21. Porfirov, N. G. Vozdushnyi port goroda Lenina. / N. G. Porfirov. - Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. - 1966. № 5. - S. 2; ISSN 0039-2413
  22. Revzin, G. Arkhitektory sletayutsya v Pulkovo. Ob"yavlen mezhdunarodnyi konkurs na rekonstruktsiyu znamenitogo sovetskogo aeroporta - Tekst : neposredstvennyi. // Kommersant : ezhednevnyaya gazeta-/ uchreditel': AO "Kommersant". - Moskva, 1989. — 2007. 17 fev. — S. 8.
  23. Sovremennaya sovetskaya arkhitektura, 1955-1980 gg. : [Ucheb. dlya arkhitek. spets. vuzov / N. P. Bylinkin, A. M. Zhuravlev, I. V. Shishkina i dr.]; Pod red. N. P. Bylinkina, A. V. Ryabushina. - M. : Stroiizdat, 1985. - 224 s. : il.; 24 sm.; ISBN net - Tekst : neposredstvennyi.
  24. Speranskii, S. B., Pribul'skii, A. I. Aerovokzal – sooruzhenie unikal'noe. Osobennosti ego arkhitekturno-konstruktivnykh reshenii. — Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. - 1973. № 8 Avgust. - S. 4-11. ISSN 0039-2413

25. Tvorchestvo leningradskikh arkhitektorov [Tekst] = Work of Leningrad architects / [Avt.-sost. M.Z. Taranovskaya, I.S. Duranina, I.A. Kvyatkovskii]. – Leningrad : Stroizdat. Leningr. otd-nie, 1979. – 304 s. : il. – Tekst : neposredstvennyi.
26. TsGANTD SPb. Fond R-150. Opis' 31. Delo 124. Zaglavnyi list, poyasnitel'naya zapiska, tekhnicheskaya spetsifikatsiya stali, list nagruzok, poperechnyi razrez, plany kolonn, razrezy, pokrytiya. Aeroport Leningrad. Aerovokzal. Tsentral'naya chast'. 1968. 15 l.
27. TsGANTD SPb. Fond R-150. Opis' 31. Delo 125. Plany balok, razrezy, uzly. Aeroport Leningrad. Aerovokzal. Tsentral'naya chast'. 1968. 15l.
28. TsGANTD SPb. Fond R-150. Opis' 31. Delo 126. Uzly, skhemy i plany balok. Aeroport Leningrad. Aerovokzal. Tsentral'naya chast'. 1968. 14 l.
29. TsGANTD SPb. Fond R-150. Opis' 31. Delo 127. Uzly, plany i skhemy. Aeroport Leningrad. Aerovokzal. Tsentral'naya chast'. 1968. 11l.
30. Shcherbin, O. V. Leningrad. Aerovokzal. Novyi variant proekta. / O. V. Shcherbin. – Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. – 1969. № 11 Avgust. – S. 32-35; ISSN 0039-2413
31. Yavein, I. G. Leningrad, aerovokzal. / I. G. Yavein. – Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. – 1966. № 5. – S. 3-11; ISSN 0039-2413
32. Yakhontov, L. V. Tvorcheskii vklad stroitelei. Na osnove progressivnoi tekhnologii. / L. V. Yakhontov. – Tekst : neposredstvennyi. // Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada. – 1973. № 8 Avgust. – S. 16-17; ISSN 0039-241

## Signs of a New Era: the "Female" Vocal Cycle during the Renewal of Russian Music of the 1960s and 1970s

Shkirtil' Lyudmila Vyacheslavovna 

Professor of Vocal Art, St. Petersburg Mussorgsky music college

191028, Russia, Saint Petersburg, Mokhovaya str., 36, of. Mokhovaya 36

✉ serovyuri2013@gmail.com

---

**Abstract.** The subject of the study is the "female" chamber vocal cycle in Russian music of the 1960s and 1970s, which, according to the author, became a special sign of the time of changes and renewal that came to the musical culture of the Soviet Union together with the Khrushchev "thaw". The article is devoted to the typology of the "female" vocal cycle, the appearance of a large number of works based on poems by A. Akhmatova and M. Tsvetaeva, music for children and youth, numerous vocal compositions in the spirit of the "new folklore wave", works dedicated to outstanding interpreters of vocal music by modern Soviet composers - Z. Dolukhanova, L. Davydova, G. Vishnevskaya, E. Obraztsova, E. Gorokhovskaya, N. Yureneva and others. The main conclusion of the study is the idea that there are several stable types of "female" chamber vocal cycles associated primarily with the modern poetic tradition, folk music, with the concert performance practice established in the country, with various vocal capabilities of singers, the width of their vocal range, flexibility, timbre characteristics etc. Russian chamber and vocal music is being studied for the first time in such a perspective and this direction must be recognized as fruitful. It is quite obvious that it was the "female" vocal cycle that became the most important sign of the time of the radical renewal of the national musical art in the 1960s and 1970s.

**Keywords:** Chamber singing tradition, Vanguard, Renewal, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Dmitry Shostakovich, Valery Gavrilin, Boris Tishchenko, Domestic music, Vocal



cycle

## References (transliterated)

1. Ruch'evskaya, E. A. Tsikl kak zhanr i forma // E. A. Ruch'evskaya. Raboty raznykh let: sb. st.: V 2 t. / T. I. Stat'i. Zametki. Vospominaniya / Otv. red. V. V. Goryachikh. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2011. – S. 456–486.
2. Istoriya sovremennoi otechestvennoi muzyki. Uchebnoe posobie / Red.-sost. E. Dolinskaya. – Moskva: Muzyka, 2001. – Vyp. 3. – 656 s.
3. Slonimskii, S. M. Burleski, elegii, difiramby v prezrennoi proze / S. M. Slonimskii. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2019. – 152 s.
4. Ruch'evskaya, E. A. Yurii Falik. Monograficheskii ocherk / E. A. Ruch'evskaya. – Leningrad: Sovetskii kompozitor, 1981. – 103 s.
5. Tsvetaeva, M. I. Izbrannoe / M. I. Tsvetaeva. Pred., sost. i podg. VI. Orlova. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1961. – 304 s.
6. Petrushanskaya, E. M. Sozvuchiya kontsa ottepeli: «Chetyre stikhotvoreniya» Iosifa Brodskogo i Borisa Chaikovskogo / E. M. Petrushanskaya // Khudozhestvennaya kul'tura. – 2019. – №3. – S. 120–151.
7. Zhirmunskii, V. M. Tvorchestvo Anny Akhmatovoi / V. M. Zhirmunskii. – Leningrad: Nauka, 1973. – 184 s.
8. Katsko, T. G. Poeziya i mudrost' Prirody. O vokal'nom tsikle B. A. Chaikovskogo na stikhi N. A. Zabolotskogo «Poslednyaya vesna» / T. G. Katsko // «Muzyka i vremya». – 2019. – №2. – S. 38–52.
9. Shchedrin, R. K. Pervaya opera / R. K. Shchedrin // Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi. – Moskva: AST Moskva, 2008. – S. 105–112.
10. Serov, Yu. E. Muzyka B. Tishchenko k dokumental'nym fil'mam S. Shustera (k voprosu o korennom obnovenii otechestvennogo simfonizma v 1960-e gody) / Yu. E. Serov // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 2. – S. 11–21.

## Representation of the Baroque Style in the Decor of the Crimean Architecture of the Art Nouveau Period

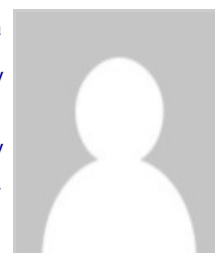
**Kotliar Elena Romanovna**

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Visual and Decorative Art, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

295015, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, lane. Educational, 8, room 337

✉ [allenkott@mail.ru](mailto:allenkott@mail.ru)



**Khlevnoi Vladimir Aleksandrovich**

Assistant, Department of Fine and Decorative Arts, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

295015, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, lane. Educational, 8, room 337

✉ [allenkott@mail.ru](mailto:allenkott@mail.ru)



**Abstract.** The subject of the study is the characteristic of the Baroque style and the integration of its elements into the decor of the architecture of the Crimea of the Art Nouveau

period. The object of the study is the architecture of the Crimea and its decor of the period of the late XIX – first third of the XX century. The research uses the methods of art criticism analysis of Baroque visual forms and their integration into modernity, the method of analysis of previous studies, the method of synthesis in conclusions regarding the connotations of Baroque symbolism. The author considers such aspects of the topic as: a general overview of the origin of the Baroque style; features of the architecture of the Crimean Art Nouveau; integration of Baroque elements into the decor of the Art Nouveau of the Crimea. The main conclusions of the study are:

1. The appearance of the Baroque style in architecture and decor is attributed by architectural historians to the XVII century. However, its origins should be sought in the Middle Ages, since many Baroque elements repeat Arabesques brought by the Crusaders to Europe. Baroque has established itself as a church and palace style. In turn, the Asia Minor (Turkish) Baroque was a synthesis of traditional Arab elements and Western European influence in the XVIII century.
2. The Art Nouveau style in architecture and its decor is a synthesis of various elements of previous styles, arbitrarily used by architects in accordance with their personal tastes, as well as with the wishes of customers. The basis of the Crimean Art Nouveau, represented in country villas, mansions, palaces, apartment buildings, is classicism, Renaissance and Mudekhar style, with the introduction of individual features into them with the help of decor. The use of Baroque elements enlivened the buildings, giving them an elegant, southern flavor. A special contribution of the author to the study of the topic is to clarify the periodization and origin of the Baroque style.

The scientific novelty of the research lies in the fact that the author for the first time analyzed the decor of the architecture of the Crimea of the modern period, identified and analyzed the elements of the Baroque, their origin and role in the style of modernity.

**Keywords:** Evpatoria, Simferopol, Semyon Ezrovich Duvan, Pavel Yakovlevich Saferov, decor, architecture, arabesque, Crimea, modern, baroque

## References (transliterated)

1. Aibabina E. A. Dekorativnaya kamennaya rez'ba Kaffy XIV–XVIII vv. Simferopol' : Sonat, 2001. 280 s.
2. Bernshtein-Vishnitser R. Iskusstvo u evreev v Pol'she i Litve // Istoriya evreev v Rossii. M. : Mir, 1914. T.XI. (Istoriya evreiskogo naroda). T.1. S. 390–405.
3. Vlasov V. G. Arabeska // Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. SPb.: Azbuka-Klassika. T. I, 2004.
4. Duvan S. E. Ya lyublyu Evpatoriyu. Simferopol' : Feniks, 2013. 204 s., il.
5. Zaskoka V. M. Karaimy Evpatorii: istoriya, kul'tura, arkhitektura : kratkii ocherk. Simferopol' : Dolya, 2009. 216 s.
6. Ivanov A. V. Evpatoriya: putevoditel'. Sevastopol' : Bibleks, 2006. 64 s.
7. Kovalenko, A. I. O nekotorykh stilevykh osobennostyakh arkhitektury Kryma // Kul'tura narodov Prichernomor'ya: Nauchnyi zhurnal. 1999. № 10. S. 51–54
8. Kotlyar E. R. Semantika karaimskoi simvoliki v dekore ekster'era doma S. Duvana v g. Evpatoriya. // Sbornik Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Nauka segodnya: postulaty proshlogo i sovremennye teorii». Saratov : Akademiya biznesa, 2015. S. 83–87.
9. Kotlyar E. R. Traditsionnye elementy narodnogo iskusstva etnosov Kryma v dekore epokhi moderna // Kul'tura i tsivilizatsiya, 2016. № 4. S. 361–372.
10. Prokhorov D. A., Khrapunov N. I. Kratkaya istoriya Kryma. Simferopol' : Dolya, 2013.

400 s.

11. Rempel', L. I., Vyaznikovtseva, T. V. Epokha moderna v Moskve // Arkhitektura SSSR. 1935. № 10–11. S. 91.
12. Sarab'yanov, D. V. Stil' modern. M. : Iskusstvo, 1989. 294 s., il.
13. Kh. V. Yanson, E. F. Yanson. Chast' 3. Vozrozhdenie, man'erizm i barokko // Osnovy istorii iskusstv. SPb. : AOZT «Ikar», 1996. S. 286–324.
14. Chechot I. D. Barokko kak kul'turologicheskoe ponyatie. Opyt issledovaniya K. Gurlita // Barokko v slavyanskikh kul'turakh. M.: Nauka, 1982. 352 s.

## Fireplaces in public interiors: typological and stylistic features

**Barsukova Natalia Ivanovna** 

Doctor of Art History

Professor, Department of Drawing and Painting, National Institute of Design, Moscow

115054, Russian Federation, Moscow, Dubinskaya str., 17, p. 2

✉ bars\_natali@mail.ru

**Zhemchuzhnova Oksana Alekseevna**

Postgraduate student, Department of Drawing and Painting, National Institute of Design

115054, Russia, Moskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Dubinskaya, 17, of. str.2

✉ rokana21@yandex.ru



**Abstract.** The article raises the problem of the need to study fireplaces as artistic and applied objects in modern interiors from the point of view of design design. A range of issues related to the design projects of original fireplace objects in public interiors is outlined. The subject of the study is the development of a typological approach to the study and classification of these interior objects. The object of the study is fireplaces in public interiors. Particular attention is paid in the article to the analysis of the stylistic unity of interiors and fireplaces, in connection with which the location of fireplaces in the interiors of executive class, sanatorium facilities, museum environment, libraries, hotels, restaurants and gaming establishments is shown. The main conclusions of the study are the following: the dominant functions of fireplaces in public interiors are revealed. These are primarily those that serve interior decoration as a means of aestheticization and as a means of creating solemnity and grandeur. The creation of fireplace halls in modern public interiors are designed for receptions, recreation or cultural leisure as they create a relaxed and comfortable area. The main stylistic preferences include styles that have signs of grandeur, solemnity, such as Baroque, classicism, Petrovsky style. But in any case, the stylistic characteristics are determined by the features of the interior and are interconnected with it.

**Keywords:** gaming establishments, restaurants, libraries, museums, hotels, health and wellness facilities, executive class interiors, typology, public interior, fireplace

### References (transliterated)

1. Benidovskaya A. M. Problema stilizatsii v obshchestvennykh inter'erakh. Otechestvennyi opyt 1960-90-kh godov /Diss....k. isk. M.: 2004. 145 s.
2. Zmanovskikh E. V. Khudozhestvennye priemy i tekhnologicheskie sredstva v dizaine

- inter'era obshchestvennykh zdaniy. /Diss....k. t. n. SPb: 2009. 253 s.
3. Mitrofanova E. V. Dizain inter'era restorannykh zavedenii Rossii kontsa XIX-nachala XXI vekov /Diss....k. isk. 2006. 231 s.
  4. Palei E.S. Obshchestvennoe prostranstvo evropeiskogo universiteta v protsesse istoricheskogo razvitiya //Arkhitekton: izvestiya vuzov. – 2019. – №1(65).
  5. Barsukova N. I. Russkaya povsednevnyaya kul'tura – osobennosti organizatsii zhilogo prostranstva // Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2018. T. 49. S. 327–342.
  6. Zhemchuzhnova O.A., Barsukova N.I Kamin kak dekorativno-prikladnoi ob'ekt inter'era //Kontseptsii v sovremennom dizaine. Sb. mater. II Vseross. Nauch. onlain-konf. s mezhd. uchastiem. 2020. S. 255–258.
  7. Barsukova N. I., Alekseeva I. , Pallotta V. Identification of traditional Russian national origins in the design of modern country houses /Interciencia. 2018. № 43 (3). – p. 240–263.
  8. Burova T.Yu. Element v inter'ere: osobennosti proektirovaniya. Kazan'. 2017. 50 s.
  9. Novikov Yu.M. Problemy dizaina kaminov v zhiloi srede// Stroitel'stvo v pribrezhnykh kurortnykh regionakh. Mat.4-i Mezhd. nauch.-prakt. konf. Sochi: SGUTiKD, 2006, s. 168–172.
  10. Barsukova N.I. Vossozdanie izraztsovykh pechei XVIII veka v Bol'shom petergofskom dvortse – lichnyi vklad khudozhnika-keramista Yuriya Novikova //Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva/Sb. nauchn. tr. SPbGUPTD. SPb, 2020. S. 432–438.
  11. Barsukova N.I. Kul'turnye kody v dizain-proektirovanii gorodskoi sredy //Obrazovanie. Nauka. Kul'tura // Mat. mezhd. nauchn. foruma. – 2018. – S. 116–119.

## Stages and Features of the Development of Chinese Monumental Sculpture

wang Fang

PhD in Art History

Department of Art Theory and History, Moscow Pedagogical State University

109052, Russia, Moscow region, Moscow, Ryazan str., 9, office 3

✉ wangfang@internet.ru



**Abstract.** Monumental and religious sculpture was the main form of ancient Chinese sculpture. There were very few public monumental sculptures. This phenomenon was associated with traditional Chinese culture and the socio-economic situation. It was only after 1949 that many monumental sculptures on the theme of the revolution appeared in China, which had an important connection with the politics of that time.

This article is written in the following three parts: an overview of the development of monumental sculpture in ancient China; The history of the development of monumental sculpture from 1840 to 1949; An overview of the development of monumental sculpture after the founding of the People's Republic of China. Chinese sculptural art has a long history. As for monumental sculptures, with the development of society, the Policy in the field of culture and art supported diversification, artists received more free creative space. The range of creative topics gradually expanded, and there were more opportunities to choose style and language. It was only in the 1990s that the Chinese economy began to transform into a market economy. Under the influence of the latter monumental sculpture came under the influence of foreign cultures. We believe that China can rely on its own history, culture and

national spirit, and combining China's historical resources with foreign cultures is the way to develop Chinese monumental sculpture.

**Keywords:** Art, Traditional culture, sculpture, china, culture, characteristics, Monumental sculpture, Chinese culture, Chinese art, Sculptural art

## References (transliterated)

1. Yan Chzhiyui. Prichiny otsutstviya publichnykh monumental'nykh skul'ptur v drevnem Kitae. Populyarnaya literatura i iskusstvo, 2014, s. 52
2. Chzhan Sian'. Prostranstvo i pamyat'-obshchestvennaya funktsiya i kul'turnaya konnotatsiya kitaiskoi monumental'noi skul'ptury. Nablyudenie za iskusstvom, 2021, s.171
3. In' Shuansi. Natsional'naya pamyat': Sozdanie monumental'noi skul'ptury v Novom Kitae. Izobrazitel'noe iskusstvo, 2021, s.18
4. Chzhan Tszyan'. Ideologiya, kul'tura i obshchestvennaya monumental'naya skul'ptura. Issledovanie iskusstva, 2000, s.22
5. Gao Tszyan'lin. Analiz razvitiya monumental'noi skul'ptury v gorodskom prostranstve. Iskusstvo i tekhnologii, 2017, s.189
6. Van Khe. Issledovaniya i razmyshleniya o kitaiskoi gorodskoi skul'pture. Pekin: Kitaiskaya pressa sotsial'nykh nauk, 2022.3
7. Chen' Shuochzhen, Sian' Nin. Skul'ptura i arkhitektura. Pekin: Knizhnyi magazin Sanlyan, 2015.2
8. Chzhen Shilin. Arkhitektura i iskusstvo. Pekin: Pressa stroitel'noi promyshlennosti Kitaya, 2020.7
9. Chen Khunpu, Syui Yulin. Dizain gorodskoi landshaftnoi skul'ptury. Pekin: Izdatel'stvo Universiteta Tsinkhua, 2016.

## Elements of Shamanic costume in the context of the cultural and historical evolution of the Buryat and Mongolian peoples

**Khingeeva Larisa**

Post-graduate student, the department of Culturology and Art History, East Siberian State Institute of Culture

670031, Russia, respublika Buryatiya, g. Ulan-Ude, ul. Tereshkovoi, 1

✉ khingeeva@mail.ru



**Abstract.** Questions of the origin of the shamanic costume constantly remain in the focus of attention of researchers who have studied the phenomenon of shamanism of the Buryats and Mongols. Since material artifacts are the most stable object that has preserved semantic content in a symbolic form. At various times, M. N. Khangalov, Ts. Zh. Zhamtsarano, B. E. Petri, S. V. Ivanov, E. D. Prokofiev, T. M. Mikhailov, G. R. Galdanova, M. Eliade and many others addressed this problem. However, the final understanding of the process of emergence, formation and development of the Buryat shaman costume has not been achieved. At the moment, there are several opinions of venerable scientists on this issue, which not only differ, but often directly contradict each other. The author has made an attempt to understand this topic. The works of the predecessors, as well as the manuscripts of M. N. Khangalov on shamanism from the State Archive of the Irkutsk region are studied. Along with religious

aspects, socio-cultural, economic conditions of the formation of Buryat shamanism were studied, the mutual influence of Turkic-Mongolian, Tibetan archaic cults was taken into account. Methods of historical analysis are used. In the process of work, it became clear that it is impossible to put a final point on this issue because of the very large number of layers of various cultural, religious, ritual and everyday traditions that the shamanic cult of the Buryats and its main attribute - the shaman's costume have absorbed. However, the author obtained new results in the semantics of individual attributes and the shamanic costume as a whole. Two main hypotheses of the genesis of the shaman costume are given: a) transformation of the armor of Mongolian warriors, b) evolution of animalistic imitation vestments. The author's position is stated on each of these theories. The semantic meaning of the "skeletal style" in the design of the shamanic ritual cloak is given.

**Keywords:** Buryats, Mongols, shamanism, religion, culture, armor, shaman costume, totemism, orgoy, maikhabshi

## References (transliterated)

1. Myasnikov V. Yu., Dugarov V. D. Voennoe delo kochevnikov Baikal'skogo regiona v period Srednevekov'ya. Uchebnoe posobie. – Ulan-Ude: Izd-vo «Belig», 2004. – 216 s.: il.
2. Ivanov S. V. Elementy zashchitnogo dospekha v shamanskoi odezhde narodov Zapadnoi i Yuzhnoi Sibiri // Etnografiya narodov Altaya i Zapadnoi Sibiri. – Novosibirsk, 1978. – S. 136-165. <http://Annales.info/sibir/weapon/shamankost.htm>
3. Mikhailov T. M. Buryatskii shamanizm: Istoriya, struktura i sotsial'nye funktsii / T. M. Mikhailov. – Novosibirsk: Nauka, 1987. – 288 s.
4. Khangalov M. N. Sobranie sochinenii: v 3-kh t. / M. N. Khangalov; pod red. G. N. Rumyantseva. – Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya, 1959. – T. II. – 444 s.
5. Zinner E. P. Sibir' v izvestiyakh zapadnoevropeiskikh puteshestvennikov i uchenykh XVIII v. – Irkutsk: Vost.-Sib. izd-vo, 1968. – 245 s.
6. Girchenko V. P. Russkie i inostrannye puteshestvenniki XVII, XVIII i pervoi poloviny XIX vekov o buryat-mongolakh / V. Girchenko; Buryat-Mongol'skii gosudarstvennyi NII yazyka, literatury i istorii. – Ulan-Ude: Gosudarstvennoe Buryat-Mongol'skoe izd-vo, 1939. – 90, [2] s.: il.
7. Pavlinskaya L. R. Nekotorye voprosy tekhniki i tekhnologii khudozhestvennoi obrabotki metallov // Material'naya i dukhovnaya kul'tura narodov Sibiri. Sbornik MAE, XLII. L.: Nauka, 1988. – S. 71-85.
8. Grumm-Grzhimailo G. E. Zapadnaya Mongoliya i Uryankhaiskii krai. Tom 3. Vypusk 1: Antropologicheskii i etnograficheskii ocherk etikh stran. – L: Izd. Gos. Russkogo Geograficheskogo Obshchestva (Tipografiya Glavnogo Botanicheskogo Sada). – 1926. – VI. – 414 c.
9. Sanzheev G. D. Tailgan buryatskikh kuznetsov // Byt buryat v nastoyashchem i proshlom. – Ulan-Ude: Bur. filial SO AN SSSR, 1980. – S. 100-120.
10. Khangalov M. N. Opisanie kollektsii po shamanstvu [rukopis']. 1917 g. VSORGO // Gosudarstvennyi arkhiv Irkutskoi oblasti; F. 293. Op. 1. D. 734. 197 l.
11. Basilov V. N. Izbranniki dukhov. – M.: Politizdat, 1984. – 208 s.: il.
12. Natsov G.-D. Materialy po lamaizmu v Buryatii. Ch. 2 [Tekst] / G.-D. Natsov; Predisl., per., prim. i glossarii G. R. Galdanovoi; Otv. red. Ts. P. Vanchikova; Nauch. red. K. M. Gerasimova; RAN. Sib. otd-nie. Buryat. nauch. tsentr. In-t mongolovedeniya, buddologii i tibetologii. – Ulan-Ude: [b. i.], 1998. – 187 s.: il.

13. Eliade M. Shamanizm: Arkhaicheskie tekhniki ekstaza: per. s angl./ M. Eliade. – Kiev: Sofiya, 2000. – 480, [1] s.-<http://ln.com.ua/~sophya/webpublish.html.ru>
14. Devlet E. G. O skeletnom stile v naskal'nom iskusstve (aziatsko-amerikanskii paralleli) // Institut istorii material'noi kul'tury Rossiiskoi AN; Zhrechestvo i shamanizm v skifskuyu epokhu [Mat-ly mezhdunar. konf.] – SPb., 1996. – S. 173-174.
15. Lishtovannyi E. I. O termine «shamanizm» // Tsentral'no-aziatskii shamanizm: filosofskie, istoricheskie, religioznye aspekty [mat-ly mezhdunar. simpoziuma 20–26 iyunya 1996 g. Ulan-Ude, oz. Baikal]. – Ulan-Ude, 1996. – 158 s. – S. 122; Dugarov R. N. O vzaimovliyani drevnei tibetskoi religii bon i tyurko-mongol'skogo shamanizma // Tam zhe. – S. 122; Buraev D. I. Bon – gosudarstvennaya religiya Tibeta VII-IX vv. // Tam zhe. – S. 151.
16. Gombozhapov A. G. Traditsionnye semeino-rodovye obryady aginskikh buryat v kontse XIX-XX vv. – Novosibirsk: Nauka, 2006. – 184 s.
17. Tsybikov G. Buddist-palomnik u svyatyn' Tibeta: Po dnevnikam, vedennym v 1899–1902 godakh. – M.: Lomonosov", 2011. – 345 s. – (Istoriya. Geografiya. Etnografiya).
18. Prokof'eva E. D. Shamanskii kostyumi narodov Sibiri // Sbornik Muzeia antropologii i etnografii. – L.: Nauka, 1971. – T. XXVII: Religioznye predstavleniya i obryady narodov Sibiri v XIX-XX vv. – S. 5–100.
19. Pekarskii E. K., Vasil'ev V. N. Plashch i buben yakutskogo shamana // Materialy po etnografii Rossii. T. I. – SPb.: Tovarishestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1910. – [2], 24 s., 1 l. il.: il.
20. Koryakin P. I. Belyi shaman — Aan Namysyn algyschyt // Ilin. № 2 (37) 2004.

## Understanding and Practice of the Future in History and Modernity

Rozin Vadim Markovich

Doctor of Philosophy

Chief Scientific Associate, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

109240, Russia, Mskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Gonchamaya, 12 str.1, kab. 310

✉ [rozinvm@gmail.com](mailto:rozinvm@gmail.com)



**Abstract.** The article discusses historical and modern synonymously understood images, discourses and concepts of the future. The author introduces the concepts of the actual and uncertain future, physicalist and social future. It offers a reconstruction of Plato's distinction between the past, present and future in the dialogue "The State", which allows the author to introduce a schematic diagram of the future. It is shown that the discourse of the future contains three planes: the position and the concept of the future, allowing to think rationally about the future and the past, and the present, the attitude of the subject (individual) to these time modalities, objective reality, as a rule, including time and non-temporal (objective) reality. In addition to the image of the future introduced by Plato, the features of the image and understanding of the future of St. Augustine, the natural science understanding and the image of the future, the understanding of the future conditioned by the construction of social sciences are discussed. The author claims that at present a new image of the future is being formed, which is characterized by: opposition to the physicalist understanding of the future, epistemological opacity of the reality of the future, natural-artificial modality of thinking, new ontological foundations. All these statements are illustrated by the material of several cases, including the novels of A. Bogdanov, two modern foresight studies, the concepts of Plato and



Aristotle, the project of F. Bacon, V. Zenkovsky's statements, F. Julien's book and the case of the Donor project, which the author analyzed in detail.

**Keywords:** ontology, time, mind, image, concept, discourse, the past, present, future, reality

## References (transliterated)

1. Avgustin Avrelii Ispoved'. M., 1992. 324 s.
2. Budushchee vysshei shkoly v Rossii: ekspertnyi vzglyad. Forsait-issledovanie – 2030. Analiticheskii doklad. Tsentr strategicheskikh issledovaniy i razrabotok Sibirskogo federal'nogo universiteta. Krasnoyarsk, 2012. 182 c.
3. Zhul'en F. O «vremeni». Elementy filosofii «zhit'». M., 2005. 280 s.
4. Zen'kovskii V.V. Khristianskaya filosofiya. Sostavitel' i otv. redaktor O. A. Platonov. M.: Institut russkoi tsivilizatsii. 1072 s., 2010. <http://texts.news/knigi-teleologiya/kontse-istorii.html>
5. Novye identichnosti cheloveka. Analiz i prognoz antropologicheskikh trendov. Antropologicheskii forsait. Analiticheskii doklad / Pod red. S.A. Smirnova». Novosibirsk: NGUEU, 2013. 225 c.
6. Platon. Gosudarstvo. Sobr. soch. v 4 t. T. 3. M.: Mysl', 1994.
7. Rozin V.M. Romany A. Bogdanova: utopiya ili khudozhestvennaya refleksiya gryadushchei sotsial'nosti i dilemm lichnosti avtora? // Kul'tura i iskusstvo. 2022. № 10. S. 22 – 37/
8. Rozin V.M. Obrazovanie v usloviyakh modernizatsii i neopredelennosti. M.: «LIBROKOM», 2013. 80 s.
9. Rozin V.M. Osmyslenie kontseptsii forsait ili novyi tip sotsial'nogo deistviya v sovremennoi kul'ture // Kul'tura kul'tury. 2015. N 4/
10. Rozin V.M. Priroda: Ponyatie i etapy razvitiya v evropeiskoi kul'ture. M.: LENAND, 2017. 240 s.
11. Rozin V.M. «Pir» Platona: Novaya rekonstruktsiya i nekotorye reministsentsii v filosofii i kul'ture. 2015. 200 s.
12. Rozin V.M. Ezotericheskii mir. Semantika sakral'nogo teksta. Izd. 2. M., 2011. 320 s.
13. Rozin V.M. Proektirovanie i programmirovaniye: Metodologicheskoe issledovanie. M.: LENAND, 2018. 160 s.
14. Smirnov S.A. Forsait: ot prognoza k sotsial'noi inzhenerii // Vestnik NGUEU. 2014. N 3. C. 10-30.

## The specifics of the choreographic interpretation of the main characters in the ballet "Zephyr and Flora, or Metamorphoses" (2021) in the context of modern plastic trends.

Khokhlova Daria 

PhD in Art History

Principal Dancer of the Bolshoi Theatre

125009, Russia, g. Moscow, ul. Teatral'naya Ploshchad', 1

✉ [daria.khokhl@yandex.ru](mailto:daria.khokhl@yandex.ru)

**Abstract.** In this article, an attempt is made to comprehend the features of the choreographic

embodiment of the images of the main characters (Zephyr and Flora) by choreographer A.S. Belyakov in the play "Zephyr and Flora, or Metamorphoses" (2021). This ballet is a modern appeal to the theme of the pre-romantic ballet Sh. Didlo (early XIX century). Such a plan cannot but be relevant, as well as the study of its creative results, first carried out in this article. Based on the methods of ballet studies analysis approved by Russian historians and ballet theorists (Dobrovolskaya, Krasovskaya, Slonimsky, Surits), the author applied comparative historical, ideological, artistic and analytical methods, as well as the method of included observation (based on personal experience working on the part of Flora). The main research tools were analytical description and semantic analysis of the variation of Zephyr and the duet of Zephyr and Flora. With their help, we managed to draw the following conclusions. The choreographic vocabulary of the fragments is distinguished by an organic combination of classical positions and pas with the author's movements (pictorial, ornamental poses; somewhat broken positions of the arms and body; originally modified technical elements). The dramaturgy of the modern reading of the plot of the pre-romantic ballet is developed by the choreographer by plastic (not pantomime) means in key dance fragments. Thus, the choreographic embodiment of the images of Zephyr and Flora demonstrates an organic synthesis of the ideological idea and the general aesthetics of pre-romantic ballet with the unconventionality and innovation of the modern author's plastic solution.

**Keywords:** Variation, Charles Didelot, Duet, Pre - Romanticism, Frederick Venua, Choreographic embodiment, Artemy Belyakov, Ballet, Flora, Zephyr

## References (transliterated)

1. Arkina N.E. Balet i literatura. M.: Znanie, 1987. 46 s.
2. Bazarova N. P., Mei V. P. Azbuka klassicheskogo tantsa. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 272 s.
3. Bakhrushin Yu.A. Istoriya russkogo baleta. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2009. 352 s.
4. Blok L.D. Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'. M., L.: Iskusstvo, 1987. 560 s.
5. Gordeeva A.A. Na puantakh i bosikom. M.: Agraf, 2021. 400 s.
6. Grutsynova A. P. Romanticheskii balet. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, 2009. 96 s.
7. Grutsynova A.P. Zapadnoevropeiskii romanticheskii balet. Libretto. Muzyka. Postanovka. Kritika. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 604 s.
8. Grutsynova A.P. Romanticheskii balet i literatura // Universum: filologiya i iskusstvovedenie: elektron. nauchn. zhurn. 2017. №1(35). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/4194> (data obrashcheniya: 17.12.2021).
9. Dobrovol'skaya G. N. Tanets. Pantomima. Balet. L.: Iskusstvo, 1975. 125 s.
10. Zakharov R.V. Zapisi baletmeistera. M.: Iskusstvo, 1976. 352 s.
11. Krasovskaya V.M. Balet skvoz' literaturu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi, 2005. 424 s.
12. Kurilenko E.N. Problemy khudozhestvennogo sinteza v baletnom spektakle. M.: GII, 2003. 308 s.
13. Lopukhov F. V. V glub' khoreografii. M.: Folium, 2003. 204 s.
14. Lopukhov F. V. Khoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
15. Mainietse V.A. Mnogolikii bog tantsa. M.: Agraf, 2019. 416 s.
16. Melovatskaya A.E. Khoreograficheskaya interpretatsiya literaturnykh proizvedenii v

- kontekste obucheniya studentov-khoreografov // Vestnik MGUKI. 2019. №3. S. 135-140.
17. Polisadova O.N. Baletmeistery XX veka: individual'nyi vzglyad na razvitie khoreograficheskogo iskusstva: ucheb. posobie. Vladimir: Izdatel'stvo VIGU, 2013. 202 s.
  18. Slonimskii Yu.I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka. Ocherki, libretto, stsennarii. M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
  19. Slonimskii Yu.I. Mastera baleta. K. Didlo, Zh. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa. L.: Iskusstvo, 1937. 286 s.
  20. El'yash N. Pushkin i baletnyi teatr. M.: Iskusstvo, 1970, 343 s.
  21. Beaumont S. A bibliography of dancing. London: The Dancing Times LTD, 1929. 228 p.
  22. Beaumont C. Complete book of ballets. London: Putnam, 1956. 1106 p.
  23. Binney E. Glories of the romantic ballet. London: Dance Books, 1985. 134 p.
  24. Guest I. The dancer's heritage: a short history of ballet. London: A. and S. Black, 1960. 156 p.
  25. Hill L. La Sylphide: the life of Marie Taglioni. London: Evans, 1967. 142 p.
  26. Kirstein L. Four centuries of ballet: fifty masterworks. New York: Courier Dover Publications, 1984. 290 p.
  27. Migel P. Great ballet prints of the Romantique Era. New York: Courier Dover Publications, 1981. 109 p.
  28. Smith M. Ballet and Opera in the Age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.