

ISSN 2409-8744

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com

ЧЕЛОВЕК и КУЛЬТУРА



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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-07-2023

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

Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-07-2023

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

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

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, Российской академия предпринимательства, первый проректор, профессор, 109544, Москва, ул. Малая Андроньевская, д. 15 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

Рошевская 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

Ковалева Светланан 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

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

Тимощук Алексей Станиславович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимира юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, 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@dvgu.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

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. [kainovgn@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

Смирнов Алексей Викторович – доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, г Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5,
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

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,

Айермакер 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 Diables Bleus, 06101 Nice, France.

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

Кьюцци 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 Сорbonна) (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 Сорbonна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Алпатов Владимир Михайлович — член-корреспондент Российской академии наук, заместитель директора Института языкоznания 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

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

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 культурологии. 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.

Шукров Дмитрий Леонидович - доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО "Ивановский государственный химико-технологический университет". E-mail: 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

Портнова Татьяна Васильевна - доктор искусствоведения, профессор Институт Славянской культуры РГУ им А.Н. Косыгина. E-mail: 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

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. mmpro@mail.ru

Бурукина Ольга Алексеевна - кандидат филологических наук, доцент доцент Российской государственной гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Бааса, Финляндия. 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 obur@mail.ru

Аринин Евгений Игоревич - доктор философских наук, Владимирский государственный

университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых,
заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область, г. Владимир, ул.
Студенческая, 12, кв. 16, 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

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-blejkh@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

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

Пархоменко Татьяна Александровна - доктор исторических наук, Российской научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, Руководитель отдела культурологии - главный научный сотрудник, нет, нет, 125315, Россия, г. Москва, ул. Часовая, д. 12, кв. 27, 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

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, г. Нижний Новгород, проспект Ленина, 63, кв. 22, natalia-sivkina@yandex.ru

Ульянов Олег Германович - доктор исторических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, 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

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

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

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

Igor V. Berezhnikov - 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 Andronevskaya str., Moscow, 109544 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 stawiczky.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

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

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, nihrenov@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

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

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

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

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 .

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, Politehnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

Smirnov Alexey Viktorovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University, 199034, St. Petersburg, Mendeleevskaya line, 5, 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

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. Universit?tsstra?e, 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). Universit?tsstra?e 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). Universit? 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 Swiat 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

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

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

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

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

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

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. mmpo@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

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, ejarinin@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

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

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

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

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

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

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

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

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, Streletskaia str., 14k1, sq. 164, 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

Ulyanov Oleg Germanovich - Doctor of Historical Sciences, Professor of Lomonosov Moscow State University M.V. Lomonosov, 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 докторских диссертаций 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 докторских 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 сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски 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 углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается 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 ХХ 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
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.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенno важно задокументировать созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

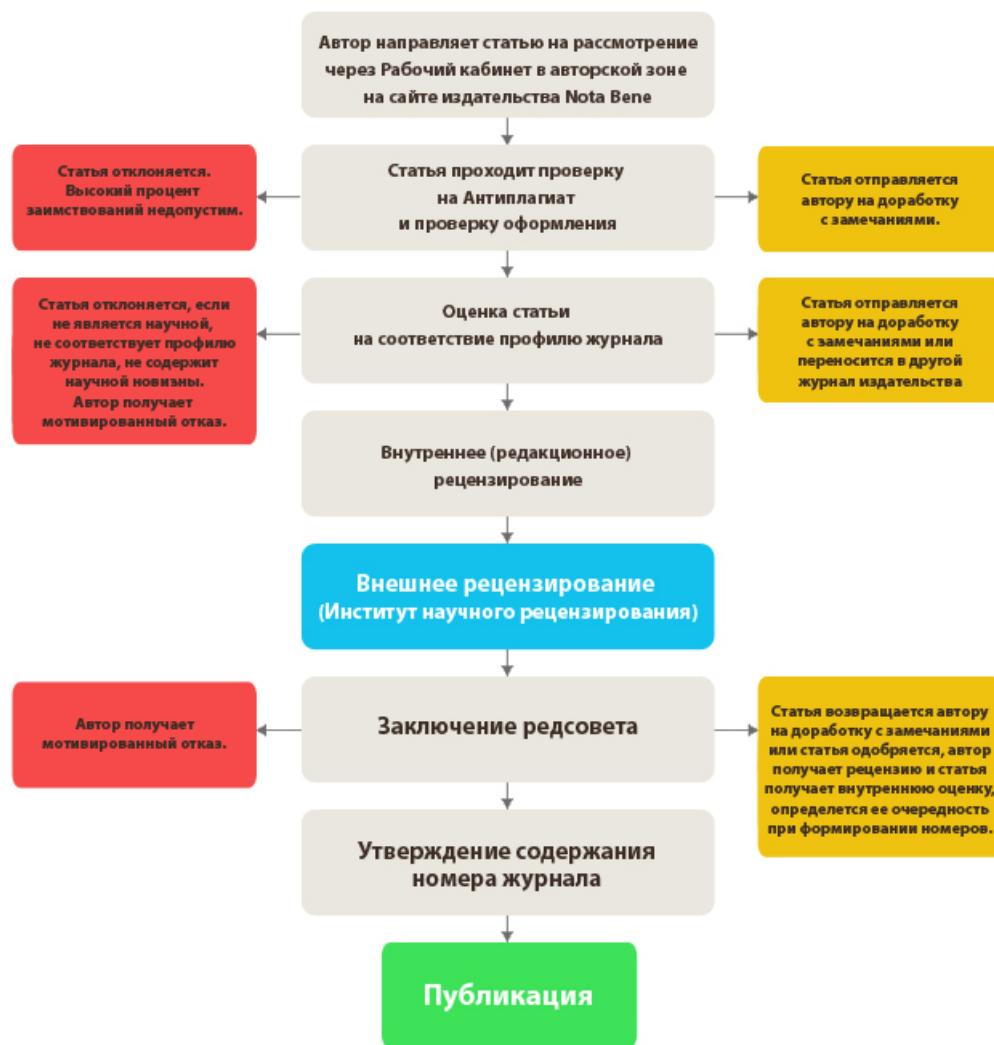
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

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

Голубев В.А. Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления	1
Пушкарева Т.В., Шемякина Е.М., Ющенко Н.С., Державина О.А. Опыт иконологической интерпретации интернет-мемов (на материале «карантинок» из коллекции социальной карикатуры ЦСПИ ГПИБ)	21
Алексеев А.Н., Сулейманов А.А. Использование криогенных ресурсов в традиционной хозяйственной деятельности якутов	40
Романова Е.Н., Покатилова Н.В. Понятие «культуры» в научной биографии репрессированного ученого Г. В. Ксенофонтова в период советского нациестроительства	50
Лун С. Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли	60
Шигурова Т.А. Накосник пулокеръ как компонент мокшанского национального костюма: к проблеме генезиса и этнокультурных смыслов	69
Байтурина Д.У. О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х	89
Афанасьев Н.В., Лукина К.В. Миф в системе государственной идеологии: общие принципы	101
Кузьмина Ю.А. Игровые практики С. М. Соловьева как рефлексия младосимволистов над идеями В. С. Соловьева и позитивистским методом	110
Агратина Е.Е. Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия	125
Дадьянова И.Б. Веб-дизайн в профессиональной деятельности графического дизайнера	137
Англоязычные метаданные	149

Contents

Golubev V.A. Kaluga icon painting: on the issue of the integrity and boundaries of the artistic phenomenon	1
Pushkareva T.V., Shemyakina E.M., Yushchenko N.S., Derzhavina O.A. The experience of iconological interpretation of Internet memes (based on the material of "quarantines" from the collection of social cartoons of the Center for Social and Political History of the State Public Historical Library)	21
Alekseev A.N., Suleymanov A.A. The use of cryogenic resources in the traditional economic activities of the Yakuts	40
Romanova E.N., Pokatilova N.V. The concept of «culture» in the scientific biographies of the repressed scientist G. V. Ksenofontov during the Soviet nation-building period	50
Iong x. Common features of Henri Matisse's painting concept and Ancient Chinese pictorial thought	60
Shigurova T.A. Nakosnik puloker as a component of the Moksha national Costume: on the problem of genesis and ethno-cultural meanings	69
Baiturina D.U. On the first experiences of creating feature films in the Republic of Bashkortostan in the mid-1990s	89
Afanasev N.V., Lukina K.V. Myth in the system of state ideology: general principles	101
Kuzmina Y.A. Gaming Practices of S. M. Solovyov as a Reflection of the Young Symbolists on V. S. Solovyov's Ideas and Positivist Approach	110
Agratina E.E. Church patronage of art in a career of the 18th-century Parisian painter	125
Dadianova I. Web design in the professional activity of a graphic designer	137
Metadata in english	149

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Голубев В.А. — Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления // Человек и культура. — 2023. — № 3. — С. 1 - 20. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40617 EDN: SEHZFB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40617

Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления

Голубев Валентин Александрович

ORCID: 0000-0002-9490-3192

ассистент, кафедра Истории русского искусства, Российский государственный гуманитарный университет

119234, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, кв. Ж237

✉ golubev.valent@yandex.ru



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40617

EDN:

SEHZFB

Дата направления статьи в редакцию:

27-04-2023

Дата публикации:

04-05-2023

Аннотация: В статье дается общая характеристика калужской иконописи как особой региональной иконописной традиции, формирующейся во 2 половине XVIII века. Выделяются основные параметры данного феномена: технологические, иконографические, стилистические. На примере архивных данных и исторических свидетельств калужские иконы определяются как памятники темперной живописи, исполненные в специфической манере письма, в основной своей массе наследующие иконописи живоподобного направления. Выявляются основные иконографические особенности продукции калужских иконописцев, в частности, распространённые в Калуге иконографические изводы Христа Вседержителя и Богоматери «Живоносный источник». Также приводится классификация основных стилистических линий в калужской иконописи, оформившихся в конце XVIII века. Рассматривается вопрос о хронологических границах явления. На основе произведенного анализа калужская иконопись определяется как полноценный центр регионального иконописания, который

вписывается в ряд уже известных центров поздней иконописи. С одной стороны, в Калуге проявляются общие тенденции (наблюдаемые и в других центрах эпохи Нового времени): собственная манера оформляется в последней четверти XVIII века; явно заметна рецепция больших европейских стилей; во второй половине XIX века наблюдается спад художественного феномена. С другой стороны, иконопись Калуги отличается и стилистическим, и иконографическим своеобразием, достаточным для того, чтобы определять данное явление как отдельный художественный центр.

Ключевые слова:

калужская иконопись, история Калуги, Калужская губерния, иконопись Нового времени, региональные иконописные центры, старообрядчество, иконографическая программа, иконопись XIX века, стратегии идентичности, Ветка и Стародубье

Введение

В данной статье мы хотим выразить наше видение границ «калужской иконописи» как самостоятельного и цельного художественного явления. За последние два десятилетия о ней сложилось определенное впечатление в среде исследователей и собирателей, главным образом, благодаря публикациям В. Г. Пузко, Т. Г. Нечаевой и М. А. Чернова [26, 27]. Калужскому иконописному наследию посвящены как отдельные статьи В. Г. Пузко, так и эпизодические упоминания, пассажи в публикациях, напрямую не связанных с калужской иконописью (основные публикации автора, затрагивающие интересующую нас проблематику перечислены в библиографии к статье [27]). Впрочем, представления исследователей о калужской иконописи достаточно условны, датировки и атрибуции у различных авторов разнятся и требуют уточнения. Более того, до конца не ясно, что именно мы понимаем под «калужской иконописью» как художественным феноменом: в чем состоит отличие калужских икон от произведений прочих центров и направлений в поздней русской иконописи, где пролегают хронологические границы этого явления и каково его место в общем художественном ландшафте сакрального изобразительного искусства Нового времени.

К истории изучения калужских писем

О памятниках иконописи Нового времени на Калужской земле неоднократно писал В. Г. Пузко. Достоинствами его публикаций является внимание автора к архивным данным (например, две его статьи полностью построены на изложении архивных источников – описей имущества церквей Калуги и Перемышльского уезда [39, 42]) и прилежная аналитическая работа с материалом, что часто помогает ему с высокой точностью определять датировки отдельных памятников и целых комплексов. Например, на основе описи 1801 года концом XVIII века датируется икона «Живоносный источник» из местного ряда иконостаса церкви Никола на Козинке [41, с. 346], а ряд икон иконостасных комплексов нижнего храма церкви Георгия «за верхом» связывается с пристройкой Предтеченского и Утолимовского приделов в 1824 году [38, с. 104]. Однако его статьи отличаются спецификой, характерной для краеведческих исследований: автор описывает памятники, систематизирует их, но не пытается определить характерные черты и тенденции региональной иконописной традиции в целом. Иногда в качестве калужских в его публикациях фигурируют иконы, связанные с совершенно иным типом художественной культуры. Так, в одной его статье [40] упоминается фрагмент

иконописной рамы с изображением страстей Господних [40, с. 320, рис. 1], происходящий, согласно церковной описи и семейному преданию прежних владельцев, из Благовещенской церкви, и миниатюрная икона Успения Богоматери [40, с. 324, рис. 4]. Оба образа, по всей видимости, были привозными, поскольку отличаются от эталонных произведений калужских иконописцев.

М. А. Чернов и Т. Н. Нечаева в своей программной статье 2010 года с афористичным названием «Писань в Калуги...» [26] сделали важный шаг в выявлении специфики калужской иконописи. Их краткое научное высказывание строится на хронологически организованном ряде памятников, атрибутируемых как «калужские» по характерным параметрам: иконы либо связаны с Калугой историей бытования, либо же на них присутствует подпись автора, либо же они украшены окладами (в таком случае региональными маркерами выступают клейма калужских чеканщиков и прорибиров, а также городовые клейма с гербом города Калуги). Авторы публикации не ставили перед собой масштабных целей, согласно их словам, они стремились «познакомить читателей с некоторыми сохранившимися калужскими иконами XVIII–XIX веков и поделиться своими наблюдениями об особенностях местного стиля» [26, с. 15].

Отнюдь не умаляя программного значения исследования Т. Н. Нечаевой и М. А. Чернова, мы позволим себе заметить, что икона с изображением Калужского водопровода датирована авторами 1807 годом (годом создания водопровода, указанным на иконе), тогда как в книге О. Ю. Тарасова [49, с. 63, цв. табл. 30] икона уже публиковалась с указанием верной даты создания – 1837 годом. Сомнений в датировке в данном случае быть не может, поскольку год создания указан в посвятительной надписи на обороте иконы [8, с. 259]. Некоторые другие памятники датированы авторами слишком широко [26, с. 34, ил. 23] (из осторожности?), хотя в более ранних публикациях В. Г. Пуцко приводятся достаточно убедительно аргументированные датировки. Основной заслугой авторов, на наш взгляд, является масштабное иллюстративное приложение. Этот материал все еще нуждается в основательном анализе, в рамках которого можно определить группы икон, связанные с отдельными мастерами и мастерскими.

О Калуге как иконописном центре с характерной региональной манерой письма писали Н. И. Комашко и И. Л. Бусева-Давыдова [13, с. 18, 3, с. 131–135]. Мы также посвятили отдельным калужским иконам три статьи [8, 7, 6]. Публикации посвящены отдельным памятникам, довольно точно датируемым по различным параметрам и по ряду признаков атрибутируемым как калужские.

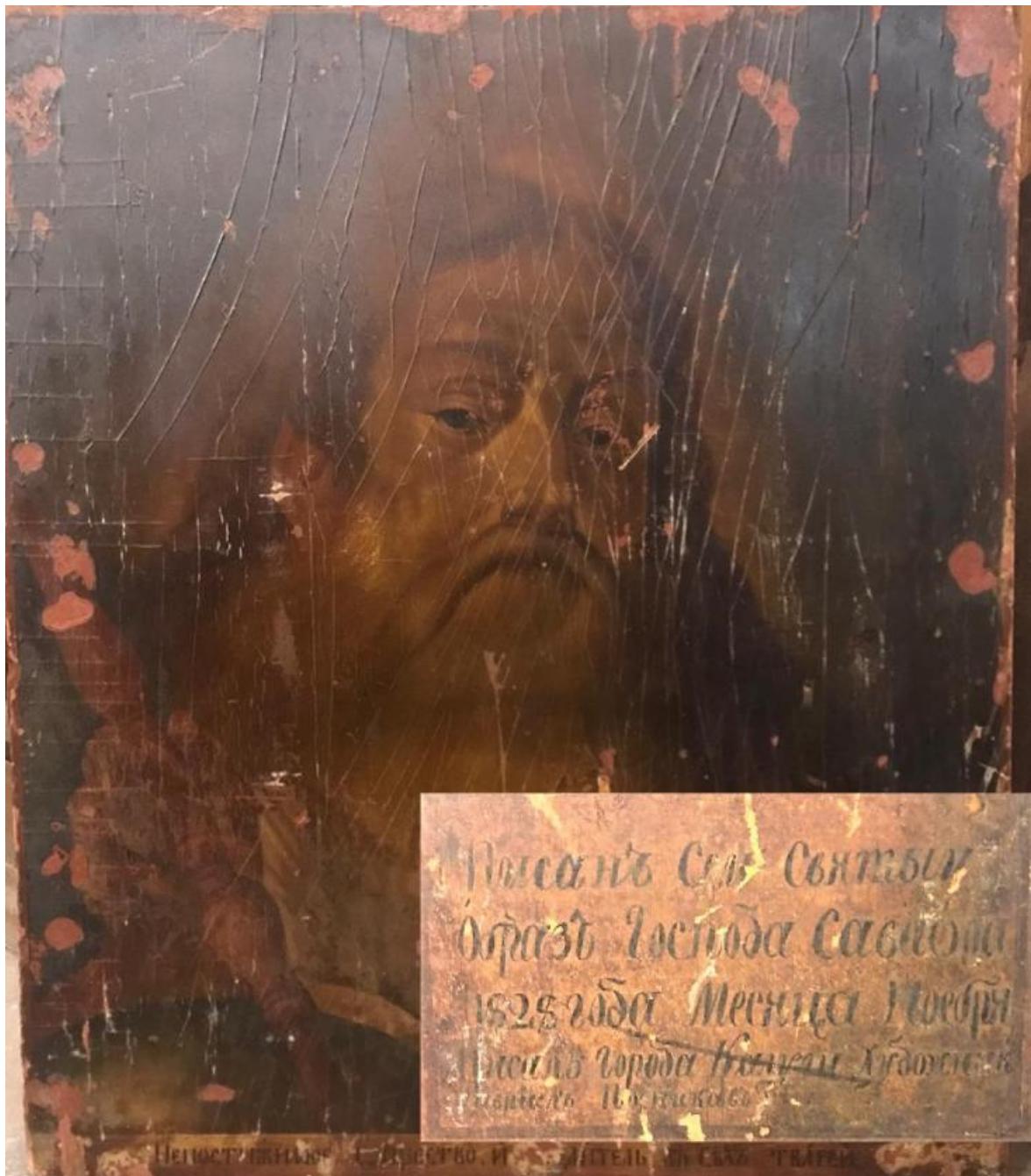
Калужская иконопись как самостоятельное художественное явление

Что мы подразумеваем под феноменом калужской иконописи? Очевидно, что в это понятие не вписывается все иконописное наследие Калужского края. Нас интересуют формирование и эволюция определенного направления в иконописи, отличающегося самостоятельностью и цельностью. Иначе говоря, мы исследуем иконы, выходившие из мастерских местных иконописцев, в которых можно наблюдать линию преемственности, свой особый узнаваемый почерк.

Итак, во-первых, к иконам калужского письма относятся произведения темперной живописи. Естественно, в Калуге писали и иконы в живописной манере, подражая образцам масляной академической живописи. Приведем в пример подписную и датированную икону Господа Саваофа (**илл. 1**), на обороте которой в квадратной рамке помещена надпись: «**Писань Сей Святый // Образъ Господа Савофа // 1828 года**

Месеца Ноября // Писаль Города Калуги Художникъ // Гавриилъ Постниковъ.

Если бы надпись отсутствовала,



то вряд ли можно было бы связать икону с Калугой, основываясь только на характере исполнения живописи. Икона написана масляными красками согласно с приемами академической живописи: хотя результат работы художника и выдает его провинциальное происхождение, но вполне очевидно, что он принадлежит к традиции религиозной живописи, что подчеркнуто и в самоопределении – «художник». Подобные иконы, хотя и писались в Калуге, не могут быть причислены к «калужской иконописи», поскольку в них трудно разглядеть региональную специфику.

Темперную религиозную живопись в XVIII и XIX веке определенно воспринимали как особый вид искусства со своими специфическими технологическими особенностями и эстетическими критериями. Например, тульский иконописец Григорий Белоусов в 1769 году подал в духовную консисторию своей епархии донесение, в котором просил освободить его из-под надзора Ивана Уральского, работавшего в технике масляной живописи (согласно постановлению Коломенской консистории, И. Уральский должен был

быть кем-то вроде иконописного цензора и ответственного за качество работы местных мастеров), поскольку сам Белоусов «имел иконописное искусство, писаное из яйца, на подобие греческого писания, а он Уральский пишет из масла живописным художеством, и так ему, Уральскому, за неимением яищным мастерством писания, за мною присмотра иметь невозможно» [23, с. 416].

В данном контексте уместно отметить, что в делопроизводстве XVIII и XIX века проводится различие между теми мастерами-иконописцами, которые работали в технике масляной живописи, и теми, кто придерживался традиции темперной живописи. Например, в книге «расходов денежной суммы...» на строительство Крестовоздвиженской церкви в Калуге при Калужском архиерейском доме отмечается, что деньги за написание некоторых икон выданы «**живописцу штатному служителю Федору Ивановичу Новикову**» (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. «Указы Сената, Синода, Калужской духовной консистории 1825-1827 годы. Опись имущества церквей Калужского Архиерейского дома на территории Лаврентьев монастыря 1827 г.»: Книга расхода денежной суммы, употребляемой на материалы и работы, по случаю устроения вместо каменной часовни близь города Калуги в Ямской слободе, принадлежащей Лаврентьеву монастырю, что ныне Архиерейский дом: храма во имя честного и животворящего Креста Господня. Л.10 об.), при этом мещанин Михаил Федоров Краснощеков, писавший большую часть икон для данной церкви, «живописцем» не именуются (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. Л. 8 об., 10 об., 12 об., 13 об.). В описях некоторых церквей особо отмечаются иконы живописные, особенно, если они немногочисленны и выделяются в интерьере.

Во-вторых, калужские иконы для нас – это традиционная иконопись, как в своей иконографии, так по характеру стиля. Эти особенности памятников иконописи в свидетельствах XVIII и XX веков подчеркивались неоднократно. В своих «путешественных записках» академик Василий Федорович Зуев (1754-1794) отмечает, что в калужских церквях «образа и украшения внутри сделаны более на древний вкус, нежели на нынешний» [10, с. 35]. Уже в XX веке местный краевед А. Д. Малинин, описывая калужскую Знаменскую церковь, характеризовал сцену Страшного Суда на ее западной стене как «характерную, роскошную византийскую иконопись» [21, с. 143]. При этом он добавляет, что согласно городскому преданию, автором стенописи был придворный художник эпохи Петра I, почему-то скрывавшийся в Калуге. Получается, что автор подразумевает под данной формулировкой живопись в традиции иконописной мастерской Оружейной палаты, поскольку она была для него условно «византийской», то есть старомодной в сравнении с западноевропейским религиозным искусством, но при этом говорится, что мастер был «придворным». То же значение обычно кроется за типической для императорской России определением – «греческое письмо» [13, с. 11]. Памятники калужской иконописи фигурируют в описях церковного имущества как примеры «греческого» пошиба: «Церковь Одигитрии Пресвятой Богородицы. Настоящая расписанная по стенам греческим писанием...» (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества церквей города Калуги за 1800 год. Опись города Калуги церкви Одигитрии Пресвятой Богородицы. Л. 14); «Означенная церковь Преображения Господня каменная, в ней внутри стенное греческое писание в олтаре, с приделом Казанского Пресвятой Богородицы...» (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества ...Опись церкви Преображения Господня, что под горою. Л. 26); «Олтарь расписан греческою работою» (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 7. Книга описи имущества городской Преображенской церкви (На глубоком) за 1800 год. Л. 1). Если в XVI и XVII вв. «греческим письмом» часто обозначали именно привозные поствизантийские иконы [43], то в России Нового времени это понятие стало многозначным, поскольку эпитет «греческое» в Новое время

использовался для выражения таких широко трактуемых на практике идей и понятий как «традиционное», «старинное», «старомодное». Для императрицы Елизаветы Петровны «греческим» письмом, в отличие от «живописного», были иконы, написанные в традиции мастеров Оружейной Палаты с сильным налетом барокко. Судя по всему, в лексиконе императрицы эпитет «греческий» обозначал стилистику, которая воспринималась, во-первых, как консервативная и традиционная (т.е. восходящая к прошлому XVII веку); во-вторых, как альтернатива живописной манере; в-третьих, могла действительно считываться как искусство близкое поздней балканской иконе [\[3, с. 76\]](#),[\[24, с. 63\]](#). Иногда этот термин обретал значение эвфемизма для обозначения произведений старообрядческой иконописи, что нам тоже важно отметить. Так, для губернских обывателей (например, в Симбирской губернии) – это иконы, исполненные в традиционной стилистике (читай «старообрядческие») и с соблюдением ряда норм и принципов дораскольной иконографии [\[48, с.7-8\]](#).

Иконографические особенности калужских икон

Во-первых, для исследователей поздней иконы важными, хотя и косвенными маркерами, указывающими на тот или иной регион происхождения памятника, являются изображения местночтимых святых и икон. Естественно, Калужская земля не является исключением (этот аспект иконографии калужских икон затронут в статье В. Г. Пуцко [\[35\]](#)).



Полномасштабные или же небольшие, приписанные на полях, фигуры преподобного Тихона или блаженного Лаврентия Калужских часто появляются именно на калужских иконах. То же самое можно отметить и в отношении читимых в регионе богочестивых икон: Калужской, «Утоли болезни», «Взыскание погибших» и «От бед страждущих» [12]. Особенno показательны многочастные иконы, где в одном изобразительном пространстве сочетаются несколько местночтимых образов или святых (**илл. 2**). Однако подобные иконографические детали отражают лишь особенности местного пантеона, тогда как иконографическое своеобразие предполагает еще и наличие специфических сюжетов, местных изводов или полюбившихся (возможно, сформировавшихся) в регионе конкретных иконографических мотивов. Поэтому мы попытаемся кратко и последовательно изложить характеристики местного иконографического ассортимента. При этом важно учитывать эти особенности в совокупности, поскольку именно сумма факторов и связанных с ними признаков формирует региональную специфику.

Во-вторых, работая в русле общих тенденций Нового времени калужские иконописцы испытали сильное влияние североевропейской гравюры, определившей во многом облик композиционный строй и набор изобразительных мотивов их произведениях. Явным тому свидетельством является Библия Пискатора с владельческой записью выдающегося калужского иконописца Семена Фалеева [2, с. 88]. Анализируя в своей статье сохранившуюся стенопись 1747 года в четверике Казанской церкви «под горой», А. Л. Павлова продемонстрировала, что «главным образцом в росписи для большинства композиций послужила Библия Пискатора» [30, с. 88]. Другой пример использования гравюр Библии Пискатора калужскими мастерами – икона Богоматери «Всех скорбящих радость» 1792 года из собрания ГТГ [50, с. 138–139], автор которой использовал в качестве образца первый лист из серии «Молитва Господня» (гравер Йоханнес Вирикс, по рисунку Мартина ван Хемскерка), входящей в состав Библии Пискатора. В XIX веке также чувствуется присутствие изобразительных мотивов, почерпнутых из Библии Пискатора и других западноевропейских гравюр. Влияние североевропейской гравюры было отмечено нами и в образе Триипостасного Божества (**илл. 3**) из собрания И. А. Сысолятина [45, с. 96–97], написанном в 1802 году.



«Наиболее близкой к исследуемому памятнику кажется относящаяся к 1588 г. гравюра Рафаэля Садалера “Святая Троица” по образцу Мартина де Воса»[\[45, с. 96–97\]](#) (сравни с образом Троицы из комплекта девяти гравюр «*Virtutes Iesu Christi Filii Dei...*» на сайте Национальной библиотеки Испании: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=5484>). Отголоски европейской графики обнаруживаются также в фигурах воинов в римских латах и с плюмажем на шлеме, поданных в маньеристических ракурсах, которые можно увидеть, например, на иконах Чуда блаженного Лаврентия Калужского (**илл. 4**) и священномученика Харлампия [\[19, кат. 27, с. 16–17, 88–89\]](#) (**илл. 5**).





В-третьих, стоит отметить влияние Малороссии, прежде всего, киевское влияние (что отмечал еще В. Г. Пуцко [\[36, с. 331\]](#)). Дело в том, что через Калугу пролегал знаменитый паломнический маршрут к святыням Киева, что обусловило и особую популярность киевских святых и святынь: в калужской иконописи довольно часто встречаются изображения пещерских преподобных, особенно святых Антония и Феодосия. Можно также нередко увидеть списки с наместной иконой Киево-Печерской лавры (Успения Киево-Печерского извода), изображения великомученицы Варвары, что, соответственно, связано с культом хранившихся в Киеве мощей этой святой. Неудивительно и то, что ряд иконографических мотивов и композиционных приемов заимствуются калужскими иконниками из иллюстраций богослужебных и учительных книг киевской печати [\[41, с. 347\]](#),[\[6, с. 151\]](#),[\[7, с. 163, примеч. 38\]](#).

В-четвертых, отчасти иконографическое своеобразие калужской иконописи

определялось широкими симпатиями горожан к старообрядчеству и соседством с черниговскими записными старообрядческими слободами, что выразилось в частом использовании калужскими иконописцами старообрядческих маркеров (дореформенная орфография, двуперстие, дораскольные облачения святителей и проч.). Однако эти особенности свидетельствуют не только о принадлежности икон старообрядцам, но и об общей склонности калужан к дореформенному благочестию, даже при условии формальной принадлежности к господствующей церкви [\[51, с. 14–18\]](#),[\[17, с. 270–284\]](#). Иконы дореформенной иконографии, исполненные в консервативной стилистике, вполне могли быть востребованы представителями официальной церкви, что нашло отражение даже в специализированных старообрядческих исповедных вопросниках, адресованных иконописцам [\[22, с. 752\]](#).

В-пятых, существовали и немногочисленные иконографические типы, обладавшие востребованностью в Калуге и почти не известные в других регионах. Например, В. Г. Пуцко отмечает тенденцию в употреблении калужскими иконописцами одного из типов иконографии Богоматери «Знамение». Речь идет об изводе, в котором Богоматерь вписана в кольцо с небесными силами, помещенное как бы на фоне четырехконечной алого цвета ромбовидной славы с вогнутыми гранями. В треугольных сегментах алой славы, выглядывающих из-за синего кольца, изображен тетраморф [\[36, с. 336\]](#). В. Г. Пуцко приводит в пример два памятника – икону Богоматери Знамение из Воздвиженского придела церкви Георгия «за верхом» (ок. 1701 г.) [\[26, с. 19, илл. 3\]](#) (статья и иллюстрации к ней также доступны в электронном формате: [Электронный ресурс]. URL: <https://antiqueland.ru/articles/374/> (дата обращения 21.04.2023)) и предположительно бывшую храмовую икону церкви Знамения, «что на Зелени» (ок. 1720 г.), хранящуюся ныне в церкви Николы на Козинке (в хорошем разрешении снимок иконы доступен на сайте церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/chtimye-ikonyi> (дата обращения: 21.04.2023)). Конечно, два памятника еще не говорят о распространенности извода, однако нам видится, что этот ряд можно дополнить образом Богоматери Знамения из частного собрания (**илл. 6**), написанной в 1810-е годы (в правом нижнем углу надпись «**писанъ аwi[?] (181[?]) годъ**»), поскольку образ легко вписывается в стилистику калужских икон первой четверти XIX века. Надеемся, что дальнейшие исследования помогут подкрепить данную гипотезу В. Г. Пуцко или же позволят отказаться от нее.



Выстраивается ряд памятников, воспроизводящих с той или иной степенью подробности довольно необычный и сложный по композиции извод богочестивой иконографии «Живоносный источник». Самый ранний из сохранившихся образцов этого ряда, непосредственно связанных с Калугой, находится в Воскресенском воинском соборе станицы Старочеркасской, куда изначально и был вложен вкладчиком (**илл. 7**) (фотосъемку иконы в деталях можно увидеть на сайте Воскресенского воинского собора станицы Старочеркасской ([Электронный ресурс]. URL:<https://vsobor.ru/?p=716> (дата обращения 21.04.2023)). В нижней части иконы пространная надпись, в которой читается, что образ «...**списанъ в городе калигѣ съ образа живоноснаго источника 1756 году**». Эта фраза недвусмысленно указывает на существование какой-то калужской иконы той же иконографии, созданной в первой половине XVIII столетия [11],[18]. Надпись в картуше дублирует дату создания – 1756 год («... **писанъ 1756 году**»). Представленный на иконе Воскресенского собора иконографический тип

воспроизведен и на иконе из местного чина центрального иконостаса церкви Николы на Козинке, датируемой В. Г. Пуцко концом XVIII века (до 1801 года) [41, с. 346]. Сокращенный вариант этой же иконографии был воспроизведен и на иконе Богоматери «Живоносный источник», созданной около 1824 года (икона датируется по приделу – около 1824 года [29, с. 865]) для иконостаса Предтеченского придела церкви Георгия «за верхом» [41, с. 348].



Мы также пришли к выводу о существовании в Калуге особого извода иконографии Христа Вседержителя. Данный извод отличается набором следующих признаков: правая косица Христа закинута за шею, тогда как левая спускается на плечо; элегантный жест с отставленным мизинцем левой руки, держащей раскрытое и как бы наклоненное

Евангелие; отличительными чертами типа также являются нижняя, одетая под хитон, рубашка с поручами и складка - залом хитона в правую сторону по центру шейного разреза (**илл. 8**). Перспективным для дальнейшего исследования нам видится поиск протографов данного извода.



Трудности атрибуции

В государственных и частных собраниях присутствует значительное количество икон, которые производят эффект узнавания, но не обладают прямыми признаками, помогающими связать данные иконы непосредственно с Калугой или Калужской губернией. Мы имеем в виду общее феноменологическое восприятие, которое мы разделяем с другими исследователями. Наличие визуально считываемой специфической системы признаков, формирующих матрицу художественной системы, подтверждается рядом каталогных описаний, в которых те или иные иконы определяются как «калужские» [19, кат. 19, с. 72-73; кат. 20, с. 74-75], [11, кат. 130, с. 338-339], [4, кат 151, с. 123].

Однако отсутствие ясного и четкого изложения данной системы, как и сложно поддающаяся учету индивидуальная специфика зрительного восприятия различных исследователей, порождают противоречия в атрибуции памятников иконописи. Например, образ священномученика Харлампия в житии начала XIX века (ГРМ. Инв. № ДРЖ Б-289) [28, с. 258–259, кат. 231] Т.Н. Нечаевой и М. А. Черновым атрибутируется как произведение калужских иконописцев [26, с. 63, илл. 94], тогда как Н. В. Пивоварова относит его к иконам Ветки и Стародубья [31, с. 250, примеч. 113]. Поэтому необходимо определить принципы и составные части феномена, которые в сумме или же в определенных комбинациях составляют исследуемое нами явление как нечто целое.

Как правило, атрибуция памятников поздней иконописи становилась более дифференцированной соответственно процессу выделения новых (или скорее забытых) региональных художественных центров. Спорные ситуации демонстрируют терминальные позиции в отношениях между более крупным и старым центром и выделившимся из него локальным направлением; географически близкими центрами (Мстера – Сызрань, Ярославль – Романов). В нашем случае, как отмечали некоторые исследователи, Калуга в художественном и культурном отношении близка другим иконописным центрам Поочья [13, с. 18] как единого макрорегиона. Именно поэтому некоторые произведения тульских (о влиянии калужской иконописи на тульскую и о сходстве этих двух региональных традиций: [3, с. 135]) и серпуховских иконописцев порой трудно отличить от произведений калужских икон. Например, икона Богоматери Казанской с 16 клеймами из Преображенской церкви в селе Спас-Загорье Малоярославецкого района Калужской области, написанная в 1793 году серпуховским иконописцем Яковом Иконниковым, в высшей степени близка художественному языку калужских иконописцев, а именно основному живоподобному направлению в калужской иконописи (см. далее) [47].

О времени формирования калужской иконописи

как художественной системы

От второй четверти XVIII века до нас дошли свидетельства о появлении местных иконописных династий. Так, среди калужских иконописцев первой половины XVIII века встречаются два Фалеева – Федор Семенов и Семен Фалеевы. Степень родства Семена Фалеева и Федора Семенова Фалеева до сих пор не выяснена. Логично полагать, что они находились в непосредственном родстве и Федор Семенов приходился Семену Фалееву сыном. Этого мнения придерживаются А. С. Преображенский (мнение высказано в частной беседе) и А. Л. Павлова [30, с. 99, примеч. 3], а также И. А. Кочетков [46, с. 1085]. Сохранились иконы письма Фалеевых: образ архангела Михаила и Троицы Ветхозаветной руки Федора Семенова Фалеева и икона Богоматери Иерусалимской Семена Фалеева, написанная в 1740 году (**илл. 9**).



Известно, что Семен Фалеев написал также храмовую икону для Благовещенской церкви. Составители словаря иконописцев [46] указывают, что эта икона хранится в КХМ (ныне КМИИ), однако в фондах КМИИ данную икону мы не обнаружили. По мнению В. Г. Пузко храмовой иконой Благовещенской церкви, созданной Семеном Фалеевым, является икона Благовещения, ныне хранящаяся в киоте за правым клиросом центрального придела церкви Николы на Козинке. Эта последняя версия кажется нам более правдоподобной [36, с. 340–341] (снимок иконы доступен для просмотра на сайте церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/Blagoveshhenie-2.jpg> (дата обращения: 21.04.2023)). Сведения о не сохранившихся или еще не найденных иконах Семена Фалеева мы здесь не приводим.

Работы Фалеевых, как другие иконы первой половины XVIII века [26, с. 19–26, илл. 3–7] (либо в электронном формате: [Электронный ресурс]. URL: <https://antiqueland.ru/articles/374/> (дата обращения 21.04.2023)) представляют, на наш взгляд, довольно качественные образцы традиции живоподобия с ощутимой преемственностью высокому стилю иконописной мастерской Оружейной палаты. Однако здесь пока что еще нет явных и выразительных особенностей, которые позволили бы говорить о существовании на данном этапе отдельного регионального художественного направления.

Определенные перемены в данном вопросе происходят лишь во второй половине XVIII века. Это общая черта для многих региональных центров Нового времени. Как правило, путь к стилевому своеобразию связан с унификацией приемов письма, выработка стандартного ассортимента композиционных клише и изобразительных мотивов. Избирательное (отдельные изобразительные мотивы, цветовые сочетания) восприятие общей художественной моды на европейские стили (прежде всего, барокко, рокайль и классицизм) также определило местное своеобразие иконописи (о рецепции европейских стилей в поздней русской иконе смотрите: [16]).

Иконопись и стратегии идентичности

Тем не менее, уже в первой половине XVIII века местные мастера начинают ассоциировать себя со своим городом, о чем свидетельствуют подписи на иконах [46, с. 531, 839]. Топонимические эпитеты в авторских подписях – характерный признак региональной идентичности. На наш взгляд, региональная идентичность – это важный фактор, способствующий развитию местной художественной традиции, поскольку осознавая себя аффилированными с конкретным регионом, иконописцы намеренно или произвольно стараются выделяться на фоне своих иногородних коллег – здесь не только соревнование в качестве, но и особенные стилевые отличия, выполняющие роль «марки». Сходные процессы наблюдаются и в соседнем регионе – старообрядческих слободах Черниговщины, – где местная иконописная традиция стяжала себе известность даже за пределами конфессиональных рамок: порой словосочетание «клинцовская иконопись» (по посаду Клинцы) употреблялось как нарицательное для всей старообрядческой иконописи [3, с. 171–173]. Различал местную стародубскую иконописную манеру и миссионер протоиерей Тимофей Верховский. Описывая церковь в Чуровичах, он замечает, что «иконостас приличный; иконы слободской, довольно хорошей иконописи» [5, с. 174].

Однако в вопросе стиля в Калуге до 1760-х гг. все еще согрхраняется слишком тесная связь калужской иконописи с наследием Оружейной палаты, настолько сильная, что региональным это искусство назвать сложно. При этом калужане и во второй четверти XVIII века остаются приверженными первоначальной старой манеры живоподобного письма, лишенной явных барочных влияний в колорите и рисунке. В отличие от Калуги, в Москве во второй четверти XVIII века развивается прогрессивная линия «традиции Оружейной палаты». В иконах этого нового типа «меняются цветовая система, приемы изображения складок одежд», а в колорите «цветовую доминанту стало образовывать сочетание насыщенно-синего и красного цветов, дополненное белым, коричневым, розовым, а также золотом и серебром» [9, с. 13–14; кат. 51, с. 132–133; кат. 52; с. 134–135; кат. 57, с. 146–147].

Уже с 1760-х годов в Калуге появляются произведения, в которых чувствуется наличие

общих черт. Это переходная стадия связана с процессом трансформации системы живоподобия, в которой отдельные приемы приобретают нарочитость и стилизованность. На это налагается влияние тенденций европейской художественной моды, воспринимавшееся как напрямую, так и опосредованно, например, через графические образцы.

Среди видных имен калужских иконописцев второй половины XVIII века стоит назвать Андрея Михайлова, подпись икона которого хранится в собрании ГИМ (с подписью: «**писал сей образ калужской иконного цеху Андрей сын Михайлов**» (Апостол Лука. Андрей Михайлов. Калуга (?), 1775 г. 133 x 63 см. ГИМ. Инв.: НД ИИ-937; Номер в Госкataloge: 22002202; [\[13, с. 18, примеч. 27\]](#)). Также стоит отметить Андрея Филиппова [\[13, с. 18, примеч. 27\]](#), [\[23, с. 10\]](#) и Петра Дмитриева, руке которого принадлежит икона Рождества Христова 1796 года из собрания В. И. Михалевского в Москве [\[3, с. 134, илл. 142\]](#). К произведениям этих мастеров уже можно применить критерии, выделенные Нечаевой и Черновым, согласно которым калужским иконам присущ особый холодной гаммы с нюансированными сочетаниями розового, синего и сизого колорит, узнаваемый пейзажный ландшафт, а также округлая форма ликов и общие приёмы исполнение карнации [\[26, с. 16, 19\]](#).

Действительно, в этих и ряде других произведений последней трети XVIII столетия заметна некоторая общность. Мы, в свою очередь, отметим те особенности, которые кажутся нам приметой местного вкуса: иногда это форма фигуры, резко сужающаяся от бедер к щиколоткам. Ощущение невесомости фигур подчеркивается маленькими ступнями, часто изображаемыми декоративно, так что фигуры как бы стоят на носках. В некоторых вариантах процесс стилизации живоподобных форм стремится в обратную сторону, и это распространено в большей степени: стопы ног становятся более массивными, в очертаниях рук угадывается тенденция к некоторой уплощенности; формы позема становятся более стандартизованными, их легко разложить на отдельные мотивы, из которых различные мастера составляют пейзаж. Эти черты хорошо считаются в ансамбле икон иконостаса главного придела церкви Николы на Козинке, созданном (учитывая строительство каменной церкви в 1775 году [\[44, с. 71–72\]](#)) в 1775 – начале 1780-х годов (**илл. 10**).





Общность художественного языка в калужских памятниках последней трети XVIII века, по-видимому, сформирована целым рядом факторов. Здесь отразилось и знакомство с иконописным искусством старообрядцев Ветки и Стародубья, а также малороссийской иконописью и книжной гравюры. Заметно усвоение эстетических принципов и отдельных черт больших европейских стилей. Свою роль сыграла очевидно и система цеховых ремесленных объединений, в которые входили иконописцы. С одной стороны, система стандартов ремесла, пусть и условных, способствовала дополнительному вниманию к работе коллег, а также использованию общих образцов, материалов (частично определявших общность тональных и цветовых отношений в работах мастеров одной корпорации), формированию общих принципов работы. При этом иконопись Калуги,

формируя свой самостоятельный художественный почерк, отнюдь не становилась однообразной. Уже в конце XVIII века начинают выделяться несколько стилистических линий.

Основные стилистические направления в калужской иконописи

Условно, на данном этапе исследования мы можем выделить следующие направления (последующая классификация – плод наших длительных наблюдений, которые будут подробно изложены в дальнейших публикациях) в местной иконописи, сформировавшиеся к концу XVIII века:

Первое направление: живоподобное

Магистральное направление в иконописании Калуги, генетически восходящее к живоподобию Оружейной палаты, с отчетливо заметной рецепцией этой художественной системы через эстетику провинциального барокко, классицизма и уже в первой половине XIX века – ампира. Формирование этой стилистической линии стоит отнести к 1760–1790-м годам, то есть к периоду творческого расцвета Андрея Филиппова.

Здесь стоит отметить основные маркеры данного художественного явления, ориентируясь на которые, можно было бы отнести икону к калужской иконописной традиции:

Во-первых, это килевидные трехлопастные завершения средников. Они, конечно, не уникальны для калужской иконописи и встречаются на иконах более раннего времени, не связанных с Калугой напрямую. Однако именно в Калуге эта деталь станет излюбленной и широко тиражируемой. При этом в первой трети XIX века усложняется типология этого элемента – иногда он приобретает строго геометрические очертания ступенчатого фронтона, вызывающего ассоциации с классицистической архитектурой.

Во-вторых, это характерный пейзаж на заднем плане. Линия горизонта, как правило, примерно на одном уровне. В пейзаже фигурирует типовой набор форм и элементов: пригорки, холмы, сломленный ствол дерева, небольшие уступы и обрывы, речка или ручей с небольшим мостиком. В тональном и цветовом исполнении эти пейзажные планы калужских икон как бы наследуют традиции Оружейной палаты, но все же эти старые образцы воспринимаются теперь через призму упрощенного понимания академической живописи с ей трехцветной ранжировкой ближних и дальних планов. Отдельные элементы говорят о рецепции культуры буколического пейзажа рокайльной, сентиментальной и позже романтической стилевой ориентации. Сам по себе такой пейзаж также не является уникальной чертой. Очевидно, что в данном случае мы имеем дело с влиянием столицы. Ряд икон московского круга елизаветинской и екатерининской эпохи демонстрируют сходные принципы изображения пейзажа на заднем плане.

В-третьих, отметим кучевые облака, изображаемые в контражуре. Эта деталь тоже относится к пейзажным формам, но мы выделяем ее отдельно, поскольку она крайне выразительна и очень часто встречается в калужских иконах.

В-четвертых, это использование флорального орнамента с мотивом букетов и розанов, в чем можно усматривать различные влияния: подобные детали могли быть заимствованы из европейского текстиля, использовавшегося для пошива облачений; не исключено и влияние украинской иконописи, в которой обнаруживаются сходные мотивы.

В-пятых, среди памятников первой группы заметно использование белых разграничек и белых же надписей строгого классицистического шрифта.

В-шестых, присутствует холодный колорит, отличающий иконы данного типа, от образчиков других групп: здесь встречаются различные градации серого, светло-оранжевый, ярко-синий, малиновый, сиреневый.

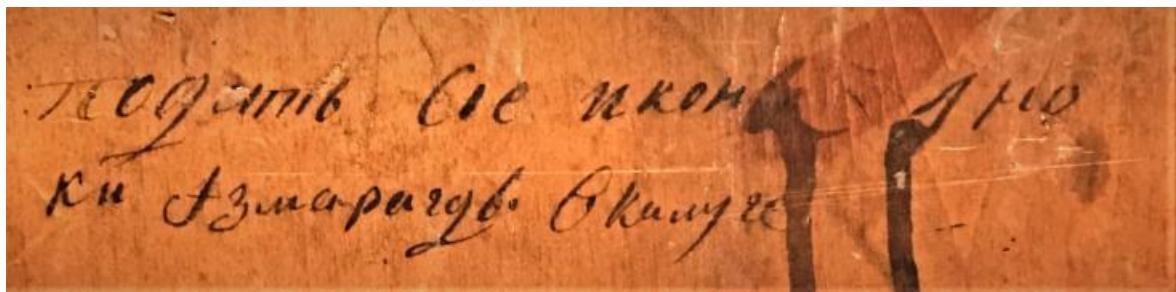
В-седьмых, выделяется типичный прием моделировки ступней ног, обутых в сапожки или иную обувь. Мастера часто подчеркивают анатомическое строение стопы с помощью золотопрообельных разделок. Золотом подчеркиваются свод стопы, большой палец и оставшиеся четыре, которые воспринимаются как единый объем.

В-восьмых, на иконах первой и второй групп встречаются цированный орнамент (в большей степени это свойственно иконам старообрядцев-поповцев юго-западных регионов, однако встречается и на калужских иконах первой группы). При этом для декорации полей иногда используется орнамент с повторяющимся мотивом загнутого по кругу стебля, с отделкой поверх золота черным лаком, что сильно напоминает декор полей на иконах, писавшихся в селе Павлово-на-Оке (сравни орнамент павловских [\[25, кат. 301, с. 423; кат. 306, с. 428; кат. 312, с. 434\]](#) с орнаментом калужских икон – иконы Иоанна Богослова 1860 года руки Ивана Иванова Касалапова [\[26, с. 66, илл. 100-101\]](#) либо образа Николая Чудотворца (ок. 1865 г.) из церкви Николы на Козинке (*снимок иконы доступен для просмотра на сайте церкви Николы на Козинке: URL:<https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/nicola-3.jpg> (дата обращения: 21.04.2023))*). Здесь вновь стоит вспомнить о тезисе Н. И. Комашко, включающей иконописное искусство Калуги в контекст культуры Поочья как макрорегиона [\[13, с. 18\]](#). При этом село Павлово находится довольно далеко от Калуги – намного ниже по течению Оки, близко к её впадению в Волгу.

Второе направление: «стародубское» или «старообрядческое»

Направление близкое и порой сложно различимое с высокими образцами иконописной продукции старообрядческих слобод и посадов Черниговщины. На таких иконах можно встретить приметы иконописи старообрядцев-беглопоповцев: «“мотивы цветов и букетов”, а также декоративные элементы в виде венков, гирлянд на фоне, полях иконы, иногда на архитектуре... форму и способ моделировки башмаков и сапожек» и т. д. [\[14, с. 35\]](#). Атрибуция в данном случае осложняется культурно-экономическими связями калужских старообрядцев со своими одноверцами из черниговских слобод (М. П. Чельцов в своей статье исследует почти что детективную историю переноса попом Феодосием на Ветку древнего дораскольного иконостаса из Калуги [\[53, с. 25-29\]](#)). Так, основываясь на архивных данных (РГАДА. Ф. 248. Оп. 29. Д. 1766, 1797, 1838; Оп. 113. Д. 1491; Ф. 7. Оп. I. Д. 555. Л. 167 об.), М. В. Починская указывает на значительную роль калужан в развитии старообрядческих слобод Черниговщины: «Как свидетельствуют материалы первых переписей стародубских слобод, выходцы из Калуги составляли значительную долю среди поселенцев» [\[34, с. 11-12, 77, примеч. 150\]](#). Среди наследников старообрядческих монастырей и беглого, перешедшего к старообрядцам священства периодически упоминаются калужане [\[15, с. 213\]](#). Известно также, что с первой трети XVIII века калужане отправлялись в старообрядческие скиты, находившиеся в Брынских лесах на пути в Стародубье из Калуги, обучаться иконописи: «Брынские леса славились большою популярностью, и туда отправлялись многие с целью научиться в тамошних раскольнических скитах грамоте или же иконному письму. Так священник Можайского уезда, села Пречистенского, до своего поступления в клир в 1710 г., жил за Угрою в скитах Кириллова согласия, где учился иконному письму у старца Никиты месяцев пять» [\[51, с. 25-26\]](#). В тоже время стародубские иконы часто привозились старообрядцами в

Калугу. Например, на обороте одной иконы из частного собрания, исполненной в типичной стародубской манере, читается: «**Цена пятнадцать рублей // 15 ₽= //** **Подать сие икону ино//ки Измарагдъ в Калуге...»** (илл. 11, 12).



В таких обстоятельствах географическая локация бытования иконы уже не имеет явной доказательной силы. Иначе говоря, если икона относится к данному стилистическому направлению, то ее калужский провенанс (была куплена в Калуге, находится в

калужской церкви) не является сильным аргументом в вопросе атрибуции. Все эти данные подводят к заключению о том, что иконопись калужских старообрядцев является частью более широкой традиции иконописи беглопоповцев юго-запада России. Тем не менее, мы полагаем, что в Калуге могли писать иконы в манере, близкой к стародубской, но на более высоком уровне и с предпочтением холодной гаммы в колорите. Всё же некоторые иконы удаётся выделить из круга памятников иконописи Ветки и Стародубья и связать с Калугой. Например, икона Пресвятой Богородицы «Утоли болезни» из собрания храма Знамения, что «на Зелени» (община РПСЦ) с датирующей надписью (1773 г.) (**илл. 13**) может быть определена как произведение калужских беглопоповцев (в чём мы солидарны с позицией М. А. Чернова, атрибутировавшего икону как калужскую [\[53, с. 8\]](#)). По иконографическим признакам она близка старообрядческой культуре, а в стилистическом отношении воспринимается как памятник, сочетающий в себе черты и стародубской, и основного направления в калужской иконописи.



В нашу классификацию не попадают иконы Боровских старообрядцев. Как ни странно, но Боровск, будучи крупным старообрядческим центром беглопоповцев, не сформировал собственной художественной традиции (исследователь М. А. Чернов придерживается иного мнения, однако свои изыскания по данному вопросу он ещё не опубликовал). Впрочем, для полноты картины приведём некоторые сведения об иконописании в Боровске. Известно, что в последней четверти XIX века в Боровске функционировала иконописная мастерской Максима Ивановича Исакова [32, кат. № 179, с. 357-359], продукция которой представляется чем-то близким к иконописной традиции Гуслиц и Мстера. По всей видимости эти иконы были рассчитаны на старообрядцев-поповцев. К тому же до нас дошли упоминания о специфической иконописи одного из местных беспоповщинских толков. И. Ф. Тихомиров упоминает, что Евграф Егоров – наставник толка «трехначальных», появившегося в 1860–1870-х гг. в Боровске – сам снабжал адептов своей общины иконами собственного же письма, облик которых «отличался особенно

грубым и сердитым видом изображаемых» [\[51, с. 167-168\]](#). К сожалению, нам пока не удалось выявить группу памятников, которые могли бы соответствовать данному описанию.

Третье направление

Еще одно направление представлено группой икон, ориентированных на культуру провинциального калужского дворянства и высшего духовенства. К данной группе можно отнести семейную икону калужских дворян Пирамидовых (ок. 1801 года) [\[7\]](#), образ мученицы Анастасия и праведной Анны перед иконой Богоматери Смоленской (1829 г.) работы Козьмы Жердева [\[7, с. 162, рис. 12\]](#) и подносную икону с изображением Лихвинского Покровского Доброго монастыря (1818–1832гг.) [\[6\]](#). Художественный язык этих произведений ближе к московской иконописи екатерининской эпохи и двух последующих царствований. Это неудивительно, поскольку культурные связи Калуги и Москвы были довольно сильными на протяжение XVIII века и не ослабли в XIX столетии. В. Г. Пуцко упоминает небольшую икону Распятия из ризницы церкви Георгия «за верхом», надпись на которой гласит: «писал иконописец московской зографской конторы» [\[37, с. 33\]](#). В облике калужских икон третьего направления чувствуется общность колористических и тональных отношений, однако в калужском варианте московские черты претерпевают некоторые изменения. Заметна в них и более тесная связь с большими европейскими стилями Нового времени.

Калужская иконопись во второй половине XIX века

Калужская иконопись второй половины XIX века во многом остается *terra incognita*, поскольку памятники калужской иконописи, относящиеся ко времени после 1850-х годов, с подписями мастеров и годовыми или городовыми клеймами на окладах почти не встречаются. Самыми поздними датированными произведениями, как бы завершающими период расцвета калужской иконописной традиции, являются многочастный образ с изображением русских святых 1857 года, написанный Космой Михайловым [\[33, кат. № 234, с. 44-47\]](#), и икона Иоанна Богослова в молчании письма Ивана Касалапова 1860 года [\[26, с. 66, илл. 100–101\]](#). Основываясь на формально-стилистических признаках, не получается выделить и какую-то группу определенную группу памятников, выражющую более поздний этап существования традиции, связанный с произведениями первой половины века. Тем не менее, мы полагаем, что калужская иконопись как определенное явление сохранилась, претерпевая дальнейшие трансформации. Косвенно об этом могут свидетельствовать пусть и немногочисленные архивные данные (например, «Заявление калужского мещанина Никиты Львова Панова, коим ходатайствует о выдаче дозволения на производство иконописного мастерства». ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. «Книга Калужской ремесленной управы, на записку протоколов и приговоров на 1880 год». Л. 198 об. № 252. От 6 октября). Впрочем, мы не знаем, в какой манере работал этот и другие мастера, имена которых встречаются в документах Ремесленной палаты. Они могли писать иконы в академической манере или в широко распространившейся в последней четверти XIX века манере владимирских иконописных сел. Поздними, но, к сожалению, единичными образцами калужской иконописи могут являться икона с избранными святыми (выставлялась на аукционе Jackson's 3 июня 2014 г. (лот 45) как русская икона XVIII в.) [\(илл. 14\)](#) и образ Боголюбской Богоматери, датируемый согласно вкладной надписи 1900 годом (1900 г. 98 x 45 см. КМИИ. Инв.: Ж 0935; Номер в Госкataloge: 13686423). На нижнем поле последней иконы в прямоугольном картуше –рамке надпись, свидетельствующая о том, что икона создана в 1900 г. и подарена крестьянином

Василием Деагеновичем Деагеновым в Пафнутьев монастырь.



Однако этих поздних произведений очень мало. Их почти нет в собрании КМИИ и в церквях Калуги. Мы можем предположить в данном случае, что это мизерное число поздних икон, исполненных с сохранением, пусть и в трансформированном виде, принципов местного вкуса, связано, прежде всего, с условиями развития рынка иконописной продукции во второй половине XIX века. Во-первых, серьезную конкуренцию местным иконописцам могли составить печатные иконы [\[3, с. 394\]](#). Во-вторых, конкурентами становились и приезжие иконописцы, например, палешане. На этот процесс миграции иконописцев из старых и крупных иконописных центров, указывают единичные архивные свидетельства (например, «Заявление крестьянина Владимирской губернии Вязниковского уезда Палеховской волости деревни Тереховой Семена Васильева Глазунова, коим ходатайствует о выдаче дозволения на производство иконописного мастерства». ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. Книга Калужской ремесленной управы... на 1880 год. Л. 108. № 124. От 31 мая). В-третьих, местные иконописцы могли попадать под влияние других крупных центров или мастерских, примером чему является уже упоминавшаяся выше продукция мастерской Максима Ивановича Исакова в Боровске. В-четвертых, ко второй половине XIX века в Калуге сформировались основные иконостасные комплексы и храмовые интерьеры, поскольку время активного храмоздательства прошло, а значит, и не было большой потребности в местных мастерах.

Заключение

Подведем итог изложенным выше рассуждениям. Калуга как иконописный центр сформировалась благодаря сочетанию ряда факторов. В основу художественного языка данного направления легла система живоподобия, что роднит калужскую иконописную традицию с рядом других художественных центров, формировавшихся сходным образом – сочетая наследие XVII века с модой на европейские стили. В 1760–1780 гг. происходит оформление местного стиля, которое завершается в 1790-е гг.: это время активных контактов с сопредельными центрами, отмеченное также созданием крупных иконостасных комплексов.

В число основных признаков калужской иконописи как специфического регионального художественного феномена, которые могут помочь в процессе атрибуции памятников, можно выделить следующие:

- 1) традиционная техника многослойной темперной живописи;
- 2) традиционализм стиля, выражющийся в наследовании принципам живоподобия (по контрасту с иконами академического направления оно воспринималось как «греческое», «византийское» или просто старое) и некоторым элементам дореформенной иконографии;
- 3) использование циркованного орнамента в виде загнутых кольцом побегов;
- 4) типовые цветовые сочетания в холодной гамме: открытый синий, сиреневый, серый, светло оранжевый, малиновый;
- 5) принадлежность к одному из трёх описанных стилевых направлений в калужской иконописи XIX столетия;
- 6) набор наиболее частотных специфических изобразительных мотивов: кучевые облака в контражуре, трех- или пятилопастная арочка, завершающая средник, характерный флоральный орнамент с розанами;
- 7) наличие изображений местночтимых святых, чтимых в регионе изводов богочестивых икон, использование местных изводов иконографии Богоматери «Живоносный источник» и Христа Вседержителя.
- 8) подписи с упоминанием топонимов (например, по формуле «Писан в Калуги...» или иначе);

Во второй половине XIX калужская иконопись переживает процесс угасания. И если в других центрах (на Урале или в Стародубье) иконописание идёт по пути стандартизации приёмов и упрощения художественного языка, то в Калуге с 1860-х гг. резко сокращается производство икон в узнаваемой местной стилистике.

Архивные источники

1. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 7. Книга описи имущества городской Преображенской церкви (На глубоком) за 1800 год.
2. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества церквей города Калуги за 1800 год.
3. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. «Указы Сената, Синода, Калужской духовной консистории 1825-1827 годы. Опись имущества церквей Калужского Архиерейского дома на территории Лаврентьев монастыря 1827 г.»: Книга расхода денежной суммы, употребляемой на материалы и работы, по случаю устроения вместо

каменной часовни близь города Калуги в Ямской слободе, принадлежащей Лаврентьеву монастырю, что ныне Архиерейский дом: храма во имя честного и животворящего Креста Господня.

4. ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. «Книга Калужской ремесленной управы, на записку протоколов и приговоров на 1880 год».

Электронные ресурсы

1. Сайт Воскресенского воинского собора станицы Старочеркасской ([Электронный ресурс]. URL: <https://vsobor.ru/?p=716> (дата обращения 21.04.2023)).
2. Сайт Национальной библиотеки Испании: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=5484> (дата обращения: 21.04.2023).
3. Сайт церкви Николы на Козинке: URL:<https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/nicola-3.jpg> (дата обращения: 21.04.2023).

Список сокращений

ГАКО – Государственный архив Калужской области

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

КДУ – Калужское духовное училище

КМИИ – Калужский музей изобразительных искусств

НГХМ – Нижегородский государственный художественный музей

ПСЭ – Православная энциклопедия

РПСЦ – Русская православная старообрядческая церковь

ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы

ЦГАДА – Центральный государственный архив древних актов (ныне РГАДА)

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

Список иллюстраций

1. Господь Саваоф. 1828 г., Гавриил Постников. Калуга. Частное собрание
2. Икона четырёхчастная с избранными образами Богоматери («Утоли болезни», «Взыскание погибших», «От бед страждущих» и «Нечаянная радость». 2 треть XIX в. Калуга. Собрание автора.
3. Триипостасное Божество. 1803 г. Калуга. Собрание И. А. Сысолятина (Москва).
4. Чудо праведного Лаврентия Калужского. 1 четверть XIX в. Калуга. КМИИ, Инв. Ж 0902.
5. Священномученик Харлампий Магнезийский со сценой кончины и избранными святыми (фрагмент). Кон. XVIII – нач. XIX. Калуга (?). Собрание В. А. Бондаренко
6. Богоматерь Знамение. 1810-е гг. Калуга (?). Частное собрание.
7. Богоматерь «Живоносный источник». 1756 г. Калуга. Воскресенский воинской собор станицы Старочеркасской.
8. Господь Вседержитель. 1 четверть XIX в. Калуга. Ризница церкви великомученика Георгия «за верхом» (Инв. № 11 (359/50)), Калуга. Фотография автора.
9. Богоматерь Иерусалимская. 1740 г., Семен Фалеев. Калуга. Церковь

- великомученика Георгия «за верхом», Калуга. Фотография автора.
10. Праотцы Исаак и Иаков. (из праотеческого чина иконостаса главного придела церкви Николы на Козинке), 1775 – начало 1780 гг. Калуга. Фото любезно предоставлено художником-реставратором и преподавателем КДУ Н. Е. Алексеевым.
 11. Икона пятичастная с избранными образами Богоматери и святыми (Богоматерь «Казанская», Богоматерь «Утоли болезни», ангел-хранитель, мученица Наталия, архангел Михаил, святитель Николай Чудотворец (по центру), исповедники Гурий, Самон и Авив. 2 треть XIX в. Стародубье. Частное собрание.
 12. Икона пятичастная с избранными образами Богоматери и святыми. Оборот иконы. Фрагмент надписи: «...Подать сie икону ино//ки Izmaragdъ в Калуге...».
 13. Богоматерь «Утоли болезни». 1773 г., мастер «В. Ф.». Калуга. Собрание храма Знамения, что «на Зелени» (община РПСЦ), Калуга. Фото любезно предоставлено настоятелем общины иереем Иоанном Курбацким.
 14. Архангел Гавриил, мученица София со дочерьми Верой, Надеждой и Любовью, архангел Михаил, святитель Кирилл, митрополит Киевский. Последняя треть XIX в. Калуга (?). Частное собрание (торги аукциона Jackson's от 3 июня 2014 г., лот 45)

Illustration list

1. Lord Sabaoth. 1828, Gabriel Postnikov. Kaluga. Private collection.
2. Four-part icon with selected images of the Mother of God (Our Lady "Healing of the Sick", "Seeking the Lost", "Relief from Suffering", and "Unexpected Joy"). 2nd half of the 19th century. Kaluga. Author's collection.
3. Triptych Deity. 1803. Kaluga. Collection of I. A. Sysolyatin (Moscow).
4. Miracle of Saint Lawrence of Kaluga. 1st quarter of the 19th century. Kaluga Museum of Fine Arts, Inv. Ж 0902.
5. Holy Martyr Harlampie of Magnesia with a scene of his death and selected saints (fragment). Late 18th - early 19th century. Kaluga (?). Collection of V. A. Bondarenko.
6. Our Lady of the Sign. In the 1810s. Kaluga (?). Private collection.
7. The Mother of God "the Life-Giving Spring". 1756, Kaluga. The Military Cathedral of Christ's Resurrection (stanitsa of Starocherkasskaya).
8. Lord Almighty. 1st quarter of the 19th century. Kaluga. Treasury of the Church of Great Martyr George "za verkhom" (Inv. No. 11 (359/50)), Kaluga. Photo by the author.
9. The Mother of God of Jerusalem. 1740, Semyon Faleev. Kaluga. Church of Great Martyr George "za verkhom", Kaluga. Photo by the author.
10. Ancestors Isaac and Jacob (from the ancestral tier of the iconostasis of the main altar of the church of St. Nicholas on Kozinka), 1775 - early 1780s. Kaluga. Photo kindly provided by artist-restorer and lecturer in Kaluga orthodox college N. E. Alexeyev.
11. Five-part icon with selected images of the Mother of God and saints ("Our Lady of Kazan", Our Lady "Healing of the Sick", guardian angel, martyr Natalia, Archangel Michael, St. Nicholas the Wonderworker (in the center), confessors Guriy, Samon, and Aviv). 2nd half of the 19th century. Starodubye. Private collection.
12. Five-part icon with selected images of the Mother of God and saints. Reverse side of the icon. Fragment of inscription: "...Submit this icon to nun Izmaragda in Kaluga..."
13. The Mother of God "Healing of the Sick". 1773, master "V. F.". Kaluga. Collection of the congregation church of Our Lady of the Sign "na Zelenyi" (Russian Orthodox Old-Rite Church), Kaluga. Photo kindly provided by the prior of the parish, His Reverence Ioann Kurbatsky.
14. Archangel Gabriel, Martyr Sophia with daughters Vera, Nadezhda and Lyubov' with Archangel Michael and St. Cyril, mitropolit of Kiev. Last third of the 19th century.

Kaluga (?). Private collection (auction lot 45 of Jackson's auction on June 3, 2014).

Библиография

1. Астапенко С. Г. Живоносный источник в Воскресенском соборе. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2019/11/15/1022> (дата обращения 21.04.2023))
2. Белоброва О. А. О древнерусских подписях к некоторым нидерландским цельногравированным изданиям XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград: Наука, 1990. Т. XLIII. С. 70—81.
3. Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019.
4. «В воспоминание избавления от нашествия галлов...». Русская икона в канун войны 1812 года: каталог выставки / составитель и автор статьи Н. В. Герасименко. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР). М.: Индрик, 2014.
5. Верховский, Т. А. Стародубье. Записки (в III частях). Казань: Университетская типография, 1874.
6. Голубев В. А. Подносная икона с видом Лихвинского Доброго монастыря: датировка, типология, иконография, стиль // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 47. С. 136-157.
7. Голубев В. А. «Устроися сей образ в память благодеяния Божия»: Семейная икона калужских дворян Пирамидовых // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. №4. С. 142–169.
8. Голубев В. А. «Божией милостью» и «общим иждивением»: иконографическая программа и стиль заказных икон калужского купца М.А. Макарова // Художественная культура. 2022. № 4. С. 254–285.
9. Иконопись Оружейной палаты из частных собраний. Каталог выставки / ЦМиАР. Сост. Н. И. Комашко. М., 2017.
10. Зуев В. Ф. Путешественные записки Василья Зуева от С. Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 году. СПб.: при Императорской Академии Наук, 1787.
11. Коллекция Виктора Федотова: Иконопись: Книга четвертая: XVII–XX века. М.: Издательство «Красная площадь», 2019.
12. Комова М. А. Калужская и Боровская епархия. Чудотворные иконы // Православная энциклопедия М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 29. С. 625-628.
13. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006.
14. Корнюкова Л. А. Иконы Ветки в собрании Государственного Исторического музея. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования № 12 (63). С. 34-35.
15. Кочергина М. В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760–1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура. Брянск: Ладомир, 2011.
16. Красилин М. М. Отражение европейских художественных стилей в иконописи XVIII–XIX вв. // Научные чтения памяти И.П. Болотцевой (III). Ярославль, 1999. С. 82–90.
17. Курбацкий, А. Н. Очерки истории церквей города Калуги: к 300-летию храма Знамения Пресвятой Богородицы, что на Зелени. М.: Первая Образцовая типография, 2020. Глава II. С. 270–284.
18. Левитский Г. А. Краткое историческое описание Старочеркасской соборной церкви во имя Обновления Храма Воскресения Христова // Донской временник. Год 2016-й

- / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 2015. Вып. 24. С. 130-142. [Электронный ресурс]. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/FUes/artide/m8/2/art.aspx?art_id=1454 (дата обращения: 21.04.2023).
19. Лестница в небо. Иконы из собрания Виктора Бондаренко: каталог выставки / составитель и автор статьи Н. И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР), 2019.
 20. Лозинский Р. Р., протоиерей. Страницы минувшего (Очерки из истории Тулы, описание 66-ти храмов – памятников архитектуры, приложения историко-статистического характера с двумя планами города Тулы). Тула, 1979–1994.
 21. Малинин А. Д. Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии. Калуга: Золотая аллея, 1992.
 22. Маркелов Г. В. Старообрядческая исповедь для иконописца // ТОДРЛ. СПб.: 2001. Т. 55. 2001. С. 745–753.
 23. Материалы для историко-статистического описания Тульской губернии. Вып. 1 (Святые храмы города Тулы). Тула, 1888.
 24. Михайлов А. И. Творчество Растрелли и традиции русской архитектуры. Из истории создания Смольного монастыря) // Архитектурное наследство, I. Институт истории и теории архитектуры. М. 1951. С. 62–68.
 25. Небесный Нижний. Святые и святыни Нижегородской земли: Каталог выставки к празднованию 800-летия Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 2021.
 26. Нечаева Т. Н., Чернов М. А. «Писань в Калуги...». Калужские иконы XVIII–XIX веков // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 11 (81). С. 14–66;
 27. Нечаева Т. Н., Чернов М. А. Калужская и Боровская епархия. Иконопись // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 29. С. 620–623.
 28. Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея / Сост. Н. В. Пивоварова. СПб., 2008.
 29. Остроглазов И. (священник). «Летопись градо-калужской Георгиевской за верхом церкви» // Калужские епархиальные ведомости. Калуга: 1891. № 24. С. 859–866.
 30. Павлова А. Л. Стенопись Казанской церкви «под горой» в Калуге // Архитектурное наследство. Вып. 76. СПб.: Коло, 2022. С. 86–105.
 31. Пивоварова Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII–начала XX века. БуксМАрт, 2018.
 32. «Писаль сій образъ...». Подписьная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии. Том 1: Альбом-каталог. СПб.: 2020.
 33. «Писаль сій образъ...». Подписьная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии. Том 2: Альбом-каталог. СПб.: 2021.
 34. Починская М. В. Старообрядческое книгопечатание XVIII – первой четверти XIX веков. Екатеринбург: УрО РАН, 1994.
 35. Пуцко В. Г. Иконы с изображениями калужских святых // Tausend Jahre Taufe Russlands: Russland in Europa: Beiträge zum interdisziplinären und ökumenischen Symposium in Halle (Saale) 13–16. April 1988 / Edit. von Hermann Goltz und Axel Meissner. Aufl. 1. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1993. S. 518–528.
 36. Пуцко В. Г. Иконы конца XVII и 1-й пол. XVIII вв. из храмов Калуги // Калуга в шести веках: материалы 3-й городской краеведческой конференции / Сост.: В.А. Дьяченко. Калуга, 2000. С 331–342.

37. Пуцко В. Г. Русская иконопись XVIII — начала XX века на перекрестках культурных традиций // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сборник статей / Редактор-составитель М.М. Красилин. М.: ГосНИИР, 2001. С. 33–37.
38. Пуцко В. Г. Икона из старой калужской церкви Георгия «на песку» // Калуга в шести веках: материалы 4-й городской краеведческой конференции / Сост.: В.А. Дьяченко. Калуга, 2003. С. 103–115.
39. Пуцко В. Г. Иконостас русского сельского храма на рубеже XVIII-XIX вв. // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А.В. Рындина и др. М.: Индрик, 2004. С. 81–94.
40. Пуцко В. Г. О калужской миниатюрной иконописи XVIII–XIX веков // Калуга в шести веках: материалы 5-й городской краеведческой конференции. Калуга: Полиграф-Информ, 2005. С. 319–329.
41. Пуцко В. Г. Богоматерь Живоносный источник в калужской иконописи XVIII века // Калуга в шести веках: материалы 5-й городской краеведческой конференции. Калуга: Полиграф-Информ, 2005. С. 346– 347.
42. Пуцко В. Г. Храмы Калуги по данным церковных описей 1800 г. // Материалы научной конференции, посвященной 90-летию Государственного архива Калужской области / сост. Л. А. Бацанова, Т. В. Егорова, О. М. Петрова, Л. И. Сапожникова, И. Б. Сундеева. Калуга: ООО «Издательство научной литературы “Ноосфера”», 2010. С. 455–477.
43. Пятницкий Ю. А. Московский Кремль и греко-русские связи XVI–XVII веков // Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". Материалы и исследования. Вып. XI. Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 23–38.
44. Рошфор Де Н. И., граф. Опись церковных памятников Калужской губерний. СПб: Тип. Императорской академии наук, 1882.
45. Россия в ее иконе. Неизвестные произведения XV — начала XX века из собрания Игоря Сысолятина. Каталог выставки. Музей русской иконы им. Михаила Абрамова. В двух томах. Т. II / Составитель и научный редактор А. С. Преображенский М.: «Духовная Нива», 2022.
46. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Редактор-составитель И. А. Кочетков. Издание 2-е, исправленное и дополненное. М.: «Индрик», 2009.
47. Степанова Т. Ю. Икона Богоматери Казанская с чудесами 1793 г. из села Спас-Загорье Калужской области // XVI ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, 26–28 января 2006 г.): Тезисы. М., 2006. [Электронный ресурс]. URL: https://pstgu.ru/download/1130093166.fch_conf_05_thes.pdf (дата обращения 21.04.2023)).
48. Сызранская икона. Каталог выставки / Самарский епархиальный церковно-исторический музей. Сост. А. А. Кириков. Самара, 2007.
49. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-Традиция, 1995.
50. Theatrum biblicum. Библия Пискатора из собрания Государственной Третьяковской галереи / Н. В. Дубова, О. Н. Туркина. М.: ГТГ, 2020.
51. Тихомиров И. Ф. Раскол в пределах Калужской епархии: Прошлое и настоящее местного раскола. Калуга: типо-литография губернского правления, Калуга, 1900.
52. Чельцов М. П. Услуга калужских Покровских церквей раскольникам в конце XVII в. // Известия Калужской ученой архивной комиссии за 1898 год. Выпуск V-VI. Калуга:

Типолитография губернского правления, 1898. С. 25 –29.
53. Чернов М. А. «Писанъ в Калуги...». Калужские иконы XVIII–XIX веков // «Калугарь» № 43 от 24. 04. 2022. С. 6–8.

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 «Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления», в которой проведено исследование феномена калужской иконографии и присущих ей характерных признаков. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в понятие «калужская иконопись» не вписывается все иконописное наследие Калужского края. В центре внимания автора находится процесс формирования и эволюции определенного направления в иконописи, отличающегося самостоятельностью и цельностью, имеющего свой особый узнаваемый характер.

Актуальность исследования определяется тем, что представления исследователей о калужской иконописи достаточно условны, датировки и атрибуции у различных авторов разнятся и требуют уточнения. Более того, до конца не ясно, что именно следует понимать под «калужской иконописью» как художественным феноменом: в чем состоит отличие калужских икон от произведений прочих центров и направлений в поздней русской иконописи, где пролегают хронологические границы этого явления и каково его место в общем художественном ландшафте сакрального изобразительного искусства Нового времени. Анализ поднимаемых проблем, проведенный автором, и составляет научную новизну исследования. Методика исследования строится на основе исторического, искусствоведческого и социокультурного анализа. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских ученых как В.Г. Пузко, Т.Г. Нечаева, М.А. Чернов и др. Эмпирической базой служат образцы иконописи Калужской земли периода XVIII – начала XIX веков.

В соответствии с поднимаемыми в статье проблемами цель исследования заключается в определении сущности калужской иконописи как специфического регионального художественного феномена и определении ее аутентичных признаков.

В соответствии с целью исследования текст статьи разделен автором на логически обоснованные параграфы.

В разделе «К истории изучения калужских писем» автором проведен библиографический анализ трудов, посвященных изучаемой проблематике. Автором отмечено, что калужскому иконописному наследию посвящены как отдельные работы, так и эпизодические упоминания, пассажи в публикациях, напрямую не связанных с калужской иконописью. Данная тема исследована автором статьи и представлена в ранних его публикациях, посвященных отдельным памятникам, довольно точно датируемым по различным параметрам и по ряду признаков атрибутируемым как калужские.

В разделе «Калужская иконопись как самостоятельное художественное явление» автором представлены признаки, характерные для икон калужского письма, а именно темперная техника и традиционная (старообрядческая) стилистика с соблюдением ряда норм и принципов дораскольной иконографии.

В разделе «Иконографические особенности калужских икон» автор перечисляет следующие черты: изображения местночтимых святых и икон; влияние североевропейской гравюры; киевское влияние; использование калужскими

иконописцами старообрядческих маркеров; особые изводы иконографии Христа Вседержителя и Богоматери.

В разделе «Трудности атрибуции» автором отмечено, что отсутствие ясного и четкого изложения данной системы, как и сложно поддающаяся учету индивидуальная специфика зрительного восприятия различных исследователей, порождают противоречия в атрибуции памятников иконописи. Поэтому автор видит своей задачей определение принципов и составных частей феномена, которые в сумме или же в определенных комбинациях составляют исследуемое нами явление как нечто целое. Данная задача, по мнению автора, осложняется тем, что Калуга в художественном и культурном отношении близка другим иконописным центрам Поочья как единого макрорегиона.

Разделы «О времени формирования калужской иконописи как художественной системы», «Иконопись и стратегии идентичности» и «Калужская иконопись во второй половине XIX века» посвящены исследованию периода становления особого стиля калужского письма (начало-середина XVIII века), периоду трансформации, а также творчества отдельных калужских иконописцев (Андрей Михайлов, Федор и Семен Фалеевы). Автором выделяются уникальные композиционные и цветовые особенности калужских икон, а также обозначаются факторы, оказавшие влияние на формирование данных особенностей.

В разделе «Основные стилистические направления в калужской иконописи» автором выделены три основных направления: живоподобное, старообрядческое (стародубское) и иконы, ориентированные на культуру провинциального калужского дворянства и высшего духовенства.

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 иконографии определенного региона, особенностей формирования ее аутентичности 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 53 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокие знания изучаемой проблематики, получил 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:*

Пушкирева Т.В., Шемякина Е.М., Ющенко Н.С., Державина О.А. — Опыт иконологической интерпретации интернет-мемов (на материале «карантино» из коллекции социальной карикатуры ЦСПИ ГПИБ) // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 21 - 39. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40674 EDN: TVCAMS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40674

Опыт иконологической интерпретации интернет-мемов (на материале «карантино» из коллекции социальной карикатуры ЦСПИ ГПИБ)

Пушкирева Татьяна Витальевна

ORCID: 0000-0002-9139-6121

кандидат философских наук

доцент кафедры дизайна и архитектуры, Университет "Синергия"

125190, Россия, г. Москва, пр. Ленинградский, 80, Г



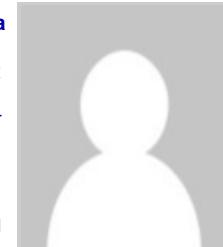
✉ ap-bib@yandex.ru

Шемякина Елена Михайловна

кандидат философских наук

доцент, кафедра культурологии, Московский педагогический государственный университет

119991, Россия, г. Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1



✉ simbaplus@mail.ru

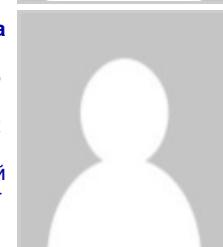
Ющенко Наталья Сергеевна

ORCID: 0000-0002-8911-5765

кандидат педагогических наук

доцент, кафедра искусства и народного творчества, Российский государственный социальный университет

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 4, строение 1



✉ n.yushenko@list.ru

Державина Ольга Анатольевна

ORCID: 0000-0002-1986-0938

старший преподаватель, кафедра дизайна и архитектуры, Университет «Синергия»

125190, Россия, г. Москва, пр. Ленинградский, 80, корпус Г



✉ arte-accordo@mail.ru

[Статья из рубрики "Электронная культура и интернет"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40674

EDN:

TVCAMS

Дата направления статьи в редакцию:

03-05-2023

Дата публикации:

10-05-2023

Аннотация: Объектом исследования, результаты которого представлены в статье, стали интернет-мемы как продукт современной массовой культуры и искусства. Предмет исследования - иконологическая интерпретация интернет-мема как арт-объекта. Для интерпретации выбраны интернет-мемы, посвященные локдауну и пандемии COVID-19 - «карантинки» из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки, которая была собрана в период локдауна 2020 года, и также актуальные материалы интернета. Цель статьи – провести иконологическую интерпретацию выбранных интернет-мемов из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки. Новизна исследования состоит в том, что впервые интернет-мем был рассмотрен как арт-объект, и на примере нескольких «карантинок» исследованы возможности иконологической интерпретации этого феномена современной культуры и искусства. В статье показано, что конструирование «карантинок» шло как по пути создания новых мемов, так и путем трансформации старых мемов на основе реконтекстуализации – использовании хорошо известных сюжетов, образов, героев для обсуждения новых реалий. Иконологическая интерпретация «карантинок» позволила выявить особенности отражения пандемии в общественном сознании (ощущение «перевернутости» мира, катастрофического характера перемен, новых условий безопасности) и углубить знания о характере художественной самопомощи общества в условиях социального экстремума (использование целительных эффектов трагикомического).

Ключевые слова:

интернет-мем, иконология, веб-культура, карантинка, пандемия, массовая культура, цифровой фольклор, интерпретация, реконтекстуализация, социальная карикатура

Введение

С развитием цифровизации общества и массовых коммуникаций феномен интернет-мема приобретает все большее значение, превращаясь в своего рода культурную универсалию современности и заставляя исследователей обращаться к изучению природы и особенностей функционирования этого феномена. Синтетичность, изменчивость, интертекстуальность, интерактивность, компактность и емкость этой формы массовой коммуникации и одновременно народного творчества требуют междисциплинарного подхода. Существующая традиция изучения феномена интернет-мемов охватывает преимущественно сферу лингвистики и коммуникативистики: интернет-мем рассматривается как единица сетевой коммуникации, как полимодальный медиатекст, требующий особых навыков дешифровки. Художественная же составляющая этого феномена современной культуры остается в большей степени вне научного фокуса.

Между тем, интернет-мем как творческий продукт типологически близок к таким художественным формам, как социальная карикатура, лубок, и, таким образом может быть рассмотрен в качестве особого арт-объекта.

В статье предлагается новаторский опыт художественной, иконологической, интерпретации интернет-мема, который позволит отчасти компенсировать сложившийся исследовательский «медиакрен» и таким образом способствовать комплексному междисциплинарному исследованию этого феномена.

Эмпирическим материалом исследования стали интернет-мемы из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки, которая была собрана сотрудниками отдела нетрадиционной печати ЦСПИ ГПИБ во время периода локдауна 2020 года. Всего коллекция содержит 3082 единицы хранения, каждая находка описана, систематизирована, подготовлена для научного анализа [1, 2]. Тематическая общность предлагаемых здесь для анализа интернет-мемов позволит нам оптимизировать процесс художественной интерпретации.

Объект исследования – интернет-мемы как продукт современной массовой культуры и искусства.

Предмет исследования – возможности иконологической интерпретации интернет-мема (на примере «карантинок»).

Цель – провести иконологическую интерпретацию выбранных интернет-мемов из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки.

Задачи: рассмотреть интернет-мем как феномен современной культуры и проследить основные подходы к его изучению и интерпретации; адаптировать стратегию иконологического метода интерпретации произведения искусства к материалу интернет-мема; продемонстрировать возможности иконологического метода при описании, анализе и интерпретации репрезентативных примеров интернет-мемов из коллекции «карантинок» ЦСПИ ГПИБ.

Обзор литературы

Впервые слово «мем» употребил американский биолог и популяризатор науки Ричард Докинз в своей книге «Эгоистичный ген», которая вышла в 1976 году. Слово «мем» (от древнегреческого μίμημα mīmēta, «имитируемые вещи») фактически используется автором как метафора для описания копирования и распространения информации в культуре по аналогии копирования и распространения информации в природе с помощью гена [3]. После бурного подъема меметики Докинза, быстро начался ее спад. Новые технологии, социальные сети и развивающаяся на их основе «культура участия» привели к тому, что понятие мем стало более узким и конкретным. И в настоящее время использование понятия «мем» роднит с термином Докинза лишь одно свойство: бессознательный характер распространения и копирования информации.

Мемом с 2000-годов в обиходе чаще называют «веселые фото и видео, которые курсируют в интернете, они высмеивают или подражают известным людям и ситуациям, которые ранее вызывали ажиотаж в СМИ». (Meme (Kulturphänomen). URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Meme_\(Kulturph%C3%A4nomen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Meme_(Kulturph%C3%A4nomen))).

Попытки концептуализировать этот феномен предпринимается непрерывно, объем

литературы о веб-культуре и об интернет-мемах как ее части непрерывно растет [4, 5, 7, 75]. Но трудно не согласиться с одним из авторитетных исследователей мемов С.А.Шомовой, что «мем сегодня всего лишь пополняет собой когорту понятий, теоретическое осмысление которых не успевает за их практическим распространением». [8, с.4]

Наибольший интерес к изучению феномена интернет-мема обнаруживают лингвисты [9, 10, 11, 12, 13], все чаще речь заходит о формировании киберлингвистики как области, изучающей специфику электронных текстов. [11] Предложена развернутая типология интернет-мемов, включающая следующие группы: 1) текст (слово, фраза); 2) изображение (узнаваемое изображение, «фотожаба»); 3) видео; 4) креолизованный текст, интегрирующий текст и изображение в единое целое. [12, с.164] Причем, вероятно, что креолизованный текст стал одним из массовых типов мемов, что хорошо видно по коллекции «карантинок» ЦСПИ ГПИБ. [14, с.71] Сам термин «кеоилизованный текст» был предложен Ю.А.Сорокиным и Е.Ф.Тарасовым для обозначения текстов, состоящих из двух негомогенных частей вербальной и невербальной (чаще визуальной), причем информационная емкость невербальной части чаще больше текстовой. [15, с. 180–181] В ряду креолизованных текстов кроме мемов находятся плакаты, карикатуры, комиксы, реклама. Поскольку интернет-мем выступает как синтетический феномен, чаще всего сочетая вербальную и визуальную форму, исследователи говорят о полимодальности мема и о том, что для его дешифровки требуется особая иконическая грамотность. [14, 15, 16]

Исследователи также анализируют медийную природу мема. [6, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 23, 24] Отмечается, что мем в качестве своеобразной синтетической шутки, благодаря электронному тиражированию, распространяется практически моментально и таким образом формирует общее виртуальное коммуникативное поле. Причем распространение мема обычно занимает от нескольких дней до нескольких лет, после чего процесс репликации замедляется или останавливается. [12] Анонимность, стремительность распространения, массовость интернет-мема позволяют ряду исследователей трактовать интернет-мем как жанр цифрового фольклора. [14, 25, 26]

Особым исследовательским интересом пользуются политические мемы. Так, Л.Шифман разработала семиотическую методику анализа интернет-мема по выявлению «поддерживающих» и «подрывающих» социальный порядок функций интернет-мемов. [6, 27, 28] Пример оригинального социологического анализа интернет-мемов дают В.В.Щебланова, Л.В.Логинова, И.Ю.Суркова, исследовавшие интернет-мемы виртуальных городских сообществ Саратова для оценки гражданской активности молодежи города. [29] Л.В.Моисеенко анализирует намеренное создание интернет-мемов по ключевым политическим событиям в целях управления общественным мнением и также использование мема в качестве инструмента маркетинга. [30] Исследованию политических мемов посвящены работы С.А.Шомовой. [31, 32]

В последнее время появляется все больше работ, посвященных интернет-мемам эпохи пандемии – так называемым «карантинкам». К.Л.Рыжков отмечает, что коронавирусная инфекция и ее социально-политические последствия привели к появлению новой тематической группы интернет-мемов. [33] Испанские исследователи показали, как «карантинки» способствовали нормализации общественного самочувствия во время

пандемии. [\[34\]](#) Е.Аслан демонстрирует на основе данных американского цифрового портала, занимающегося сбором и систематизацией интернет-мемов, как во время пандемии COVID-19 пользователи по всему миру использовали интернет-мемы, чтобы справиться со своими негативными психологическими реакциями. Интертекстуальность «карантинок» стала в этом смысле продуктивным ресурсом, помогая осмысливать абсурдную реальность через привычные образы и тексты [\[35\]](#) Смирнова О.В., Денисова Г.В. и др. сравнили российские и китайские мемы на тему ковида, показав культурную специфику этого глобального феномена. [\[36\]](#)

Ранее на основе анализа коллекции ЦСПИ ГПИБ нами сделан вывод о том, что карантинки стали «художественным методом самопомощи общества в ситуации драматических вызовов и изменения привычного порядка». [\[14, с.64\]](#) И действенность этого метода была связана вне всякого сомнения с художественной природой интернет-мема, что делает возможным интерпретировать интернет-мем как арт-объект. Для этого мы предлагаем использовать одну из доминирующих искусствоведческих стратегий художественной интерпретации, разработанной в рамках иконологии Эрвина Панофского.

Цифровое реагирование общества на кризис пандемии осуществлялось как по пути создания новых мемов, так путем трансформации старых мемов. И в том, и в другом случае речь шла о реконтекстуализации – использовании хорошо известных сюжетов, образов, героев для обсуждения новых реалий, что позволяет считать интернет-мем хорошим объектом для иконологической интерпретации, поскольку роль героев и мифологических сюжетов, которые ранее обнаруживал Э.Панофский в классической живописи, в интернет-мемах играют герои и сюжеты популярной культуры.

Алгоритм иконологической интерпретации: от классики к мему

Иконологический метод Эрвина Панофского предполагает трехшаговую интерпретацию арт-объекта. [\[37, с. 43-48\]](#) Сам Панофский применял этот метод для анализа произведений классической живописи, однако метод его сейчас применяется и для анализа произведений современного абстрактного искусства. [\[38\]](#) Расширение применения этого метода на художественные креолизованные тексты, включая интернет-мемы, несколько осложнено тем, что необходимо анализировать визуальную и вербальную часть, которые (и это свойство жанра) зачастую противоречат друг другу, однако сложности эти не только преодолимы, но оказываются и эвристически плодотворными.

Первый шаг – предиконографическое описание произведение искусства. Это анализ первичного, естественного, или явного сюжета, который подразделяется на фактический и выразительный. Фактический сюжет постигается через идентификацию определенных конфигураций линии и цвета, представляющие естественные объекты, такие как люди, животные, растения, дома, инструменты и т.д., путем идентификации их взаимных отношений, событий. Выразительный сюжет идентифицируется через качества объектов, таких, например, как скорбная поза, мирная атмосфера домашнего очага. Это мир чистых форм, воспринимаемый как носители первичных, естественных смыслов, Панофский называет миром художественных мотивов. Перечисление этих мотивов составляет суть первого шага – предиконографическое описание произведения искусства.

Второй шаг – вторичный, или условный, сюжет, иконографические описание произведения искусства. Выявление историй, аллегорий с их специфическими темами,

понятиями, которые сам Панофский связывал с идентификацией мифологических сюжетов. А при анализе нашего объекта чаще всего это установление цитируемых произведений культуры, а также ряда предшествующих и последующих вариаций мемов.

Третий шаг – выявление внутреннего содержания, смысла, составляющего мир «символических» ценностей. «...мы подходим к произведению искусства как к проявлению чего-то еще, что выражает себя в бесчисленном разнообразии других проявлений, и интерпретируем его композиционные и иконографические черты как более конкретное свидетельство этого чего-то еще. Открытие и интерпретация этих символических ценностей (которые зачастую неизвестны самому художнику и даже могут разительно отличаться от того, что он хотел выразить сознательно)». [\[38, с. 43-48\]](#)

Архив коллекции социальной карикатуры ЦСПИ ГПИБ с пронумерованными объектами используется здесь как своеобразная карта для изучения всего цифрового массива «карантинок». По визуальным и вербальным характеристикам, зафиксированным в коллекции, происходит гугл-поиск аналогов, которые присутствуют в актуальном интернете, приводится ссылка на это актуальное изображение. Поскольку интернет-мемы отличаются вариативностью, приведенный пример может содержать отличия в деталях от изображения, зафиксированного под указанным номером в коллекции.

В нашей работе мы используем произведения без согласия автора и без выплаты авторского вознаграждения, но с указанием актуального источника изображения, так как согласно пункту 1 статьи 1274 Гражданского кодекса РФ (часть четвертая) от 18.12.2006 N 230-ФЗ «допускается без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты вознаграждения, но с обязательным указанием имени автора, произведение которого используется, и источника заимствования... цитирование в оригинале и в переводе в научных, полемических, критических, информационных, учебных целях, в целях раскрытия творческого замысла автора правомерно обнародованных произведений в объеме, оправданном целью цитирования» (Гражданский кодекс РФ, 2006). Вместе с тем необходимо признать, что область интернет-творчества в настоящее время остается уязвимой для авторского права, так как зачастую не представляется возможным установить авторство произведений, правомерность публикаций и электронного тиражирования произведений, а также из-за быстрой смены электронных адресов самих произведений в Интернете.

Иконологическая интерпретация интернет-мема «Вышел ежик из тумана»

(№ 605 в коллекции ЦСПИ ГПИБ)

«Карантинка» из коллекции ЦСПИ ГПИБ «Вышел ежик из тумана» (рис.1 и 3) представляет собой произведение тоновой графики, здесь два плана – первый четкий (трава и антропоморфное изображение Ежика в образе ребенка) и второй размытый (светлый фон с контурами деревьев). Размытый фон составляет около двух третей изображения, на нем светлыми буквами размещен поэтический текст без знаков препинания: «Вышел ежик из тумана вынул маску из кармана и стоит совсем один потому что карантин». Антропоморфное изображение ежика, стоящего как человек, в белой гигиенической маске, закрывающей нос, рот и щеки. Взгляд ежика устремлен на зрителя, глаза широко открыты. В левой поднятой руке ежик держит стебель растения со светящимся шариком наверху.

«Карантинка» из коллекции ЦСПИ ГПИБ	Первичный текст
<p>Рис. 1</p>  <p>№605 коллекции ЦСПИ ГПИБ (хештеги архива: дистанция, маски, мультфильм). Зафиксирована 13 апреля 2020 года в социальных сетях. Источник актуального изображения: https://m.ok.ru/group/53268607598810/topic/151739339357658 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 2</p>  <p>Кадр из мультфильма «Ёжик с туманом» (1974). Юрий Норштейн и Франческа Ярбусова. Источник: https://yandex.ru/video/preview/15734773624112537338 Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл.1 Реконтекстуализация образа в интернет-меме «Вышел ежик из тумана».

Изображение «карантинки» на рис.1 и 3 представляет собой визуальную статичную цитату из классического мультфильма Юрия Норштейна и Франчески Ярбусовой (1974), получившего 35 наград (рис.2). История о Ежике, который отправился в гости к своему другу Медвежонку, и по дороге, попав в туман, переживает много реальных и воображаемых приключений: встречи с Филином, Улиткой, внезапно превращающейся в Слона, Летучей мышью, Собакой, возвращающей герою потерянный узелок с вареньем, Рыбой, перенесшей его по реке, а также образом белой Лошади. Перенесший много тревог и открытий, Ежик добирается до своего друга, и они считают звезды и пьют чай с малиновым вареньем. Кадр, использованный в интернет-меме, в «карантинке», относится в фрагменту начала максимальной паники героя, когда он теряет в тумане узелок с вареньем для друга (в какой-то из этих моментов Ежик даже встает на все четыре лапы, утрачивая антропоморфность), пытается найти узелок с при помощи светлячка на цветке (6.20), чуть далее теряет светлячка и погружается в страхи. В этой версии интернет-мема изображение из мультфильма дополнено только одним элементом – белой маской, которая смотрится здесь органично, так как напоминает по форме и цвету узелок с вареньем (в вариациях этого интернет-мема встречается и другой фрагмент мультфильма, где узелок в руке Ежика выглядит как маска).

В таблице 1 «Реконтекстуализация образа в интернет-меме «Вышел ежик из тумана», таким образом, представлено визуальное сравнение интернет-мема («карантинки») и первичного текста, из которого был заимствован образ.

Текстовое сопровождение визуального образа «карантинки» «Вышел ежик из тумана» связано с детской считалкой (что возможно объясняет отсутствие знаков препинания), которая появилась в послевоенное время и звучала следующим образом: «Вышел немец из тумана, / Вынул ножик из кармана. / Буду резать, буду бить, / Всё равно тебе водить». Далее в 70-е годы «немец» был заменен на «месяц». А в 1980-х годах, после выхода мультфильма Норштейна, стал распространяться новый вариант считалки: «Вышел ёжик из тумана, / Вынул ножик из кармана, / Вынул камешки и мел, / Улыбнулся, как сумел...» [39, с. 219-240] и другие варианты, одним из которых стал «карантинный», в котором однако сохранен зловещий привкус послевоенной считалки.

В интернет-меме, «карантинке» «Вышел ежик из тумана», если рассматривать его в контексте первоисточника – мультфильма Норштейна – изображен статичный момент

нарастающей паники, который уже в следующих кадрах мультфильма распадается на множество хаотичных движений. Текстовое сопровождение образа фактически останавливает сюжет на этом моменте («и стоит совсем один, потому что карантин»): далее таким образом не предполагается ни встречи с собакой, вернувшей ежику узелок, ни встречи с Рыбой, переправившей героя через реку, ни собственно долгожданной встречи с Медвежонком. Тем самым достигается своеобразный трагикомический эффект, который сопровождается настроением хрупкого равновесия, которое можно сохранив лишь замерев. Контраст двух планов – четкого изображения самого героя, поверхности луга и подавляющего расплывчатого туманного фона дополняет этот эффект. Не только социальная изоляция, но и хрупкость мира, потеря и кардинальное прерывание привычного сюжета, а также масштаб новой проблемы, превращающий человека в ребенка, становится «внутренним смыслом» этой карантинки. Катастрофичность сюжета снимается однако использованием мультипликационной формы, цитаты, которая представляет этот сюжет как игровой, милый, поэтически оформленный. Совмещение этих двух противоположных качеств рождает комизм и снимает напряжение, заданное референтом (изоляцией) и остановленным в этом образе сюжетом классического мультфильма. Возможность лайкнуть, перепостить или трансформировать мем, разделить переживание одиночества в туманном лесу, позволяет также частично разрешить трагическую ситуацию.

«Карантинки» «Вышел ежик из тумана» (рис. 1, 3, 4) стали продолжением доковидного варианта одноименного мема (рис. 6, 7, 8) и также, в свою очередь, породили множество вариаций. Можно заметить, что реконтекстуализация образа происходит здесь на основе создавшейся доковидной традиции, но с сохранением отсылок к первоисточнику, и в конечном итоге с обогащением смысла по сравнению с доковидными интернет-мемами этого шаблона. Визуальное сравнение вариаций «карантинок» «Вышел ежик из тумана» с доковидными вариациями одноименного мема представлено в таблице 2.

«Карантинки»	Доковидные мемы
<p>Рис. 3</p> <p>№605 коллекции ЦСПИ ГПИБ (хантеры архива: дистанция, маски, мультфильмы). Зарегистрирован 13 апреля 2020 года в социальных сетях. Источник актуального изображения: https://m.ok.ru/group/53268607598810/topic/151739339357658 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 6</p> <p>Источник: https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1749186 Дата обращения: 05.05.2023</p>
<p>Рис. 4</p> <p>Источник: https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2428783 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 7</p> <p>Источник: https://www.meme-arsenal.com/themes/689edd918b0294e2a843875bf3ef8859.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p>
<p>Рис. 5</p> <p>Источник: https://i.mycdn.me/i?r=AzEPZiRbOZEKgBhROXGMT1RkBtaibY5y5zOkaYYXj-fjRaKTMSrkZCeTgDn6vOyc Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис.8</p> <p>Источник: https://sun9-1.userapi.com/img/LSa55Y9e0Hkv/6EoG_LHVSRb4W_Zsw8oKzqfbQ_eEnVj41kRa.jpg?size=1080x788&quality=95&sign=82e98936588cf559bf6b7f9be3c2c57b&c_album_tag=E83bmQrgI_pMilnxDKFC41KnhEI0UgyabjzTPRqunRpLII&ttype=album Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл. 2. Вариации интернет-мема «Вышел ежик из тумана»

Иконологическая интерпретация интернет-мема «Как видят себя удаленщики»

(№ 2835 в коллекции ЦСПИ ГПИБ)

На изображении «карантинки» из коллекции ЦСПИ ГПИБ «Как видят себя удаленщики» (рис.9 и 12) три прямоугольника с фотографиями и подписями, расположенные в два ряда: два вверху и один внизу посередине. На первом прямоугольнике размещена квадратная черно-белая фотография скульптур – трех Атлантов в классических позах (держат согнутые руки за головой и поддерживают потолок здания), сопровождаемая подписью на белом фоне шрифтом без засечек «Как видят себя удаленщики». На втором прямоугольнике рядом размещена вторая фотография Атлантов, идентичная первой, но повернутая на девяносто градусов вправо таким образом, что Атланты выглядят

полулежащими на кровати с закинутыми за голову руками, а потолок становится опорной стеной. Изображение сопровождается подписью на белом фоне шрифтом без засечек «Как видят удаленников их начальство». Третий прямоугольник представляет ту же саму фотографию, но повернутую относительно первой на 180 градусов таким образом, что Атланты выглядят стоящими на голове. Фотография, в отличие от первых двух имеет несколько вытянутую по вертикали форму, образуя прямоугольник. Фото сопровождается подписью на белом фоне шрифтом без засечек «Удаленщики на самом деле».

В таблице 3 «Реконтекстуализация образа в интернет-меме «Как видят себя удаленщики», таким образом, представлено визуальное сравнение интернет-мема («карантинки») и первичного текста, из которого был заимствован образ.

«Карантинка» из коллекции ЦСПИ ГПИБ	Первичный текст
<p>Рис.9</p>  <p>Как видят себя удаленщики Как видят удаленников их начальство</p> <p>Удаленщики на самом деле</p> <p>«Как видят себя удаленщики». № 2835 коллекции ЦСПИ ГПИБ. Тип: Дистанционная работа, новоз. Записано в архиве 30 июня 2020 года. Источник: актуального изображения: https://tabor.ru/feed/2324491 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 10</p>  <p>Рис. 11</p>  <p>Источник: Атланты. Альтернативный взгляд. 2016. https://neteye.ru/admin/2016/03/23/atlanty-alternativnyy-vzglyad.html Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл.3 Реконтекстуализация в интернет-меме «Как видят себя удаленщики»

Одно из первых изображений «Атланты отдыхают» (рис. 11), которое получено путем разворачивания фотографии стоящих Атлантов на 90 градусов (рис.10), относится к 2016 году. Тогда эта модификация представлялась как нетривиальный взгляд на классические произведения (см. Атланты. Альтернативный взгляд. 2016. URL: <https://neteye.ru/admin/2016/03/23/atlanty-alternativnyy-vzglyad.html>). Далее это изображение начинает использоваться в психологических текстах (см.: Сила подсознания, или Почему не стоит бороться с собой. URL: <https://welemudr.mirtesen.ru/blog/43764940525/Sila-podsoznaniya-ili-Pochemu-ne-stoit-borotsya-s-soboy?nr=1>). И наконец противопоставление классических и «отдыхающих» Атлантов начинает использоваться в интернет-мемах для шуток над профессиональными группами/отделами в компаниях (рис. 14, 15).

С началом локдауна этот сюжет был перенесен на работников, работающих удаленно из дома («удаленников»), что привело не только к многократному копированию мема с новым противопоставлением «удаленники-начальство» (рис.13), но также к его принципиальному творческому дополнению третьим изображением «Удаленщики на самом деле», где Атланты оказались опять стоящими, но уже вниз головой (рис.9 и 12).

Тема наказания олимпийских богов, заставивших Атлантов держать небесный свод на плечах, отраженная в скульптурной группе, таким образом, была также развита: наказание сменилось другим, очевидно более изощренным, хотя внешне и облегченным. Третье изображение, появившееся в период локдауна, таким образом, логически завершило визуальную интерпретацию тему с Атлантами, предложив версию Атлантов, стоящих в одной из сложных йоговских поз – стойке на голове.

Идея о физической невозможности долго находиться в такой позе, несмотря на отсутствие ноши, очевидно дополняется здесь новым символическим смыслом – идеей перевернутости мира. Благодаря центральному расположению этого изображения и иной форме в сравнении с первыми двумя фотографиями, именно на нее приходится акцент, который вместе с подписью «на самом деле» указывает на символический смысл изображения. Для последней версии интернет-мема, таким образом, характерен высокий уровень абстракции, попытка не только описать, но и в визуальной форме осмысливать происходящее. Вместе с тем, размещение перевернутых Атлантов в едином визуальном комплексе с классическими и отдыхающими Атлантами можно трактовать как установление новой нормы, и речь здесь может идти также о своеобразном художественном способе нормализации аномалии.

Визуальное сравнение вариаций «карантинок» «Как видят себя удаленщики» с доковидными вариациями одноименного мема представлено в таблице 4.

«Карантинки»	Доковидные мемы
<p>Рис. 12</p> <p>Удаленщики на самом деле</p> <p>«Как видят себя удаленщики». № 2835 в коллекции ЦСПИ ГПИБ. Тип: Дистанционная работа, новоз. Зафиксировано в архиве 30 июня 2020 года. Источник: актуального изображения: https://tabor.ru/feed/2324491 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 14</p> <p>Источник: https://pikabu.ru/story/otvet_na_post_atlantyi_novogo_yermitsazha_8185304?utm_source=linkshare&utm_medium=sharing Дата обращения: 05.05.2023</p>
<p>Рис. 13</p> <p>Источник: https://images.app.goo.gl/cD7voqqqLp5cCUF6 Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 15</p> <p>Источник: https://hr-portal.ru/files/mini/78569057_473677889942837_4610378213770657792_o.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл.4 Вариации интернет-мема «Как видят себя удаленщики»

Иконологическая интерпретация интернет-мема «Протри за мной дверь, я ухожу»

(№ 1160 в коллекции ЦСПИ ГПИБ)

На изображении «карантинки» из коллекции ЦСПИ ГПИБ «Протри за мной дверь, я ухожу» (рис. 16 и 18) размещена цветная фотография в черно-зеленой гамме с портретом мужчины возраста около 25 лет на фоне деревянного забора. В верхней части карантинки на светло-голубом фоне шрифтом без засечек нанесена надпись «Протри за мной дверь, я ухожу». Выражение лица мужчины трагически-просветленное, взгляд устремлен вдаль влево.

«Карантинка»	Первичный текст
<p>Рис. 16</p> <p style="text-align: center;">Протри за мной дверь, я ухожу...</p>  <p>Протри за мной дверь, я ухожу. №1160 в коллекции ЦСПИ ГПИБ. Тэги: Гигиена. Зафиксирован 30 апреля 2020 года в социальных сетях.</p>	<p>Рис. 17</p>  <p>Кинофильм «Игла» (1988). Реж. Р.Нугманов. Источник: https://www.youtube.com/watch?v=7fUVjmEWqVM&t=3847s Дата обращения: 05.05.2023</p> <p>Текст песни «Закрой за мной дверь, я ухожу»</p> <p>Они говорят им нельзя рисковать Потому что у них есть дом В доме горит свет И я не знаю точно кто из нас прав Меня ждёт на улице дождь Их ждёт дома обед</p> <p>Примес Закрой за мной дверь, я ухожу Закрой за мной дверь, я ухожу</p> <p>Если тебе вдруг насекчит Твой ласковый свет Тебе найдётся место у нас Дожди хватят на всех Посмотри на часы Посмотри на портрет на стене Прислушайся, там за окном Ты услышишь наш смех</p> <p>Примес Закрой за мной дверь, я ухожу Закрой за мной дверь, я ухожу</p> <p>Источник: https://genius.com/Kino-close-the-door-im-leaving-lyrics Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл.5 Реконтекстуализация в интернет-меме «Протри за мной дверь, я ухожу»

Фотография представляет собой визуальную статичную цитату из классического фильма «Игла» (1990) режиссера Р.Нугманова, где крупным планом показан портрет главного героя Моро в исполнении Виктора Цоя. Фильм стал лидером советского кинопроката 1989 года, относится рядом специалистов к культовым кинофильмам мирового уровня. Сюжет фильма начинается с того, что герой Виктора Цоя отправляется из Москвы в Алма-Ату, чтобы вернуть деньги, которые ему должен знакомый, останавливается у своей давней подруги. Понимает, что она стала наркоманкой, ее квартира превратилась в место сбыта наркотиков. Герой Цоя пытается помочь подруге избавиться от зависимости, ему приходится вступить в противоборство с поставщиками наркотиков, которые посылают к нему убийцу. Герой Цоя получает ножевые ранения, фильм

заканчивается на том, что тяжело раненый герой поднимается и с трудом уходит в темноту.

Фотография представляет собой кадр из фильма, где герой Цоя первый раз отражает нападение торговцев наркотиками. Эта фотография стала элементом культа фигуры Виктора Цоя и до карантина использовалась поклонниками вне юмористического контекста. Текстовая часть карантинки перефразирует известную строчку из песни Виктора Цоя «Закрой за мной дверь. Я ухожу» (1986) и также стала частью культа Цоя, но стала материалом для мемов еще до локдауна (рис.21, 22, 23). В период локдауна именно эта строчка была перефразирована и получила новую юмористическую интерпретацию как в виде собственно текста, так и в сопровождении картинки, включив в юмористический контекст фотоизображение Цоя из культового фильма «Игла».

При анализе надписи, дополняющей визуальный образ, выясняется, что это немного измененная первая строка песни В.Цоя «Закрой за мной дверь», посвященной лирическому противопоставлению дома и улицы, причем пространство за пределами дома трактуется как более свободное, привлекательное и предпочтительное. Таким образом, в «карантинке» «Протри за мной дверь» латентно присутствует важная для пандемии антитеза: дом и улица.

Контраст кульминационного трагического кадра из фильма и «сниженное» перефразирование строчки из песни создает амбивалентное ощущение напряженности момента и также возможности пренебрежения этой непростой ситуацией.

«Карантинки»	Доковидные мемы
<p>Рис. 18</p> <p>Протри за мной дверь, я ухожу...</p>  <p>Протри за мной дверь, я ухожу. №1160 в коллекции ЦСПИ ГПИБ. Тэги: Гигиена. Задокументирован 30 апреля 2020 года в социальных сетях.</p>	<p>Рис. 21</p>  <p>Источник: https://www.memegen.com/memes/801f8559aa24d1a54efaf9f74488b48.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p> <p>https://www.memegen.com/memes/703127</p>
<p>Рис. 19</p> <p>Протри за мной дверь</p>  <p>Источник: https://www.memegen.com/memes/801f8559aa24d1a54efaf9f74488b48.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 22</p>  <p>Источник: http://risovach.ru/upload/2012/11/mem/zakroy-zamnoy-dver_4561796_big.jpeg Дата обращения: 05.05.2023</p>
<p>Рис. 20</p>  <p>Источник: https://izmekmotiv.ru/wp-content/uploads/5e49fc79d63f26e20c452be307f56c65.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p>	<p>Рис. 23</p>  <p>Источник: https://stihii.ru/pics/2015/05/19/8445.jpg Дата обращения: 05.05.2023</p>

Табл.6 Вариации интернет-мема «Протри за мной дверь, я ухожу»

Заключение

Интернет-мем с развитием новых технологий и средств коммуникации превращается в новую культурную универсалию, осмысление которой требует междисциплинарного подхода. До настоящего момента интернет-мем рассматривался как проявление нового языка современности в рамках лингвистики, коммуникативистики, а также социологии и политологии, художественная же составляющая феномена оставалась без внимания исследователей. Рассмотрение интернет-мема как арт-объекта, предпринятое в статье на основе иконологического метода Эрвина Панофского, показало эвристическую ценность выбранного подхода и в целом способствует междисциплинарному осмыслению этого нового феномена.

Для выборочного анализа «карантинок» (интернет-мемов, созданных в ответ на условия локдауна пандемии) применена методика иконологической интерпретации художественного произведения Эрвина Панофского, позволяющая «распаковать» скрытые смыслы, ценности, нормы, которые транслируются произведением зачастую в обход сознания творцов и реципиентов. Производство «карантинок» шло как по пути создания новых мемов, так путем трансформации старых мемов. И в том, и в другом случае речь шла о реконтекстуализации – использовании хорошо известных сюжетов, образов, героев для обсуждения новых реалий, что позволяет считать интернет-мем хорошим объектом для иконологической интерпретации, поскольку роль героев и мифологических сюжетов, которые ранее обнаруживал Э.Панофский в классической живописи, в интернет-мемах играют герои и сюжеты популярной культуры.

На основе иконологического анализа трех «карантинок» «Вышел ежик из тумана», «Протри за мной дверь» и «Как видят себя удаленщики» зафиксированы новые социальные координаты человеческого существования, которые принесла пандемия: принципиальная и до конца не осознанная «перевернутость» мира; ощущение катастрофического характера перемен; новые условия безопасности, которые в начале локдауна связывали основные риски с нахождением на улице, а позднее – с замкнутыми помещениями.

Также можно сделать некоторые предварительные выводы о природе художественного воздействия интернет-мема и «карантинки», в частности: трагический визуальный образ сопровождает намеренно «сниженная» подпись, что рождает трагикомический эффект и способствует снятию напряжения.

Таким образом, иконологическая интерпретация «карантинок» позволяет углубить знания о механизмах отражения пандемии в общественном сознании и о природе художественной самопомощи общества в условиях социального экстремума.

Библиография

1. Струкова Е.Н., Леонтьев В.А., Голицына Е.В. Коллекция социальной карикатуры, собранная в период самоизоляции в Государственной публичной исторической библиотеке России// Библиография. Научный журнал по библиографоведению, книговедению и библиотековедению. 2020, № 5(430). С. 74-83.
2. Струкова Е.Н., Голицына Е.В. Самоизоляция vs вакцинация: коллекция откликов в социальных сетях на самоизоляцию и обязательную вакцинацию в фондах Государственной публичной исторической библиотеки России //Историко-культурное наследие в цифровом измерении: Материалы Международной конференции (г.Пермь, 20-22 октября 2021 года). Пермь, 2021. С.173-175.
3. Докинз Р. Эгоистичный мем, 1993. 277с.
4. Горошко Е.И. Теоретический анализ Интернет-жанров // Жанры речи. Вып.5: Жанр и культура. Саратов: Наука, 2007. С.370-389.
5. Denisova A. Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts, Routledge, 2019.
6. Shifman L. Memes in Digital Culture, MIT Press, 2014.
7. Zittrain J. L. Reflections on internet culture // Journal of Visual Culture. 2014. Vol 13 (3). No. 3. P. 388–394.
8. Шомова С.А. Спонтанность как иллюзия: интернет-мем в структуре политической коммуникации. Медиа. Информация. Коммуникация. 2015. № 15. URL: <https://mic.org.ru/vyp/15-nomer-2015/spontannost-kak-illyuziya-internet-mem-v->

- strukture-politicheskoy-kommunikatsii/ (дата обращения: 7.05.2023).
9. Дин Ц. По законам жанра: особенности использования прописных букв в интернет-мемах и почтовых открытках // Litera. 2021. № 6. С. 124-143. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.6.35755 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35755 (дата обращения: 7.05.2023).
 10. Исхакова З.З., Майоров К.А. Лексические особенности интернет-мема в компьютерно-опосредованной коммуникации // Филология: научные исследования. – 2017. № 4. С. 50-56. DOI: 10.7256/2454-0749.2017.4.24649 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24649 (дата обращения: 7.05.2023).
 11. Марченко Н. Г. Интернет-мем как хранилище культурных кодов сетевого сообщества // Казанская наука. 2013. № 1. С. 113–115. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_18799537_22714974.pdf (дата обращения: 7.05.2023).
 12. Щурина Ю.В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации// Филология. 2012. Выпуск № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii>(дата обращения: 7.05.2023).
 13. Щурина Ю. В. Речевые жанры комического в современной массовой коммуникации: монография. Чита: ЗабГУ, 2015. 223 с.
 14. Пушкарева Т.В. Цифровой фольклор в эпоху пандемии (на материале коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки) //Наука телевидения 2022. 18 (2). С. 61-89. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-61-89>. EDN: GXEKWQ
 15. Сорокин Ю. А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. С. 180–181.
 16. Stöckl, Hartmut. In between modes: Language and image in printed media. In Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher (Eds.), Perspectives on multimodality (pp. 9–30). Amsterdam: John Benjamins, 2004.
 17. Yus F. Multimodality in memes//Analyzing digital discourse: New Insights and Future Directions edited by Patricia Bou-Franch & Pilar Garcés-Conejos Blitvich 105-131. Cham-Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.
 18. Yus, F. Cyberpragmatics. Internet-mediated communication in context. Amsterdam: John Benjamins, 2011. URL: https://www.researchgate.net/publication/242653814_Cyberpragmatics_Internet-Mediated_Communication_in_Context (дата обращения: 7.05.2023).
 19. Голованова Е. И., Часовский Н. В. Интернет-мем как элемент визуализации в СМИ // Вестник Челябинского государственного университета, 2015 № 5. (360). Филология. Искусствоведение. Вып. 94. С. 135–141.
 20. Изгаршева А. В. Интернет-мем как медиатекст// Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. М.2020, № 5. № 5. С. 86–101. DOI: 10.18384/2310-712X-2020-5-86-101
 21. Канашина С. В. Интернет-мем как современный медиадискурс // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 8 (131). С. 125–129.
 22. Канашина С. В. Что такое интернет-мем? // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 28 (277). С. 84–90.
 23. Лысенко Е. Н. Интернет-мемы в коммуникации молодёжи // Вестник Санкт

Петербургского университета. Социология. 2017. Т. 10. Вып. 4. С. 410–424. DOI: 10.21638/11701/spbu12.2017.403.

24. Мигранова Л. Ш., Кромина Е. И. Интернет-мем как особое средство коммуникации // Вопросы современной филологии и проблемы методики обучения языкам: материалы третьей международной научно-практической конференции (Брянск, 05–07 ноября 2015 г.) / под ред. В. С. Артемовой . Брянск: Брянская государственная инженерно-технологическая академия, 2015. С. 239–243.
25. Рукомойникова В.П. «Виртуальный» фольклор в контексте народной смеховой культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ижевск, 2004.
26. Суханова Т.Н. Игры в Рунете: «Балаган троллей» (к вопросу о взаимосвязи новых и традиционных форм игрового поведения)// Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора. М., 2015.
27. Shifman L. Memes in a digital world: reconciling with a conceptual troublemaker// Journal of Computer Mediated Communication. 2013. 18(3): 362–377.
28. Shifman L. Humor in the Age of Digital Reproduction: Continuity and Change in Internet-Based Comic Texts// International Journal of Communication 1. 2007, 187-209
29. Щебланова В. В., Логинова Л. В., Суркова И. Ю. Дискурсы городского сообщества интернет-мемов: между конструктивной и деструктивной гражданской активностью молодёжи// ПРАЭНМА. 2020. 3 (25). С.136-155
30. Моисеенко Л.В. Интернет-мем как единица социально-культурного контента // Вестник МГЛУ. Выпуск 27 (738) . 2015. С.104-114
31. Шомова С. А. Мемы как они есть: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2018. 136 с.
32. Шомова С.А. Спонтанность как иллюзия: интернет-мем в структуре политической коммуникации. Медиа. Информация. Коммуникация. 2015. № 15. .
33. Рыжков К.Л. Классификация интернет-мемов в реалиях 2021 года // Культура и искусство. 2021.№ 9. С. 18-28. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36456 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36456
34. Flecha Ortiz J.A., Santos Corrada M.A., Lopez E., and Dones V. Analysis of the use of memes as an exponent of collective coping during COVID-19 in Puerto Rico //Media International Australia 2021, Vol. 178(1) 168 –181.
35. Aslan E. Days of our 'quarantined' lives: multimodal humour in COVID-19 internet memes. Internet Pragmatics. Available at <https://centaur.reading.ac.uk/10026>
36. Smirnova O.V., Denissova G.V., Svitich L., Lin Ch., Steblovskaia S. Psychological and Ethnocultural Sensitivities in the Perception of COVID-19 Memes by Young People in Russia and China //Psychology in Russia: State of the Art, 2020, 13(4), 148-167.
37. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 394с.
38. Дроник М.В. Иконологический метод как средство анализа произведений беспредметной живописи// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 6(80): в 2-х ч. Ч. 1. С. 62-65.
39. Чернявская Ю. Советское как детское: опыт двора // Философско-литературный журнал «Логос». 2017.Т. 27, № 5.С. 219—240.

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 «Опыт иконологической интерпретации интернет-мемов (на материале «карантинок» из коллекции социальной карикатуры ЦСПИ ГПИБ)», в которой проведено исследование природы художественного воздействия интернет-мема и «карантинки» (интернет-мема, созданного в ответ на условия локдауна пандемии), в частности.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что интернет-мем с развитием новых технологий и средств коммуникации превращается в новую культурную универсалию, осмысление которой требует междисциплинарного подхода. Сущность художественного воздействия интернет-мема и «карантинки», в частности, заключается, по мнению автора в том, что трагический визуальный образ сопровождает намеренно «сниженная» подпись, что рождает трагикомический эффект и способствует снятию напряжения. Иконологическая интерпретация «карантинок» позволяет автору углубить знания о механизмах отражения пандемии в общественном сознании и о природе художественной самопомощи общества в условиях социального экстремума.

Актуальность исследования обусловлена тем, что существующая традиция изучения феномена интернет-мемов охватывает преимущественно сферу лингвистики и коммуникативистики: интернет-мем рассматривается как единица сетевой коммуникации, как полимодальный медиатекст, требующий особых навыков дешифровки. Художественная же составляющая этого феномена современной культуры остается, как полагает автор, в большей степени вне научного фокуса. Автор относит интернет-мем как творческий продукт к таким художественным формам как социальная карикатура, лубок, и, таким образом рассматривает его в качестве особого арт-объекта. Научную новизну исследования составляет опыт художественной, иконологической, интерпретации интернет-мема, который позволил автору отчасти компенсировать сложившееся исследовательское направление и таким образом способствовать комплексному междисциплинарному исследованию этого феномена.

Методика исследования строится на иконологическом методе Эрвина Панфосского, предполагающего трехшаговую интерпретацию арт-объекта: предыконографическое описание произведение искусства (анализ первичного, естественного, или явного сюжета, который подразделяется на фактический и выразительный); иконографические описание произведения искусства (выявление историй, аллегорий с их специфическими темами, понятиями); выявление внутреннего содержания, смысла, составляющего мир символических ценностей. Эмпирическим материалом исследования стали интернет-мемы из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки, которая была собрана сотрудниками отдела нетрадиционной печати ЦСПИ ГПИБ во время периода локдауна 2020 года.

Объект исследования – интернет-мемы как продукт современной массовой культуры и искусства. Предмет исследования – возможности иконологической интерпретации интернет-мема (на примере «карантинок»). Цель – провести иконологическую интерпретацию выбранных интернет-мемов из коллекции социальной карикатуры Центра социально-политической истории Государственной публичной исторической библиотеки. Проводя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает многообразие трудов лингвистического, политологического, социологического направления, посвященных проблеме интерпретации и социокультурной функции интернет-мема. Автором отмечены собственные труды, посвященные данной проблематики, в которых он делает вывод о том, что карантинки стали «художественным методом самопомощи общества в ситуации драматических вызовов и изменения привычного порядка».

Применяя иконологический метод Эрвина Панфосского, автор в своем исследовании проводит анализ следующих мемов: «Вышел ежик из тумана» (№605 в коллекции ЦСПИ ГПИБ); «Как видят себя удаленщики» (№2835 в коллекции ЦСПИ ГПИБ); «Протри зг мной дверь, я ухожу» (№1160 в коллекции ЦСПИ ГПИБ). Автором дан детальный описательный, семантический и семиотический анализ мемов, проведено сравнение оригинальных изображений с их преобразованными в мемы версиями. Данные сравнительного анализа представлены автором в виде таблиц. Обобщая изученный материал, автор констатирует, что производство «карантинок» шло как по пути создания новых мемов, так путем трансформации старых мемов. Автор определяет данный процесс как реконтекстуализацию – использовании хорошо известных сюжетов, образов, героев для обсуждения новых реалий. Автором по результатам исследования зафиксированы новые социальные координаты человеческого существования, которые принесла пандемия: принципиальная и до конца не осознанная перевернутость мира; ощущение катастрофического характера перемен; новые условия безопасности, которые в начале локдауна связывали основные риски с нахождением на улице, а позднее - с замкнутыми помещениями.

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 проблематика изучения интернет-мемов как нового социокультурного феномена представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований. Выводы, сделанные автором, позволяют констатировать, что подобный опыт может служить основой 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 39 источников, в том числе и иностранных, 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:*

Алексеев А.Н., Сулейманов А.А. — Использование криогенных ресурсов в традиционной хозяйственной деятельности якутов // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 40 - 49. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40757
EDN: SFEMRM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40757

Использование криогенных ресурсов в традиционной хозяйственной деятельности якутов

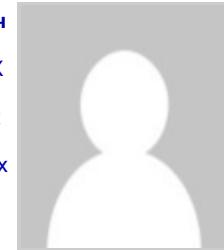
Алексеев Анатолий Николаевич

ORCID: 0000-0002-9488-573X

доктор исторических наук

главный научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

677027, Россия, Саха (Якутия) область, г. Якутск, ул. Петровского, 1

[✉ alekan46@mail.ru](mailto:alekan46@mail.ru)**Сулейманов Александр Альбертович**

ORCID: 0000-0001-8746-258X

кандидат исторических наук

старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения РАН

677027, Россия, республика Саха (якутия), г. Якутск, ул. Петровского, 1, каб. 403

[✉ alexas1306@gmail.com](mailto:alexas1306@gmail.com)[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8744.2023.3.40757

EDN:

SFEMRM

Дата направления статьи в редакцию:

09-05-2023

Дата публикации:

16-05-2023

Аннотация: Целью статьи является историко-антропологическая реконструкция традиционных хозяйственных практик якутов, в которых важнейшее место занимала эксплуатация криогенных ресурсов (холод, снег, лед, "вечная мерзлота"). Работа

основана, главным образом, на анализе наблюдений исследователей второй половины XIX – первой половины XX вв., зафиксировавших в ходе своих экспедиционных изысканий целый ряд сюжетов, касающихся практик использования якутами в хозяйственной деятельности криогенных ресурсов. Методологически статья базируется на принципах криософии, предполагающих изучение холодных материй Земли через призму их роли в качестве активного элемента мироздания, источника благ и возможностей для человечества, а также историко-антропологическом подходе. В статье впервые в рамках работ подобного плана показан ряд примеров успешной и активной эксплуатации холода, снега, льда и «вечной мерзлоты» в традиционной хозяйственной деятельности якутов: скотоводстве и коневодстве, рыболовном и охотничьем промыслах, а также в организации соледобычи. На основе аккумулированных материалов, включая документы из фондов Архива Российской академии наук и его Санкт-Петербургского филиала, Государственного архива Иркутской области, Научного архива Сибирского отделения РАН, Научного архива Русского географического общества и Рукописного фонда Архива Якутского научного центра СО РАН, авторы приходят к выводу, что криогенные ресурсы выступали одним из важных адаптационных механизмов якутов к природно-географическим реалиям Якутии.

Ключевые слова:

Арктика, Якутия, коренные народы, якуты, антропология холода, криогенные ресурсы, снег, лед, вечная мерзлота, традиционное хозяйство

Введение. Якуты (саха) – один из немногих северных народов Российской Федерации, численность которого в XXI столетии ритмично возрастает. При этом представители этноса в массе своей сосредоточены в одном субъекте нашей страны – Республике Саха (Якутия). Хорошо известны природно-географические особенности региона: обширные и мало заселенные пространства, которые практически полностью приходятся на зону сплошного распространения многолетнемерзлых пород – «вечной мерзлоты»; продолжительные и суровые зимы, достигающие 8 месяцев в году, в ходе которых столбики термометров регулярно опускаются ниже -50°C , а, например, в Верхоянске и Оймяконе, приближаются к -70°C . Важнейшей характеристикой географических условий, в которых живут якуты и население Якутии в целом, таким образом, является господство холода и обязанных ему своим появлением природных явлений.

Жизнь в подобных реалиях, естественно, сопряжена со значительными рисками и издержками для людей, в связи с чем присутствие природного холода в системе жизнеобеспечения не только населения Якутии, но и других арктических и субарктических территорий России длительное время если и рассматривалось, то почти исключительно через призму его лимитирующющей роли. В значительной степени ситуацию переломила разработка в последние годы в Тюмени под руководством академика В.П. Мельникова нового философского направления в онтологии – криософии. В соответствии с ее базовыми установками холодные материи Земли рассматриваются в качестве активного элемента мироздания, источника благ и возможностей для человечества [\[16, 17, 18 и др.\]](#). В связи с этим в ряде статей представителя криософской школы Р.Ю. Федорова были исследованы практики эксплуатации населением Западной и Восточной Сибири, а также Чукотки криогенных ресурсов (снег, лед, «вечная мерзлота», в целом – холод), прослежены некоторые особенности их презентации в языках коренных народов Севера [\[19, 32, 33 и др.\]](#). На материалах Якутии пионерный историко-

антропологический анализ опыта использования населением региона в своих хозяйственных и бытовых практиках холода, снега, льда и «вечной мерзлоты» был представлен в ряде работ одного из авторов данной статьи [29, 30, 31 и др.].

Учитывая то, что в настоящее время на повестке дня остро стоят вопросы активизации и оптимизации процесса освоения Российской Арктики, изучение традиционного опыта гармоничного сосуществования человека с природой в «холодной» среде является одной из важных задач, решению которых может и должна способствовать историческая наука. В связи с этим целью данной статьи является историко-антропологическая реконструкция традиционных хозяйственных практик якутов, в которых важнейшее место занимала эксплуатация криогенных ресурсов. Хронологически в поле нашего зрения преимущественного находился период с XIX в. до 1930-х гг., когда традиционные хозяйственные практики якутов начали испытывать на себе активное, в том числе, замещающее воздействие политики советской модернизации сельской местности, которая в Якутии, наряду с коллективизацией, предполагала также и поселкование.

Материалы и методы. Работа основана, главным образом, на анализе наблюдений исследователей второй половины XIX – первой половины XX вв., зафиксировавших в ходе своих экспедиционных изысканий целый ряд сюжетов, касающихся практик использования якутами в хозяйственной деятельности криогенных ресурсов. Значительная часть результатов данных полевых работ, к сожалению, остается неопубликованной. В этой связи за счет средств грантов Российского научного фонда № 17-78-10097 и № 19-78-10088 была проведена поисковая работа в фондах Архива Российской академии наук (г. Москва) и его Санкт-Петербургского филиала, Государственного архива Иркутской области (г. Иркутск), Научного архива Сибирского отделения РАН (г. Новосибирск), Научного архива Русского географического общества (г. Санкт-Петербург) и Рукописного фонда Архива Якутского научного центра СО РАН (г. Якутск). В связи с последним обстоятельством авторы выражают благодарность ЦКП ФИЦ ЯНЦ СО РАН за возможность проведения исследований на научном оборудовании Центра.

Методологически статья базируется на обозначенных выше принципах криософии, а также историко-антропологическом подходе. Данный подход, как известно, предполагает повышенный интерес к рядовому человеку, рутине его хозяйственной деятельности и повседневности, наполнению «социально-экономической» действительности человеческим содержанием» [10, 13, 27].

Результаты и обсуждение. К середине XIX в. якуты распространили скотоводство и коневодство на территории от бывшего Сунтарского улуса на западе, Олекминского округа – на юге и до Верхоянского – на севере [3, с. 9]. К этому времени якуты, таким образом, стали самыми северными скотоводами в мире. Сделано это было, в первую очередь, за счет выведения якутской породы крупного рогатого скота, чрезвычайно адаптированной к условиям региона. Эти животные отличаются высочайшим уровнем адаптации к морозам, относительно малыми ростом и весом, дают меньше молока, чем основные породы, распространенные в России, но получаемый продукт имеет существенно более высокую концентрацию жиров, столь необходимых в условиях Севера. Схожая ситуация была и в коневодстве. Главным преимуществом якутской лошади является способность к круглогодичному пастбищному содержанию и тебеневке – разгребанию копытами снега и самостоятельной добывче корма [9, с. 165–189]. В результате к 1917 г. в хозяйствах якутов насчитывалось около 460 тысяч голов крупного рогатого скота и более 121 тысячи лошадей [3, с. 23]. Всего же к этому времени в Якутии

было почти 482 тысячи коров и свыше 128 тысяч лошадей [2, с. 39–40].

В этой связи представляется необходимым вкратце остановиться на весьма показательной в плане рассматриваемых вопросов характеристике жилищ, которые использовали представители этноса во время дальних перекочевок для подножного выпаса лошадей – холомо. Судить об их конструкции мы можем благодаря сохранившейся рукописи статьи «Старинные якутские постройки (холомо и балаган)» 1958–1959 гг. известного якутского художника и краеведа М.М. Носова. По полученным этим исследователем данным, «холомо строилось из тонких жердин, поставленных наклонно так, что верхние концы тонкие концы образовывали небольшое круглое отверстие для дыма, а нижние, более толстые, замыкали круглую или квадратную площадь пола, размером в две или больше квадратных сажени, в зависимости от количества жителей землянки» [12]. Употребление последнего определения не случайно, так данные сооружения наполовину были заглублены в землю и вход в них осуществлялся «по особому лазу, подобному норе крота» [12]. Подобная конструкция в значительной степени была обусловлена особенностью географических условий Якутии и наличием здесь «вечной мерзлоты». Если в летнее время этот природный феномен отдает прохладу, то в зимнее, наоборот, оказывается более теплым объектом по сравнению с температурой наружного воздуха. Подобное положение дел позволяло при обогреве холомо затрачивать меньше усилий и ресурсов.

Интересен и оригинальный «метод холодного воспитания молодняка», описанный С.И. Николаевым. Называлась эта скотоводческая практика якутов *сылгытыты* (олошадивание – як.). В соответствии с ней молодняк пасся на лугах до появления устойчивого снежного покрова, а в некоторых случаях даже дольше – тогда стадо пристраивали к табуну лошадей и у крупного рогатого скота появлялась возможность питаться за счет участков, разрытых в ходе тебеневок. При этом «воспитуемому» скоту давалась дополнительная подкормка, из находящихся поблизости запасов сена. Продолжалось воспитание и после введения молодняка в хотон. Здесь он мог пользоваться скотопомещением лишь в ночное время. В результате подобного криогенного воздействия якутский скот обрастал длинной и пушистой шерстью и становился более послушным. Прекратилось применение *сылгытыты* к 1940-м гг. в Якутии вследствие внедрения менее адаптированных к холоду холмогорской и симментальской пород, а также возникших проблем с кормозаготовкой – на морозе скот поедает сена больше, чем в тепле [23, с. 116].

В определенных случаях влажность, поступающая в почву благодаря сезонному оттаиванию «вечной мерзлоты», являлась необходимым условием для проведения якутами сельскохозяйственных палов в целях создания луговых угодий. Возникала такая необходимость в местах распространения торфянников. В подобных ситуациях перед применением пала якуты были очень осторожны и дожидались дождливого лета. При этом пал осуществлялся следующей весной после, когда «к влаге добавлялись еще и остатки зимней мерзлоты» [23, с. 10–11].

В процессе исследования нам удалось зафиксировать и примеры сознательного влияния якутов на криогенные процессы при создании покосных угодий путем спуска озера. В первом случае на месте намечавшегося водоотводного канала с наступлением теплого времени вырубалась вся растительность и срезался дерн. За дальнейшее углубление канала «отвечало» Солнце. Под его прогревающим воздействием сильнольдистые грунты таяли и оседали. Еще один способ форсировать деградацию «вечной мерзлоты» для создания перемычки между спускаемым озером и рекой состоял в осуществлении

лесного пала, устраиваемого в интересующей «водознатцев» местности. Наконец, в третьем случае на территории, расположенной выше озер, которые нужно было спустить, намеренно устраивался «грандиозный лесной пожар». По сведениям С.И. Николаева, вода, которая образовалась вследствие оттайки мерзлоты, произошедшей под воздействием высоких температур, переполняла чашу верхнего озера. После чего «пришедшая в движение вода разрушала берега всех ниже располагающихся озер. Так в один прием выпускали несколько озер. Этот способ именовался "спуском озер озером" или "воду – водой" (ууну - уунан)» [\[23, с. 10\]](#).

Важную роль холод играл и при спуске озер в тех случаях, когда это могло иметь опасность для жизни копающих канал. В целях нивелирования рисков из-за возможного резкого потока воды некоторые каналы прокапывали в летнее время, однако оставляли нетронутыми небольшие перемычки. Их убирали уже с наступлением зимы, предварительно разогрев мерзлые грунты кострами [\[23, с. 10\]](#).

Использовали криогенные ресурсы якуты также при организации орошения своих лугов. Так, небольшие плотины на речках сооружались в зимнее время из подручных материалов: глины и навоза. Из глины делалось основание плотины. Второй материал наносился свежим на все боковые стороны основания, а также позволял каждый день наращивать высоту конструкции. При этом «промерзшая за зиму, она считалась самой надежнейшей» [\[23, с. 12\]](#).

Учитывая то обстоятельство, что в Якутии расположено более 700 тысяч рек и речек, а также свыше 800 тысяч озер в регионе не могло не получить развитие рыболовство. Особенное место это направление хозяйственной деятельности, по данным С.И. Бояковой, занимало в системе жизнеобеспечения вилюйских и северных якутов [\[7, с. 153\]](#).

Появление к ноябрю способного выдержать вес взрослого человека ледового покрова сделало возможным наиболее известный способ коллективной зимней рыбалки якутов, получивший популярность под названием мунха (невод – як.) [\[5, с. 353\]](#) (у И.П. Сойкконена упомянут как *кыттыгас* [\[25, л. 206\]](#) (компаньон, соучастник, партнер – як. [\[4, с. 398\]](#)), а у С.И. Николаева – *курэх* [\[23, с. 232–233\]](#) (загон, гонка – як. [\[4, с. 103\]](#)) и являющийся сейчас одним из этнокультурных брендов Якутии. Наряду со своим промысловым значением, мунха являлась также большим зимним праздником, подтверждением «локальной корпоративности накануне больших холодов, надолго исключающих активное межличностное общение» [\[8, с. 69\]](#). В ходе мунхи, процесс осуществления которой достаточно подробно описал Р.К. Маак, озерная рыба загонялась участниками промысла, численность которых могла достигать несколько десятков человек, в невод. При этом поверхностный лед водоема служил не только своеобразной площадкой для производства необходимых манипуляций, но и являлся органичным элементом непосредственного процесса лова – с помощью ударов березовыми палками по нему рыбе и придавалась необходимая направленность движения [\[15, с. 175–177\]](#). Примечательно, что, сопоставляя на закате советской эпохи методы мунхи с теми, что были представлены Р.К. Мааком, Ф.М. Зыков отметил «удивительную консервативность предметов и действий этого вида подледного лова» [\[24, л. 202\]](#). Минимальные изменения он претерпел и в сравнении с современной эпохой.

В работе С.И. Николаева представлено также описание весенней подледной неводьбы –

туона (тоня – як.). Невод в ней, по образному сравнению названного исследователя, играл ту же роль, что решето в ходе вылова плавучего мусора из жидкости. Впавшие в спячку караси попадали в невод при его проволачивании подо льдом. Для этого пробивались две большие полыньи: одну для ввода невода, другую – для его вытаскивания, а также две линии прорубей по направлению движения орудия лова в целях его протаскивания подо льдом [\[6, с. 128, 23, с. 234–235\]](#).

Еще один способ зимней рыбалки зафиксировал служивший в Якутии в середине XIX в. священник А.И. Аргентов: «когда рыба... уже разместилась на зимние квартиры по ямам – спускают в озеро под лед багульник с камнем... Багульником будят рыбу, которая затем сама подымается из ям к людям» [\[21, л. 13 об.1\]](#).

Конечно же, рассматривая хозяйственную деятельность якутов, нельзя обойти стороной и охотничий промысел. По данным переписи 1917 г. только в Олекминском, Якутском и Вилуйском округах добычей диких зверей и птиц занимались 10547 чел., в распоряжении которых было более 180 тысяч различных охотничьих приспособлений и 15 тысяч ружей [\[28, с. 11–111\]](#). Охотничий промысел занимал важнейшее место также в деятельности населения Колымского и Верхоянского округов, по которым, к сожалению, нет сопоставимых данных. Однако тот факт, что примерно в это же время в названных округах заготавливались шкурки песца, стоимость которых составляла 30,2% от общей стоимости пушнины, закупаемой в Якутии, дает определенное представление о роли охоты в системе жизнеобеспечения северных районов региона [\[20\]](#).

В этой связи отметим, что интересный и оригинальный способ охоты существовал на песца. Подгнившую рыбу, запах которой приманивал животное, закапывали в неглубоких ямах, оставляя отдушины. Делалось это для того, чтобы рыба успела примерзнуть к земле. Существовал также другой вариант, при котором приваду размещали на льду водоема и заливали водой из проруби с примесью снега. Обе описанные манипуляции осуществлялись с одной целью – не дать песцу слишком быстро съесть рыбу. В результате животное не покидало охотничий участок до того момента пока не съест всю приваду. Поскольку таких привад делалось несколько и, помимо рыбы, в них использовались также потроха животных и дичь, подобным путем достигалось увеличение концентрации песцов, что, естественно, облегчало их добычу охотником [\[22, л. 574–575\]](#).

Еще одним репрезентативным примером значения криогенных ресурсов для населения Якутии являются Кемпендейское и Багинское соляные месторождения. Так, проводивший на Кемпенде в начале XX в. исследования П.Л. Драверт по этому поводу писал: «с установлением санного пути – ее (соль) в количестве нескольких тысяч пудов отправляли в соляные магазины некоторых пунктов области» [\[11, с. 23\]](#).

Именно холод играет ключевую роль в добыче соли на названных месторождениях. В этой связи другой исследователь, посещавший данные места, Р.К. Маак привел достаточно красочную аллегорию, сравнив условия получения этого продукта на Багинском ключе с заводской сковородой, на которой происходит выпаривание соли. Только в случае с названным месторождением «вместо жара действует мороз» [\[14, с. 321\]](#). Участники же Кемпендейской разведочной партии Якутской комплексной экспедиции АН СССР 1925–1930 гг. Г.Э. Фришенфельд и И.С. Шарапов отмечали следующее: «промышленная эксплуатация Кемпендейского источника производится ежегодного в мае месяце после того, как образовавшаяся в открытом бассейне у источника под влиянием холода “соляная накипь” с весенным теплом освободится от льда, оставив на

месте соль, которую затем собирают лопатами в амбары как совершенно готовый продукт» [\[26, л. 100\]](#).

Дело в том, что кемпендейская и багинская соль не выварочная, а самосадочная. В процессе получения продукта из поступающего зимой из соляных ключей рассола под воздействием низких температур происходит его кристаллизация и оседание на 25–40 сантиметров. С наступлением тепла же кристаллы «переходят в груды обыкновенной поваренной соли» [\[14, с. 23\]](#).

В этой связи представляется любопытным, что в конце 30-х гг. XX в. член-корреспондент Академии наук (АН) СССР С.И. Вольфович предложил использовать холод в промышленных целях для кристаллизации солей и интенсификации тем самым процесса их производства [\[1, л. 1-26\]](#).

О масштабах соледобычи на Кемпендейском месторождении в рассматриваемый в главе период и главное роли в ней холода позволяют судить сведения, приведенные теме же Г.Э. Фришенфельдом и И.С. Шаратом: «В 1861–1870 гг. цифры добычи соли на Кемпенде колебались в пределах 4000–13000 пудов. В 1919–1928 гг. составляли уже 27000–74000 пудов» [\[26, л. 100 об.-101\]](#). При этом связано данное обстоятельство, по их мнению, было с ростом производительности самого источника, обусловленное более холодными зимами в последнее перед проведением изысканий десятилетие [\[26, л. 101\]](#).

Заключение. Таким образом, изложенные выше данные, как представляется, убедительно свидетельствует об активном и разностороннем характере использования якутами криогенных ресурсов в своей традиционной хозяйственной деятельности. Холод, снег, лед и «вечная мерзлота», как было показано, нашли применение в скотоводстве и коневодстве, рыболовном и охотничьем промыслах, а также в организации соледобычи. Очевидно, что криогенные ресурсы выступали одним из важных адаптационных механизмов якутов к природно-географическим реалиям региона.

Библиография

1. Архив Российской академии наук. Ф. 1757. Оп. Д. 156.
2. Атласов С.В. История развития скотоводства и коневодства в Якутии (1917–1928 гг.). – Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1992. – 156 с.
3. Башарин Г.П. История животноводства в Якутии второй половины XIX – начала XX вв. – Якутск: Як. кн. изд-во, 1962. – 136 с.
4. Большой толковый словарь якутского языка. – Т. V. – Новосибирск: Наука, 2008. – 616 с.
5. Большой толковый словарь якутского языка. – Т. VI. – Новосибирск: Наука, 2009. – 518 с.
6. Большой толковый словарь якутского языка. – Т. XI. – Новосибирск: Наука, 2014. – 528 с.
7. Боякова С.И. Рыболовство // Якуты (Саха). – М.: Наука, 2012. – С. 153–155.
8. Винокурова Л.И. Зимние хозяйствственные занятия мужчин в сельской Якутии 1920–1960-х гг. // Северо-Восточный гуманитарный вестник. – 2020. – № 4. – С. 65–72.
9. Габышев М.Ф. Якутская лошадь: типы якутских лошадей, способы их разведения и содержания. – Якутск: Як. кн. изд-во, 1957. – 239 с.
10. Гуревич А.Я. Историческая антропология: проблемы социальной и культурной истории // Вестник АН СССР. – 1989. – № 7. – С. 71–78.

11. Драверт П.Л. Материалы к этнографии и географии Якутской области. – Казань: Типография Императорского Университета, 1912. – 50 с.
12. Забытый очерк М.М. Носова. «Старинные якутские постройки (холомо и балаган)». Ч. 1 // Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера им. Ем. Ярославского. URL: <http://yakutmuseum.ru/hr/zabytyj-ocherk-m-m-nosova-starinnye-yakutskie-postrojki-holomo-i-balagan> (дата обращения: 26.01.2022)
13. Кром М.М. Историческая антропология. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 214 с.
14. Маак Р. Вилуйский округ Якутской области. – Ч. II. – СПб.: Типография и хромолитография А. Траншеля, 1886. – 500 с.
15. Маак Р. Вилуйский округ Якутской области. – Ч. III. – СПб.: Типография и хромолитография А. Траншеля, 1887. – 228 с.
16. Мельников В.П., Брушков А.В., Федоров Р.Ю. К развитию холистического образа криосферы // Арктика: экология и экономика. – 2021. – Т. 11. – № 4. – С. 519–528.
17. Мельников В.П., Геннадиник В.Б., Федоров Р.Ю. Гуманитарные аспекты криософии // Криосфера Земли. – 2016. – № 2. – С. 112–117.
18. Мельников В.П., Федоров Р.Ю. Воззрения на холод в истории познания природы: от спекулятивного знания к криософии // Криосфера Земли. – 2020. – Т. 24. – № 6. – С. 3–10.
19. Мельников В.П., Федоров Р.Ю. Роль природных криогенных ресурсов в традиционных системах жизнеобеспечения народов Сибири и Дальнего Востока // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 426. – С. 133–141.
20. Мордосов И.И. Состояние и перспективы развития охотниче-промышленного хозяйства Якутской АССР в работах Якутской экспедиции АН СССР 1925–1930 гг. // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова – 2005. – № 2. – С. 30–36.
21. Научный архив Русского географического общества. Ф. 63. Оп. 1. Д. 24.
22. Научный архив СО РАН. Ф. 10. Оп. 8. Д. 98.
23. Николаев С.И. Народ саха. – Якутск: Якутский край, 2009. – 300 с.
24. Рукописный фонд Архива Якутского научного центра СО РАН. Ф. 5. Оп. 15. Д. 127.
25. Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (СПбФ АРАН). Ф. 47. Оп. 2. Д. 159.
26. СПбФ АРАН. Ф. 47. Оп. 2. Д. 176.
27. Сидорова Л.А. Проблемы исторической антропологии // Отечественная история. – 2000. – № 6. – С. 206–207.
28. Соколов М.П. Якутия по переписи 1917 года. – Вып. I-II. – Иркутск: Изд. Якутск. Стат. Упр., 1925. – 478+LVIII с
29. Сулейманов, А. А. Антропология холода: естественные низкие температуры в традиционной системе жизнеобеспечения якутов (XIX в.–30-е гг. XX в.) // Oriental Studies. – 2021. – № 1. – С. 115–133.
30. Сулейманов А.А. «Ресурсы холода» в системе жизнеобеспечения сельских сообществ Якутии. Конец XIX – начало XXI вв. // Северо-восточный гуманитарный вестник. – 2018. – № 3. – С. 28–34.
31. Сулейманов А.А. «Холод на службе человека»: модернизация практик использования криогенных ресурсов в экономике и повседневной жизни сельской Якутии в советский период // Oriental Studies. – 2022. – № 4. – С. 788–807.
32. Федоров Р.Ю. Проблемы и перспективы изучения роли природных криогенных ресурсов в культуре жизнеобеспечения народов Сибири // Человек и Север:

Антропология, археология, экология. материалы Всероссийской научной конференции. – Тюмень: ФИЦ ТНЦ СО РАН. – 2018. – С. 439–441.

33. Fedorov R. Cryogenic resources: ice, snow, and permafrost in traditional subsistence systems in Russia // Resources. – 2019. – № 1. – Р. 17

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования- использование криогенных ресурсов в традиционной хозяйственной деятельности якутов.

Методология исследования отмечает автор «базируется на принципах криософии, а также историко-антропологическом подходе». Криософия является новым философским направлением в онтологии, разработанное в последние годы российским академиком В.П. Мельниковым. «В соответствии с ее базовыми установками холодные материи Земли рассматриваются в качестве активного элемента мироздания, источника благ и возможностей для человечества». Автор отмечает, что данный подход «предполагает повышенный интерес к рядовому человеку, рутине его хозяйственной деятельности и повседневности, наполнению «социально-экономической» действительности человеческим содержанием».

Актуальность исследования обусловлена тем, что в настоящее время Арктика рассматривается как наиболее приоритетный регион с точки зрения развития его экономики. И в этой связи «изучение традиционного опыта якутского народа, который имеет многовековой опыт хозяйствования в условиях сложных климатических условий представляется важным и актуальным. Актуальность рецензируемой статьи не вызывает сомнения.

Новизна статьи определена постановкой проблемы и задач. Цель статьи – провести историко-антропологическую реконструкцию традиционных хозяйственных практик якутов, в которых важнейшее место занимала эксплуатация криогенных ресурсов. Новизна статьи заключается также в том, что она основана на широком круге архивных материалов, которые вводятся в научный оборот впервые.

Работа основана на материалах из Архива Российской академии наук (г. Москва) и его Санкт-Петербургского филиала, Государственного архива Иркутской области (г. Иркутск), Научного архива Сибирского отделения РАН (г. Новосибирск), Научного архива Русского географического общества (г. Санкт-Петербург) и Рукописного фонда Архива Якутского научного центра СО РАН (г. Якутск), в которых хранились «полевые материалы исследователей второй половины XIX – первой половины XX вв., зафиксировавших в ходе своих экспедиционных изысканий целый ряд сюжетов, касающихся практик использования якутами в хозяйственной деятельности криогенных ресурсов».

Стиль работы академический. Структура работы логично выстроена и нацелена на решение поставленных задач. Структура работы состоит из следующих разделов: Введение; Материалы и методы; Результаты и обсуждение; Заключение. Содержание работы соответствует ее названию. В статье приведены интересные факты хозяйственной деятельности якутов (коневодство, выведение специальной породы лошадей, приспособленных к суровым природным условиям, скотоводства (в основном крупного рогатого скота) и методов криогенного «воспитания молодняка», методы кормления скота, а также охоты, рыболовства, усилия по формированию кормовой базы (методы создания луговых угодий, метод пала) и многое другое). В заключение работы

авторы приводят к объективным и обоснованным выводам «об активном и разностороннем характере использования якутами криогенных ресурсов в своей традиционной хозяйственной деятельности». «Холод, снег, лед и «вечная мерзлота», пишет автор, «нашли применение в скотоводстве и коневодстве, рыболовном и охотничьем промыслах, а также в организации соледобычи». Автор отмечает, что «криогенные ресурсы выступали одним из важных адаптационных механизмов якутов к природно-географическим реалиям региона».

Библиография работы состоит из разнообразных источников в количественном отношении их 33. Библиография оформлена по требованиям журнала. Апелляция к оппонентам представлена на уровне работы над темой и полученных результатов. Кроме того, апелляция к оппонентам есть и в библиографии, которая, как уже было отмечено, достаточно многообразна и количественно обширна. Рецензируемая статья написана на интересную, актуальную тему, имеет признаки новизны. Нет сомнения в том, что она вызовет интерес у специалистов: историков, философов, культурологов, экологов, социологов, а также широкого круга читателей, интересующихся традиционной культурой народов, вопросами хозяйственной деятельности в Арктике, а также «вопросами гармоничного сосуществования человека с природой в «холодной» среде».

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Романова Е.Н., Покатилова Н.В. — Понятие «культуры» в научной биографии репрессированного ученого Г. В. Ксенофонтова в период советского нациестроительства // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 50 - 59. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40699 EDN: SFJCOF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40699

Понятие «культуры» в научной биографии репрессированного ученого Г. В. Ксенофонтова в период советского нациестроительства

Романова Екатерина Назаровна

ORCID: 0000-0001-6973-0608

доктор исторических наук

главный научный сотрудник отдела археологии и этнографии, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

677027, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Петровского, 1, оф. 305



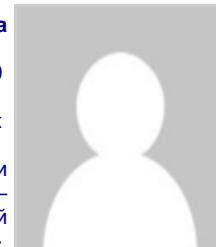
[✉ e_romanova@mail.ru](mailto:e_romanova@mail.ru)

Покатилова Надежда Володаровна

ORCID: 0000-0002-2869-1400

доктор филологических наук

главный научный сотрудник отдела фольклора и литературы, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук – Федеральный исследовательский Центр «Якутский научный центр Сибирского отделения Российской академии наук»



677027, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Петровского, 1

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

[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40699

EDN:

SFJCOF

Дата направления статьи в редакцию:

10-05-2023

Дата публикации:

19-05-2023

Аннотация: В изучении персональной истории репрессированной интеллигенции Якутии

имя выдающегося ученого и общественно-политического деятеля Гавриила Васильевича Ксенофонтова (1888–1938) занимает особое место не только в силу трагичности его личной судьбы, но и актуализации и значимости на современном этапе его наиболее концептуальных идей, обладающих, как и их автор, собственной научной судьбой. Впервые исследования подобного типа стали возможными, благодаря, с одной стороны, бесценному пласту архивных источников, выявленных в рукописном наследии Г. В. Ксенофонтова, с другой – методологии комплексного изучения биографического нарратива в интеллектуальной традиции первых якутских ученых-гуманитариев в рамках современных подходов интеллектуальной истории. Впервые в неопубликованном рукописном наследии Г. В. Ксенофонтова выделяется особенный круг представлений, наиболее показательных в аспекте формирования его целостной интеллектуальной программы. В своих научных записях 1934–1937 гг. Г. В. Ксенофонтов все чаще обращается к многоаспектному понятию «культуры», воспринимаемой в целом в качестве сложного механизма комплексного продуцирующего начала, связанного с этнической идентичностью и национальным самосознанием. В этой связи в высказываниях и исследованиях ученого последних лет наблюдается устойчивый интерес к методологическимисканиям и концептуальной основе смежных гуманитарных дисциплин. На их обзоре и обоснованию в широком контексте представлений Г. В. Ксенофонтова о «культуре», причин их появления в его научном инструментарии остановимся в настоящей работе, что определило предмет и цель исследования.

Ключевые слова:

интеллектуал-реформатор, евразийство, кочевая культура, устная культура, поэтическая функция, историческая память, интеллектуальная традиция, язык и культура, диалог культур, национальный институт

Результаты исследования выполнены в рамках проекта РНФ 22-28-20325 «Антropология холодного мира: креативные стратегии в формировании позитивной северной идентичности (ландшафт и художественные практики)» с использованием оборудования ЦКП ФИЦ ЯНЦ СО РАН, приобретенного в рамках гранта ЦКП 21.0016. №13

Интеллектуальная история сибирской провинции является частью фундаментального проекта новой культурной и интеллектуальной истории России. Сегодня изучение биографии и интерпретации «авторских» текстов научной и творческой деятельности основателей-интеллектуалов национальных регионов становится общеметодологическим пространством для исследований в области ландшафта «идей и действий» [\[6, с. 29-37; 13, с.87-90; 17, с. 12-22; 18, с. 101-108\]](#).

Характеристика научного творчества Г. В. Ксенофонтова в рамках биографической герменевтики позволила выявить смысловую цельность его научной «картины мира», основанной на интеллектуальных традициях русских ориенталистов. Анализ архивных материалов Иркутского университета в 1920-е гг. показал, что складывание оригинального «авторского стиля» в работах Г. В. Ксенофонтова сопряжено с «иркутским» периодом, где он проходил обучение на курсах востоковедов факультета общественных наук Иркутского университета [\[19, с. 78\]](#). Впервые подробно были изучены программы и курсы лекций отделения востоковедов, выявлены интеллектуальные коммуникации с иркутскими востоковедами (Б.Э. Петри – археолог, заведующий курсами восточных языков, Ц. Ж. Жамцарано – один из основателей государственности монгол и

бурят, заведующий Монгольским кабинетом, Г. Ц. Цыбиковым). Богатейшее рукописное наследие ученого-этнографа Г. В. Ксенофонтова изучалось в контексте кросс-культурных и сравнительных характеристик, где оптика исследователя была направлена на разработку теоретических аспектов мировой и локальной культуры. Осмысление этногенеза и культурогенеза народа саха в контексте глобальной истории Центральной Азии демонстрирует широкую исследовательскую перспективу ученого, вписавшего в орбиту евразийского мира историю якутов. «...Материалы по древней культуре якутов являются совершенно новой и довольно богатой категорией научных источников по ориенталистике вообще, которые в дальнейшем, несомненно, сыграют очень большую роль в деле изучения культурной истории всех пастушеских народов Центральной Евразии. Их исключительная ценность обуславливается тем обстоятельством, что якуты не попали в сильнейший водоворот исторических событий, сопровождавших образование империи Чингис-Хана. В эту эпоху почти до основания разрушилась самобытная пастушеская культура степных народов турецкого происхождения, которая складывалась в течение многих тысяч лет внутри монгольских степей в процессе постоянного взаимодействия с оседлой китайской цивилизацией» [19, с. 95]. Эти воззрения ученого нашли отражение в его трудах «Ураангай-сахалар» (1937) и «Эллэйада» (1977) [10; 11]. Написанные в русле исторической памяти, они актуализировали культурные метафоры Юга (бытийный код, ментальная программа). Так, по мнению ученого, пастушеская сага северных всадников сохранила в большей степени пережитки древнихnomадов, чем все другие тюрки и монголы, оказавшиеся под влиянием мусульманской или буддийской культуры и религии. Научные идеи Ксенофонтова находят много общего с концепцией Г. В. Вернадского, где основное место занимает тезис об определяющем влиянии географической среды на историческое развитие проживающих в ней человеческих обществ. Г. В. Ксенофонтов в своих исследованиях приходит к важному выводу, что историю движут «сценарии» завоевания, миграции, смешения народов и культур.

Целостный анализ неопубликованных материалов Г. В. Ксенофонтова позволяет выявить евразийский контекст его научного наследия и отчетливо выраженную постколониальную направленность научного дискурса в его поздних исследованиях [9; 1; 3].

Ученый впервые предпринял попытку опровергнуть устоявшиеся европоцентристские взгляды при описании сибирских народов в дореволюционной историографии и актуализировать культурное наследие кочевых народов в рамках цивилизационного диалога. Научное наследие ученого, рассмотренное в русле евразийского движения в отечественной этнографической науке 1920–1930-х гг. позволяет проследить формирование его авторской концепции степной кочевой культуры, центральное место, в которой занимает историческое осмысление мировой истории кочевых народов, где культуре nomadov отводится роль «локомотива» развития человеческой цивилизации [20, с.21-22].

Центральным концептом научной картины мира Г.В. Ксенофонтова представляется понятие «культуры», манифестируемое им в различных его проявлениях. Рукописное наследие Г. В. Ксенофонтова, помимо этнологической и культурологической значимости, может быть проанализировано и в аспекте филологической проблематики, ставшей особенно актуальной для него в 1930-е гг., в том числе и для его концепции «степной культуры Евразии». В качестве точки отсчета следует рассматривать отношение к «устной традиции» («устной культуре», по Ксенофонтову), наиболее актуальное в периоды смены парадигм, каким предстает слом между концом 1920-х и началом 1930-х гг. XX в. в

якутской словесности и культуре в целом. Понятие «устной культуры» Г. В. Ксенофонтова, как особого типа «культуры бесписьменного народа», изначально включала в себя представление об определенной целостности особенного «устного» порядка, как ключевого механизма передачи и сохранения, опирающегося на память ее носителей. В полевых исследованиях 1920-х гг. шаманской традиции, сохранившейся в «северных» районах Якутии, уже постулируется Г. В. Ксенофонтовым мифоритуальная целостность устной культуры. В этой связи поиски якутским ученым ее, безусловно, комплексных механизмов функционирования в какой-то мере сродни типологическим поискам М. Пэрри и А. Лорда в области особенного, «формульного», языка «устной традиции» [12, с. 42-83].

Концепция «устной культуры» Г. В. Ксенофонтова получила развитие в его последующих исследованиях 1930-х гг. в широком междисциплинарном и культурологическом контексте. Здесь она уже охватывает широкий и многоаспектный комплекс представлений о традиционной культуре разных народов, о сохранении якутским этносом «древней степной культуры» в «северных» условиях, о чем свидетельствуют вместе с тем не только факты этногенеза народа саха, но и ареальная локализация эпического жанра олонхо и повествовательных, прежде всего, жанров (цикл преданий об Элляе и Омогое) на «северной» периферии Якутии и на Северо-Востоке Сибири в целом. Особый интерес вызывает здесь не столько значительное расширение фактологического материала, сколько глубина раздумий и типологических параллелей ученого о сменяемости «бесписьменного» и «письменного» периодов цивилизации; о синкретическом единстве шаманской и поэтической традиций (и «практик», в том числе), их общих истоков в традиционной культуре; о глобальной оппозиции «устной» и «письменной» традиций, об особенностях формирующейся письменной (в широком понимании) культуры в якутской словесности; о соотношении традиционной словесности с современной «поэзией», в широком значении как литературы вообще (причем якутской и русской).

Обращает на себя внимание развернутость ученого к современной проблематике, приобретающая на этом этапе типологическую направленность и вполне определенный методологический смысл. Показателен в этом плане анализ Г. В. Ксенофонтовым знаковых текстов двух разных традиций: «Медный всадник» А. С. Пушкина и «Красный Шаман» П. А. Ойунского [14, с. 101-106]. Первому из них посвящена его специальная работа «К вопросу о символах «Медного всадника» А.С. Пушкина» второе произведение представлено в его рукописях блестящим анализом мифологической семантики и поэтической формы ее выражения в национальной традиции [14]. Размышления ученого по поводу этого произведения вполне закономерно переходят в область принципиального разграничения «мифологического материала» и возможностей его «поэтического» претворения, то, что сейчас мы бы назвали соотношением «текста» и «денотата». Однако поразительно то, что общим и в том, и в другом случае остается требование «эстетизма», характерного в первую очередь для поэта, но немаловажного и для ученого в постижении им сути исследуемых закономерностей [2, л. 47-48]. Следует отметить, что детально проанализированные «этнографом» Ксенофонтовым произведения, тщательно отобраны по принципу поэтической значимости, определяющей их знаковую сущность. Параллельно с разработкой проблем этногенеза, фактически на полях черновой рукописи по Эллэйаде, Г. В. Ксенофонтов пишет упомянутую работу о «Медном всаднике» А. С. Пушкина». Само представление о символическом тексте традиции разрабатывается ученым не только на «родном» материале («Элляевский миф»), но и на типологически сходном, но принципиально «другом», иноязычном, материале и, методами другой гуманитарной дисциплины.

Одной из форм выражения эстетического (скрытого «эстетизма») в текстах культуры является поэтическая функциональность, при этом для Г. В. Ксенофонтова нерелевантна природа этого текста (будь то мифоритуальный, фольклорный или литературный текст), определяющим в нем становится поэтическое совершенство формы, выделяющее его в качестве текста культурной традиции определенной территории, в его непременной географической и исторической локализации («Илиада» Гомера в «средиземноморской культуре», устный богатырский эпос в «степной культуре Евразии» и др.).

Реконструктивную нацеленность исследователя по вопросам этногенеза и широкого понимания «степной культуры Евразии» следует обозначить как движение в сторону поисков соответствующих форм выражения не дискретного, по своей сути, развития. На материале «поздних» записей ученого вполне возможно выдвинуть предположение о том, что для якутского ученого системность любого порядка определяется наличием глубинной структуры в самом предмете исследования [7, с. 21; 8, с. 321-322]. Его многочисленные записи этого времени свидетельствуют о том, что от вопросов научного описания отдельной культурной традиции он переходит к постановке проблем типологического характера: раскрытия закономерностей культурного развития путем выявления форм его выражения.

Подобное понимание текста культуры и поэтического начала в нем может восходить к евразийским представлениям о «языковом союзе» и особенно о «союзе языковых семейств», имеющем территориальную обусловленность, в работах Н.С. Трубецкого [21, с. 494, 500-501, 503, 512], а также к «поэтической функциональности» в ранних работах Е. Д. Поливанова и к «поэтической функции» в позднейших работах Р. О. Якобсона [15, с. 96-118; 16, с. 295-305; 22, с. 234, 252]. У нас нет свидетельств знакомства якутского ученого с трудами евразийцев, однако их идеи и труды Пражского лингвистического кружка могли быть известны через посредничество работ отечественного ОПОЯЗа. По крайней мере, в работе Г. В. Ксенофонтова о «Медном всаднике» и в ряде его набросков *пометрике стиха*, включающем в себя параллели типологического плана между славянским (русским) и тюркским (якутским) стихом, встречаются упоминания стиховедческих работ Б. В. Томашевского. По всей вероятности, не случайно и не без влияния современных ему опоязовских работ в записях Г. В. Ксенофонтова последних лет появляется филологически (в том числе и стиховедчески) обоснованный акцент на просодических закономерностях стиха, когда специфика якутского (и шире – тюркского) стиха связывается не с ударностью и безударностью, а с «первой долготой гласных», отсутствием в традиционном стихе рифмы как таковой, компенсируемой созвучиями принципиально другой этиологии (аллитерация, ассонансы и другие приемы звуковой «поэтической техники»), что, кстати, восходит к работам другого «опоязовца», а затем и «пражца», представителя Пражского лингвистического кружка рубежа 1920-1930-х гг. – лингвиста – востоковеда Е. Д. Поливанова, чьи труды и научные идеи в свою очередь оказали существенное влияние на якутского лингвиста С. А. Новгородова и разработку им массовой якутской письменности.

В этом же контексте совершенно иначе предстает «старая» полемика Г. В. Ксенофонтова с Э. К. Пекарским, автором словаря якутского языка и серии издания «образцов» народной словесности якутов, по поводу издания памятников эпической традиции олонхо. К ней еще раз возвращается ученый в одном из частных, казалось бы, моментов, как оппозиция «стих» и «проза» при издании памятников эпической традиции, причем, как выясняется в конкретном случае, в целях публикации как якутского, так и бурятского эпоса. В полемике с Э. К. Пекарским исследователь, возражая против

сплошной «прозаической» публикации эпоса, акцентирует свое понимание стихотворной (как правило, поющейся) речи, выработанной в результате многовекового развития устной словесности и представляющей аккумуляцию ритмических повторов, глубинной симметрии, лежащей в основе устной традиции. Именно эта стиховая («метрическая», по Б. В. Томашевскому и Е. Д. Поливанову) в своей основе форма исполнения является, по его представлениям, показателем поэтического совершенства устного текста. Основным аргументом Г. В. Ксенофонтова в пользу неизученности стихотворной специфики эпоса становится отсылка к тому, что изучение этой проблемы «отстает от общего, блестящего уровня научной якутологии». Имея ввиду длительную лингвистическую традицию изучения якутского языка, начиная от трудов санскритолога О. Н. Бётлингка, на работах которого выросло не одно поколение лингвистов, в том числе якутских (в то время это были С. А. Новгородов и Г. В. Баишев) [\[5, л. 212-214 об\]](#).

Наличие в рукописном наследии Г. В. Ксенофонтова филологической составляющей свидетельствует о том, что и она в свою очередь оказывается подключенной к его целостной концептуальности типологического плана. Обозначенный слой научной проблематики следует рассматривать в качестве одного из вариантов категоризации на этом этапе понятия «культуры», а его понимание «устной культуры» как одного из возможных путей междисциплинарного измерения гуманитарной науки в ее движении к созданию «типологии культур».

Общая картина интеллектуальных поисков этого времени была бы неполной без определяющего лидерского влияния Г. В. Ксенофонтова как ученого. Именно его представления о «культуре» (в широком понимании) и языке как «языке культуры» оказали очень сильное влияние, прежде всего, на П. А. Ойунского и его последователей по созданию организационной системы полевых и научных исследований на Северо-Востоке России. Следы этого влияния обнаруживаются в концепции, создаваемого в 1934–1935 гг. Института языка и культуры при Совнаркоме ЯАССР, и даже в литературных произведениях П.А. Ойунского этого периода, когда в ряде его текстов, появившихся в контексте общего поворота писателя от поэзии к прозе в 1930-е гг., намечается иное, расширительное толкование «культуры», как особого, цивилизационного механизма интеграции в мировой литературный процесс и/или мировую культуру. Тем самым в научных разработках Г. В. Ксенофонтова в 1930-е гг. предстает широта охвата исследователем различных категорий «культуры»: от понятия типа культуры («степная культура», «средиземноморская культура» и др.) до концепции создания «Института языка и культуры». Принципы категоризации при этом распространяются и на экзистенциальную составляющую научной концепции, и на практическое применение результатов научных разысканий в языковом и культурном строительстве 1930-х гг.

На раннем этапе становления (1934–1935) именно идеи ученого-энциклопедиста Г. В. Ксенофонтова оказали влияние на концепцию Института языка и культуры, определившую направленность его исследовательской и экспедиционной работы, кадровый состав первых сотрудников Института под руководством директора-организатора П. А. Ойунского. Исследования показывают, что под влиянием концепции «устной культуры» Г. В. Ксенофонтова, как определенной и специфической целостности, требующей особенного комплексного подхода к традиции, формируются представления участников первого экспедиционного проекта (Вилюйской экспедиции) Института языка и культуры – А. А. Саввина и С. И. Боло.

Одним из аспектов влияния Г. В. Ксенофонтова на интеллектуальную традицию своих

последователей является формирующаяся в эти годы не только «практика», но и своего рода «теория» фольклорного собирательства, наличие, как правило, собственно теоретических аспектов в практике полевых исследований, что отразилось на результатах уже первой Вилюйской экспедиции и было продолжено в ходе второй Северной экспедиции А. А. Саввина и С. И. Боло по «северным» районам республики. Результаты уже первой экспедиции 1938 г. превзошли все ожидания в том плане, что впервые по коллекции собранных артефактов было получено на фольклорном материале подтверждение гипотетическим предположениям Г. В. Ксенофонтова о целостной картине мифоритуального и жанрового развития в отдельном геокультурном локусе. Синхронный срез «вилюйской» традиции, осуществленный А. А. Саввина, позволил выделить те процессы консервации «общеякутского» сюжетно-мотивного фонда (в преданиях, эпосе и малых жанрах) в условиях вилюйского региона и в замкнутом локальном пространстве отдельных эпических очагов, которые были предсказаны Г. В. Ксенофонтовым в 1920-х годах. Фольклорные материалы А. А. Саввина и С. И. Боло не только в принципе подтверждают предположения его выдающегося предшественника, но и оказываются задействованными, как показывает современный анализ, в самой логике консервации и изменений традиционной культуры в целом.

Заключение. Г. В. Ксенофонтов в своем типологическом понимании культуры предстает как исследователь широкого, культурологического плана, ученым-энциклопедистом, открывшим еще в 1930-е гг. новые пути в формировании междисциплинарного дискурса современной гуманитарной науки. Ученый задает новый вектор исследований по кочевничеству: степная культура является преемницей древней цивилизации, некогда процветавшей на территории стран Переднего Востока и Северного Китая с монголо-маньчжурскими степями. Он выделяет следующие культурные параметры исторического прошлого:

- Общий культурный фонд кочевых народов Евразии
- Диалог культур
- Памятники-тексты прошлых эпох

Системный анализ исследовательских работ ученого обнаружил общность научной тематики и близость идей: этногенез, фольклор, культура, шаманизм якутского народа, актуализация исторической памяти, идея существования у якутов древней южной прародины. В этой связи определена роль Г. В. Ксенофонтова в создании совместного интеллектуального проекта по организации Института языка и культуры как важного механизма сохранения, репродукции и воспроизводства национальной идентичности.

В биографическом нарративе Г. В. Ксенофонтова помимо известных по его научной деятельности предшествующих этапов: томский период («областнический»), иркутский («научный», или «полевой»), якутский («автономистский»), следует выделить последний период в его деятельности: интеллектуально-проектный («евразийский»).

Библиография

1. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.57. Ксенофонтов Г.В. Заметки об исчезнувшей культуре степей (Среднеазиатская степная культура). 1937г. На 45 лл.
2. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.86. Наброски: «Предисловие к «Эллэйаде», о «Красном шамане» П.А. Ойунского и о термине «Илбись». Автограф. На 53 лл.
3. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.119. Ксенофонтов Г.В. Научное значение якутской культуры. Архаичность якутской культуры. Незаконченные наброски. 1937г. На 21

лл.

4. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.121. Материалы и исследования о «Медном всаднике» А.С. Пушкина. Оригинал. Гранки критики. 1935 г. На 228 лл.
5. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д. 1256. Смесь о работах дореволюционных исследователей Якутии. На 52 лл.
6. Батыгин Г.С. Власть и интеллектуалы // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия: Социология. 2008. №3. С. 29–37.
7. Иванов В.В. Лингвистика третьего тысячелетия. Вопросы к будущему. М.: Языки славянских культур, 2004.
8. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. V. Мифология и фольклор. М.: Знак, 2009.
9. Ксенофонтов Г.В. Культ сумасшествия в Урало-Алтайском шаманизме: (к вопр. об «Об умирающем и воскресающем боге») / предисл. А.П. Окладникова. Иркутск, 1929.
10. Ксенофонтов Г.В. Ураангай-саахалар: Очерки по древней истории якутов. Т. 1. Иркутск.: ОГИЗ-Восточносибирское обл. изд-во, 1937.
11. Ксенофонтов Г.В. Эллейада: Материалы по мифологии и легендарной истории якутов. М.: Наука, 1977.
12. Лорд А.Б. Сказитель / Перев. с англ. и комм. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М.: Восточная литература, 1994.
13. Ноздринов В.В. Перспективы интеллектуальной истории в рамках новых направлений историографии // Научная мысль Кавказа. 2017. № 1. С. 87–90
14. Покатилова Н.В. Г.В. Ксенофонтов о поэзии: Новое в оценке творческого наследия ученого // История XX века: Якутия в контексте всемирной истории. Якутск, 2001. С. 101–106.
15. Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники (1937 г.) // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 96–118
16. Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М.: Восточная литература, 1968.
17. Репина Л.П. Интеллектуальная история на рубеже ХХ-ХХI веков // Новая и новейшая история. 2006. №1. С. 12–22.
18. Репина Л.П. Биографический подход в интеллектуальной истории // Философский век. Альманах. Вып.32. Бенджамин Франклин и Россия. К 300-летию со дня рождения. Часть 2. Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. – СПб., 2006. С. 101–108.
19. Романова Е.Н. Г.В. Ксенофонтов: миф о странствующем герое // Репрессированные этнографы / сост. и отв. ред.: Д. Д. Тумаркин. Т-2. – М.: Вост. лит., 2003. С. 78–104.
20. Романова Е. Н., Степанова Л. Б. «Sine ira, et studio»: Гавриил Ксенофонтов и проблема кочевничества Евразии: неопубликованные заметки этнографа // Северо-восточный гуманитарный вестник. 2018. №1. С. 19–25. DOI-10.25693/IGI2218-1644.2018.01.22.002.
21. Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987.
22. Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011.

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 «Понятие «культуры» в научной биографии репрессированного ученого Г. В. Ксенофонтова в период советского нациестроительства»

Предмет исследования обозначен в заглавии статьи и разъяснен тексте статьи

Методология исследования базируется на принципах объективности, историзма и многофакторного подхода к истории, отводящих первостепенную роль человеческому, духовно-нравственному и интеллектуальному факторам в историческом процессе. В качестве исследовательских средств применены историко-генетический и компаративный методы. Факты и события рассматриваются в проблемно-хронологическом плане.

Актуальность исследования обусловлена тем отмечает автор статьи, что «изучение биографии и интерпретации «авторских» текстов научной и творческой деятельности основателей-интеллектуалов национальных регионов становится общеметодологическим пространством для исследований в области ландшафта «идей и действий». Г.В. Ксенофонтов один из первых исследователей истории, этнографии и фольклора якутов, а также эвенков и бурят, в конце 1930-х годов был репрессирован и потому его имя долгое время было фактически предано забвению, лишь в 1990-ые годы появились работы, в которых делалась попытка анализа его деятельности и его работ по этнографии народов Сибири. Актуальность исследуемой темы не вызывает сомнений.

Научная новизна статьи определяется тем, что в статье впервые сделана попытка провести комплексный и всесторонний анализ понятия «культура» в трудах Г.В. Ксенофонтова. Новизна работы определяется также тем, что в статье автор показывает вклад Г.В. Ксенофонтова в изучение традиционной культуры народов Сибири, проблем этногенеза в рамках евразийской цивилизации. Научная новизна работы также определяется комплексным и многофакторным подходом автора к изучению творчества Г.В. Ксенофонтова.

Стиль работы академический, ясный и четкий язык. Структура работы направлена на достижение цели и задач исследования и состоит из двух частей – текста статьи и заключения. В начале статьи автор пишет о значимости работ Г.В. Ксенофонтова, раскрывает вехи его биографии (томский период («областнический»), иркутский («научный», или «полевой»), якутский («автономистский»), анализирует его картину мира. Отмечает, что «рукописное наследие Г. В. Ксенофонтова, помимо этнологической и культурологической значимости, может быть проанализировано и в аспекте филологической проблематики, ставшей особенно актуальной для него в 1930-е гг., в том числе и для его концепции «степной культуры Евразии» (его авторской концепции, позволившее опровергнуть устоявшую евроцентристские взгляды на культуру народов Севера). Автор в хронологическом порядке исследует творчество Г.В. Ксенофонтова, что дает возможность показать эволюцию его взглядов и раскрыть выдвигаемые им концепции. В статье особое внимание уделено его концепции «устной культуры». В заключении статьи представлены выводы автора по исследуемой теме. Выводы автора объективны и вытекают из проделанной автором глубокого и качественного анализа творчества Г.В. Ксенофонтова, его картины мира, концепции «степной культуры Евразии», концепции «устной культуры» и т.д. Содержание статьи соответствует названию, в статье есть много интересных фактов и материалов, характеризующих взгляды ученого и определяющие его место в интеллектуальной истории России.

Библиография статьи показывает, что автор статьи блестяще разбирается в исследуемой и смежных темах и это результат налицо – рецензируемая статья. Автор опирается на труды предшественников и на архивные материалы, касающиеся творчества Г.В.

Ксенофонтова (архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.57. Ксенофонтов Г.В. Заметки об исчезнувшей культуре степей (Среднеазиатская степная культура). 1937 г.; Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.121. Материалы и исследования о «Медном всаднике» А.С. Пушкина. Оригинал. Гранки критики. 1935 г.; Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.4. Оп.1. Д.119 Ксенофонтов Г.В. Научное значение якутской культуры. Архаичность якутской культуры. Незаконченные наброски. 1937 и др.).

Апелляция к оппонентам проведена на достойном уровне, и она проявляется в библиографии, проделанной автором работе, выводах и в библиографии.

Статья написана на актуальную и интересную тему, имеет признаки новизны и несомненно она вызовет интерес специалистов историков, культурологов, философов и филологов.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Лун С. — Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли // Человек и культура. — 2023. — № 3. — С. 60 - 68. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40837 EDN: SGXDGO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40837

Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли

Лун Синъян

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра семиотики и общей теории искусства, Московский государственный университет имени МВ.Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ longxingyang@mail.ru



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40837

EDN:

SGXDGO

Дата направления статьи в редакцию:

23-05-2023

Дата публикации:

30-05-2023

Аннотация: Матисс, знаковый художник школы Зверева, был новаторским европейским художником-модернистом. Он проявлял большой интерес к восточной живописи и черпал в ней вдохновение, внедряя в свои картины плоскость, орнаментальность и яркие формы цвета, которые ценились в восточной живописи. Его уникальный подход к пространству в композиции похож на метод «белого пространства» в китайской живописи, который отменяет традиционные европейские правила перспективы, а его минималистский подход к живописи и изображениям привел к формированию ярко выраженного восточного стиля живописи. Его «точность не есть реальность» схожа с китайской концепцией «подобия и неподобия», а его понимание отношений между внешним миром и собой схоже с китайской концепцией. В то же время концепция субъективного выражения Матисса, которая сосредоточена на выражении субъективных чувств, а не на воспроизведении объективной природы, также очень похожа на стремление к выражению субъективных идей, заложенное в традиционной китайской

живописи тушью. Подход Матисса к восточному искусству не был копией или простым дополнением к его собственной живописи. Он впитывал восточное искусство творчески, извлекал элементы, которые были близки его сердцу, интериоризировал их и делал свои работы похожими по внутренней структуре или общим взглядам с восточной живописью с точки зрения духа, концепции и формы искусства.

Ключевые слова:

Матисс, китайская живопись, подобие, неподобие, образность, моделирование, интеграция объекта, традиционная культура, искусство, культура

Карьера Матисса развивалась параллельно с ростом модернистского мышления в европейской живописи, начиная с XIX века. В обмене между Востоком и Западом влияние восточной живописи было очевидным во французском импрессионизме во второй половине XIX века и еще более заметным в постимпрессионистский период. Традиционная китайская живопись сыграла беспрецедентную роль в трансформации западного искусства и в изменении концепций художников, которые стали подчеркивать необходимость выражения субъективных эмоций, самоощущения и личных чувств автора, а также использования субъективных чувств автора для изменения объективных предметов. Эта концепция является явным отходом от давней западной традиции подражания природе и воспроизведения объективного мира и приближением к традиционной концепции живописи, существовавшей со времен Древнего Китая. Художники-импрессионисты Ван Гог и Гоген, а также Пьер Боннар из художественной группы «Наби» находились под влиянием идей и духа восточной живописи, которые они впитали в себя и остро ощутили орнаментальность плоскостей и простоту цвета в японских гравюрах укиё-э и китайских фресках Дуньхуана. Их концепции живописи способствовали переходу от реализма к реализму в европейской живописи, и все они прямо или косвенно повлияли на трансформацию и развитие живописного стиля Матисса.

Развитие современной западной живописи в начале 20-го века шло по пути, противоположному пути традиционного западного реалистического искусства: от репродукции к изображению, от реализма к образности. Художники перешли от имитации и воспроизведения природных объектов к более субъективному выражению. Развитие фотографии также привело к кризису традиционной реалистической живописи на Западе, которая стремилась достичь реалистических эффектов на объективных предметах, и современные художники, стремившиеся восстать против традиционной западной живописи, обратились к кисти, линии, цвету, свету и тени как средству выражения эмоций и настроения. Матисс был представителем этой практики и достиг большого успеха, «создав стиль, который повлиял на ход искусства в 20-м веке с жизненной силой, редкой в истории живописи». [\[1,265c\]](#)

Сходство между концепцией живописи Матисса и традиционной китайской теорией живописи в основном проявляется в реалистической концепции «точность не истина», взгляде на окружающие объекты и себя, «стремлению к освобождению от оков реального мира»

(1) Взгляды на концепции «точность не есть истина» и «подобия и неподобия»

В 1948 году Матисс написал небольшое эссе для каталога выставки своей крупной

ретроспективы живописи в Филадельфии под названием «Точность не есть истина», в котором он подробно изложил свой взгляд на реальность, заявив, что «в живописи и рисунке, даже в портрете, сила впечатления не зависит не от точного воспроизведения природных форм, а от глубокого чувства художника при столкновении с выбранным им объектом, от внимания и проникновения в его духовную сущность, которые художник собрал на нем» [\[2,183c\]](#). В его представлении все в мире имеет не только внешний облик, но и внутренний дух, и этот дух - внутренняя реальность, единственная реальность, которая имеет для него смысл. Возьмем, к примеру, четыре созданных им автопортрета, на которых, по его мнению, изображен один и тот же человек и наблюдается одинаковая последовательность подхода. Однако, если наложить эти четыре работы друг на друга, можно обнаружить, что у фигур одна и та же верхняя часть, в то время как нижняя часть заметно отличается. Несмотря на внешние различия, внутри у них есть общее настроение. В различных выражениях лица у них один и тот же решительный взгляд и одно и то же настороженное выражение, что говорит об одной и той же личности и характере, и даже об одном и том же строгом подходе к жизни. По словам Матисса, «Анатомическая неточность вовсе не мешает выявить основное ядро характера и личности изображенного человека, напротив, он помогает выявить это ядро более резко.» [\[3,156c\]](#) Внутреннее ядро здесь относится именно к реальности внутреннего духа.

Матисс часто подчеркивал эту внутреннюю реальность через преувеличение и искажение изображаемых им предметов. О нем говорят: «Этот фокусник со смаком использует свою магию, чтобы создать какое-то чудовище» [\[4,126c\]](#). Кто-то однажды сказал Матиссу: «Я никогда не видел такой женщины, как та, которую вы рисуете», на что Матисс вежливо ответил: «Если бы я встретил такую женщину в своей жизни, я бы в страхе убежал. В конечном счете, я создаю не женщин, а картины» [\[5,126c\]](#). Это два разных взгляда на реальность, первый сосредоточен на визуальной внешней реальности, второй - на духовной внутренней реальности. Для Матисса изображение внутренней реальности было конечной целью, изображение человеческого тела было лишь средством живописи, средством, которое должно быть подчинено цели и может быть изменено. Если предположить, что Матисс использовал абсолютно реалистичный подход к женщинам в своих работах, они бы потеряли свои самые заразительные качества. По мнению Матисса, преувеличенная и искаженная женщина могла бы быть более реалистичной и лучше интерпретировать его понимание реального.

Хотя Матисс преувеличивал и искажал фигуры, чтобы выразить внутреннюю правду, он не отходил слишком далеко от внешней правды фигур, говоря: «Те, кто предпочитает подражать природе или сознательно избегает ее, слишком далеки от истины» [\[6,45c\]](#). Этот взгляд на истину не может быть сформирован без влияния китайской живописной мысли, и он очень похож на взгляд на истину в китайской живописи. «Это важное эстетическое предложение в области китайской живописи, общий смысл которого заключается в том, что картина должна быть реалистичной, и что рисование чего-то непохожего на что-то является обманом для зрителя. Однако художник не должен быть связан внешним обликом объекта, а должен уловить его внутреннюю природу и включить собственные чувства художника, либо подчеркивая, либо преувеличивая его, чтобы отразить его внутренние свойства, которые отличают его от других. Он похож и одновременно не похож, оставляя зрителю широкий простор для воображения. Многие китайские художники высказывали эту точку зрения, например, художник династии Цин Ши Тао подчеркивал, что «непохожесть есть подобие». Хуан Биньхун и Ци Байши, известные как «Южный Хуан и Северный Ци», также высказывали свои взгляды. Хуан Биньхун считал, что «сходство непохожести — это истинное сходство», а Ци Байши предполагал, что

«красота живописи лежит между сходством и непохожестью; слишком большое сходство льстит вульгарным, а непохожесть обманывает мир».

Теория Ци Байши является наследием теории Ши Тао «непохожесть есть подобие» и более четко определяет понятия «подобия и непохожести». Ци Байши считает, что «подобие» относится к внутреннему духу и эмоциям. «Креветки под его кистью становились все менее и менее похожими на креветок в научном смысле, но преображеные креветки становились более прозрачными и более духовными, а их артистизм значительно возрастал. Это отражение процесса перехода от «непохожего» к «похожему», используя «непохожее» как средство, а «похожее» - как самоцель. «Непохожесть» используется как средство, а «похожесть» - как цель, и «непохожесть» в форме используется, чтобы подчеркнуть «похожесть» в рифме. В случае с его креветками, например, искусство, будь то восточное или западное, должно исходить из жизни и в то же время быть выше ее. Это также отражается в китайском использовании цвета, которое не ограничивается реалистичным изображением естественных цветов, а является более субъективным и смелым, как в мире китайской живописи, где все может быть выражено тушью без ощущения монотонности, потому что духовный интерес художника уже существует в картине. Это особенно верно в отношении Матисса, который, восхищаясь великолепными костюмами на своих картинах с их яркими цветами, никогда не представлял, что модели на его картинах в это время были одеты в черное. «Жена Матисса была одета в черное и позировала Матиссу для картины, но он написал несколько своих самых ярких портретов» [\[7.12c\]](#). Очевидно, что Матисс не просто изобразил цвета, которые он видел, но, возможно, в его воображении модель была одета в богато окрашенное пальто, истинное отражение его разума и того, что он считал «единственной реальностью».

(2) Концепция интеграции «самости» и окружающих предметов

Историк искусства Салливан в своей работе «Обмен восточного и западного изобразительного искусства» упоминает: «Если импрессионисты испытали сильное влияние восточного искусства в той ограниченной степени, в какой они решали чисто формальные и чисто визуальные задачи, то разумно предположить, что влияние, оказанное восточным искусством на развитие современного западного искусства, было еще сильнее, причем не только в плане техники, но и в плане философской мысли, которая явно восприняла восточные влияния» [\[8.282c\]](#). Китайская идея совместимости субъекта и объекта и интеграции самости и окружающих предметов интересовала Запад на протяжении веков, и китайцы объединили эту идею в живописи для достижения спокойствия и равновесия как художественного метода, способного полностью выразить внутренние эмоции и разум.

Китайская живопись — это своего рода настроение, которое берется из сцены, но и выражает душевное состояние художника. Техника сочетания эмоций и сцены является выражением китайской идеи «единства неба и человека», где природа не просто объект для художника, а продолжение духовного выражения художника, и именно поэтому китайская живопись часто включает эмоции в сцену, находя общность искусства в соответствии между сердцем и эмоциями, и завершая интеграцию природы и человека. Китайская живопись часто связывает стиль живописи с личностью, качеством живописи и характером человека, считая, что любое произведение, в котором художественное настроение и личность автора не совпадают, не может считаться высшим искусством. Это высшее искусство естественно вытекает из характера и темперамента человека и должно определяться высшей личностью автора, что требует от художника чувствовать и

наблюдать ритм природы с ритмом в груди, а затем преобразовывать ритм природы в свой собственный ритм. Фраза «художник должен считать природу своим наставником, соединиться с внутренними чувствами» принадлежит известному художнику туши Чжану Цзао, который хорошо разбирался в живописи по сосне и камню. Хотя это сочинение перестало существовать в более поздние времена, упомянутая в нем фраза «учиться извне, соединиться с внутренними чувствами» сохранилась до наших дней. Он считал, что художник должен проникнуться природой, чтобы вдохновлять произведения, имеющие реальную ценность и смысл. Теория Чжана Цзао оказала глубокое влияние на последующую живописную мысль, поскольку художник осознал, что искусство берется из природы и реальности, но природа не становится источником искусства сама по себе, она требует от художника воссоздать ее. Это воссоздание на самом деле является процессом слияния субъекта и объекта, достигая состояния, когда «тело и объект становятся одним целым, и объект следует за мной».

Начиная с постимпрессионистов, западные художники начали пробуждать свое чувство субъективности, отрываясь от традиционных форм живописи и больше сосредотачиваясь на выражении собственного разума, пытаясь прорваться через барьеры визуальной реальности, чтобы найти духовную реальность. Современное искусство, в частности, считается «делом сердца». Матисс, художник-представитель фовистов в Европе, также почувствовал это художественное настроение в образах восточной живописи.

В письме другу Матисс пишет: «Художник должен владеть творчеством, он должен быть в ладу с ее ритмом, а этого можно достичь только путем серьезных усилий, которые позволят ему овладеть мастерством. Это позволит ему впоследствии выразить себя на своем собственном языке»[\[9,188-189c\]](#). Он считал, что интеграция себя и природы, связь между «творением» и «сердцем» благотворно влияет на развитие художника. И это действительно полезно. Однажды он сказал: «Есть старая китайская поговорка: «Когда вы рисуете дерево, вы должны чувствовать, что постепенно растете вместе с ним»[\[10,149c\]](#). Его воплощение слияния объекта и субъекта - суть китайской философии «тело и объект становятся одним целым, а объект и «я» следуют друг за другом».

В картинах Матисса такие сюжеты, как Танец, всегда повторяются с целью использовать один и тот же предмет для выражения различных душевных состояний, повторение у Матисса — это верная защита передачи эмоций, уподобление картины сердцу, и в каждой композиции он расширяет свое чувство живописи, желая разработать формы, выражающие «более существенные характеристики» вещей. В то же время такие формы творчества стали его способом интерпретации реальности во вневременном ключе. Говоря о своем искусстве декупажа, он однажды сказал: "Однажды я сделал маленького попугая из цветной бумаги, и так я стал маленьким попугаем и нашел себя в работе. Китайцы говорят, что нужно «расти вместе с деревьями», и я думаю, что ничего правильнее просто быть не может»[\[11,143c\]](#).

Эта же теория упоминается в его трудах, где он говорит в «Искусстве равновесия»: «Я считаю, что о злости и способностях художника можно судить по тому, получает ли он непосредственные впечатления от драматических сцен природы и при этом способен ли он организовать свои различные чувства.[\[12,57c\]](#)». Акцент Матисса на природе, а еще больше на том, что художник должен черпать из природы, а не копировать или воспроизводить ее, является выражением личности и мышления художника. В картинах Матисса постоянно идет поиск совместного сотрудничества между объектом и самим собой. Кажется, что в художественной концепции и практике Матисса природа больше не рассматривается как простой объект выражения, а «я» сливается с объектом, достигая

сфера выражения, где субъект и объект едины.

(3) Философия мира и спокойствия

Традиционная китайская живопись художников-литераторов всегда вызывает у людей чувство чистоты и трансцендентности, а также находится под глубоким влиянием традиционной китайской философии, особенно даосской культуры «чистоты» и «равновесия». Художники-литераторы, находясь при дворе, в поле или в горах, неизбежно испытывали чувство одиночества. Они писали о природе кистью и тушью, выражая свои чувства через пейзаж и высвобождая свои эмоции с помощью мыслей, добиваясь своего рода чистоты и равновесия в творчестве и духовности. Матисс, как и китайские художники-литераторы, всю свою жизнь стремился к этой чистоте и равновесию, которые были его заветной мечтой. Как он упоминает в своих «Заметках художника»: «Я стремлюсь к искусству, которое является уравновешенным, чистым, безмятежным, без захватывающих или увлекательных предметов. Это искусство для каждого интеллектуального работника, для карьериста, а также для писателя, расслабление и отдых после умственной работы, что-то вроде удобного комфорtnого кресла, в котором можно посидеть и отдохнуть, чтобы восстановить силы после физической усталости». [\[13,41c\]](#)

В какой-то степени этот поиск и подразумевает китайская даосская философия. Даосское учение пропагандирует уход от мира, «тихое исчезновение в горах, стремление к самоосвобождению, «адаптацию себя под свою волю», а также «наслаждение своим темпераментом и опьянение собой» [\[14,109c\]](#). Во времена бедствий и смятения мы стремимся обрести чувство чистоты, уйти от эгоистичных желаний духовного мира и отвлечений материального мира и вернуться к своей естественной сущности, не обращая внимания ни на то, ни на другое, именно в этом и заключается стремление традиционной китайской живописи литераторов. Традиционная китайская философия живописи литераторов даосского мастерства «спокойного знания» и «стирание границ между внутренним и внешним миром» также присутствует в творчестве Матисса [\[15,111c\]](#). В «Пасторали» он вернулся к буйству красок импрессионистов, извилистым линиям фигур и деревьев, уникальному художественному языку художника, создающему декоративный мир спокойствия, чистоты и трансцендентности. Затем в великой «Радости жизни» он объединил различные эксперименты, которые он проводил, чтобы завершить один из лучших своих пейзажей с фигурами. [\[16,90c\]](#). Возможно, он никогда не читал книг по китайской философии или теории живописи, но он способен вдохновляться традиционной китайской живописью и постигать ее идеи. Эта особая способность может быть тем самым, что резонирует с художниками из глубины души.

В своей жизни Матисс пережил много страданий, гораздо меньше, чем счастья и мира на его картинах. Война, болезни и семейные невзгоды были знакомы его сердцу, но, как ни странно, в его работах почти не видно боли, что показывает, насколько трансцендентным он был перед лицом невзгод. Внутреннее убежище Матисса питало его искусство, и даже когда он страдал от болезни, он не прекращал создавать свой спокойный, мирный мир искусства, воспевая красоту жизни в своей уникальной форме искусства и оказывая духовную поддержку тем, кто попал в беду, надеясь, что люди найдут утешение в его работах. Искусство — это рай Матисса, мир ясности и покоя.

Заключение

Вдохновленный восточным искусством, Матисс разработал свой собственный стиль современной экспрессивной живописи и стал художником с громкой славой, оказавшим

огромное влияние на развитие живописи в XX веке. В поисках сущностного смысла художественного выражения древнекитайская живопись тушью с ее образными качествами представляет большую исследовательскую ценность, а развитие западной современной живописи началось с восстания против традиций. Матисс разрушил границы между восточной и западной традициями живописи, и теперь под кистью Матисса они движутся к общему стремлению к художественному языку живописи. Искусство не знает границ, и язык живописи - отчасти восточный, отчасти западный, общий язык человечества. Мы живем в такое время, когда уже невозможно держаться за традиции, и дух перемен в живописи Матисса вдохновил многие поколения художников.

Библиография

1. Сун Ючэн. История зарубежного искусства. Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2011. 265 с.
2. Джек де Флам. Матисс об искусстве. Под редакцией Оуян Ин. Чжэнчжоу: Издательство изобразительного искусства Хэнань, 1987. С. 183.
3. Анри Матисс. Заметки о художнике - Матисс о творчестве. Пер. Цянь Цанпин. Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2002. 156 с.
4. Чэн Сюньмин. Пикассо и Матисс об искусстве. Чанша: Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2000. С. 45.
5. Ван Шуаньян, Модернизм после импрессионизма-Матисс, Дерен и Руо, Гуанчжоу: Издательство Цзинаньского университета, 2002 г., С. 12.
6. М. Салливан. Обмен восточного и западного искусства, перевод Чэн Руйлинь, Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 1998 г., 282 стр.
7. Матисс об искусстве, под редакцией Джека де Флама, перевод Оуян Ин. Чжэнчжоу: Издательство изобразительных искусств Хэнань, сентябрь 1987. С. 149-189.
8. Ли Лиян: Матисс об искусстве, Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2002. С. 143.
9. Вальтер Хесс, под редакцией и в переводе Цзун Байхуа, Избранные картины современной школы европейской живописи, Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 1985. С. 57.
10. Анри Матисс, Заметки о художниках-Матисс о творчестве, перевод Цянь Цунпин, Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2002. С. 41.
11. Чэн Чуаньси, Исследования живописи шести династий, Пекин: Молодежная пресса Китая, 2019 г., стр. 109.
12. Дун Шибин. Тихий зверь-биография картин Матисса. Чанчунь: Издательство литературы и искусства "Таймс", 2011. С. 90.

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 «Общие черты концепции живописи Анри Матисса и древнекитайской живописной мысли», в которой проведено исследование влияния китайских философских взглядов на творчество великого французского живописца.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в обмене между Востоком и

Западом влияние восточной живописи было очевидным во французском импрессионизме во второй половине XIX века и еще более заметным в постимпрессионистский период. Традиционная китайская живопись сыграла беспрецедентную роль в трансформации западного искусства и в изменении концепций художников, которые стали подчеркивать необходимость выражения субъективных эмоций, самоощущения и личных чувств автора, а также использования субъективных чувств автора для изменения объективных предметов. Эта концепция является явным отходом от давней западной традиции подражания природе и воспроизведения объективного мира и приближением к традиционной концепции живописи, существовавшей со временем Древнего Китая.

Как отмечено автором, Карьера Матисса развивалась параллельно с ростом модернистского мышления в европейской живописи, начиная с XIX века. Художники-импрессионисты Ван Гог и Гоген, а также Пьер Боннар из художественной группы «Наби» находились под влиянием идей и духа восточной живописи, которые они впитали в себя и остро ощутили орнаментальность плоскостей и простоту цвета в японских гравюрах укиё-э и китайских фресках Дуньхуана. Их концепции живописи способствовали переходу от реализма к реализму в европейской живописи, и все они прямо или косвенно повлияли на трансформацию и развитие живописного стиля Матисса.

Актуальность исследования определяется значимостью творчества А. Матисса и тем влиянием, которое оно в свою очередь оказalo на целое поколение современных художников. Научную новизну составил сравнительный анализ взглядов традиционной китайской философии и философских концепций, составивших обоснование творчества Анри Матисса.

Целью исследования является выявление и анализ философских концепций, наблюдаемых как в творчестве А. Матисса, так и в положениях древнекитайской философии. Методологической основой исследования является комплексный подход, включающий исторический, философский и компаративный анализ. Теоретическую базу исследования составили труды искусствоведов, посвященных творчеству Матисса и китайской живописи. Эмпирическим материалом выступили произведения Анри Матисса и его работы о творчестве, а также работы китайских живописцев.

Исследуя феномен популярности китайских философских взглядов среди представителей творческой интеллигенции начала XX века, автор объясняет данное явление тем, что развитие современной западной живописи в начале 20-го века шло по пути, противоположному пути традиционного западного реалистического искусства: от репродукции к изображению, от реализма к образности. Художники перешли от имитации и воспроизведения природных объектов к более субъективному выражению. Развитие фотографии также привело к кризису традиционной реалистической живописи на Западе, которая стремилась достичь реалистических эффектов на объективных предметах, и современные художники, стремившиеся восстать против традиционной западной живописи, обратились к кисти, линии, цвету, свету и тени как средству выражения эмоций и настроения. Как констатирует автор, уход от реалистичного буквального изображения действительности, выражения внутреннего мира художника и его настроений и взглядов в своих произведениях и является характерной чертой восточного искусства, принятой европейскими постимпрессионистами, в том числе и Матиссом.

В своем исследовании автор выделяет три направления, в которых сходство между концепцией живописи Матисса и традиционной китайской теорией живописи в основном проявляется особенно ярко: реалистическая концепция «точность не истина»; интеграция «самости» и окружающих предметов; философия мира и спокойствия. Автор иллюстрирует данное положение при помощи анализа произведений художника, а также

цитируя его эссе и заметки о творчестве.

Проведя исследование, автор обобщает изученный материал и приводит ключевые положения своего исследования.

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 взаимовлияния социально-философских настроений соответствующего исторического периода и воззрений художника представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 12 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:

Шигурова Т.А. — Накосник пулокерь как компонент мокшанского национального костюма: к проблеме генезиса и этнокультурных смыслов // Человек и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40553 EDN: AMOLWR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40553

Накосник пулокерь как компонент мокшанского национального костюма: к проблеме генезиса и этнокультурных смыслов

Шигурова Татьяна Алексеевна

доктор культурологии, кандидат исторических наук

профессор, кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева

430010, Россия, Мордовия область, г. Саранск, ул. Серова, 3

✉ shigurova_tatyana@mail.ru



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40553

EDN:

AMOLWR

Дата направления статьи в редакцию:

23-04-2023

Дата публикации:

09-06-2023

Аннотация: Данная статья представляет опыт исследования уникального накосника мокшанских женщин пулокерь, бытавшего с VIII по XVIII вв. в традиционном женском костюме в качестве этнического символа народа. Рассмотрены важнейшие аспекты характеристики накосника, связанные с определением причины появления этого артефакта, выявлением общего отношения к волосам в традиционной культуре, в частности в героическом эпосе мордовского народа «Масторава», где отражены события средневековой истории этноса; характер эпохи, обусловивший появление в народном костюме новых элементов. В исследовании были использованы как общенациональные методы, так и системный, культурно-антропологический подходы. Выявлена роль кризисного фактора в культуре мордовских племен VIII-IX вв. I тыс. н.э., проявившегося в активизации деятельности человека, направленной на адаптацию в условиях стремительных изменений и межкультурных контактов. Установлено, что следствием

творческого труда женщин, вынуждено ограниченного пространством семьи и дома (возможно, в связи с появлением малой семьи), стало развитие социально-экономических и культурных процессов, связанных с обрядовой сферой, что потребовало сегрегации социальной группы замужней женщины и нового элемента головного убора, который подчеркивал статус хозяйки дома. Новизна исследования определяется выводами о ценностях культуры, воплощенных в материализации целей коллективной деятельности в виде искусственно созданной формы украшения, а также в обосновании значительного влияния тюрksких народов на развитие культуры в рассматриваемый период времени.

Ключевые слова:

Характер эпохи, межкультурная коммуникация, средневековье, мордовская культура, мордва-мокша, тюркские народы, традиционный женский костюм, ценность волос, творческая деятельность, накосник

1. Предварительные суждения.

В Библии одежда рассматривается как первая вещь человека, осознанная Адамом и Евой в качестве необходимой перед их изгнанием из рая. Тело человека объективно требует укрытия и защиты с помощью одежды, удерживаемой на теле, согласно Р. В. Захаржевской, «способом накидывания, привязывания и обматывания»; при этом «одежда, – по мнению автора, – остается прежде всего покровом, укрытием, которые и определяют ее место в цепи целесообразных приобретений человечества» [\[12, с. 260–261, 270\]](#). Логическим завершением костюма многих народов мира является головной убор, включающий как «способы собственно прически, так и способы убранства и покрытия головы» [\[36\]](#).

В истории развития одежды мордовского народа есть много уникальных произведений творческой деятельности женщины, среди которых выделяется недостаточно изученный женский накосник пулокерь (хвост, коса + лубок, кора). Он до сих пор привлекает внимание простотой формы и лаконичностью декора, свидетельствующих о безупречности эстетического вкуса народа. Не углубляясь в теоретическое описание взаимосвязи сложных женских головных уборов мордовского народа с прической, различающейся у замужних женщин и девушек, считаем возможным, вслед за В. Н. Белицер, трактовать пулокерь как «женский головной убор (древний)» в соответствии с терминологическим словарем книги «Народная одежда мордвы» [\[2, с. 213\]](#).

Возникновение деталей сложных головных уборов, как и других компонентов одежды (например, поясной одежды) в прошлом определялось в первую очередь необходимостью одеть, закрыть, защитить человека (часть тела), указать на его статус, равно как и выполнением других функций. Традиционный женский костюм – «это уникальный маркер этнокультуры, который фиксирует своеобразие национального характера, материальных и духовных ценностей человека, его представлений о картине мира, безмолвно считываемых в процессе взаимодействия этносов» [\[32, с. 3\]](#). Будучи частью культуры, костюм выполнял «основные ее универсальные функции» (гносеологическая, нормативная, сигнификативная, коммуникативная, креативная), формируя «искусственный образ самого носителя» [Там же, с. 3]. Г. А. Корнишина пишет о связи традиционной одежды и женских головных уборов мордовского народа с

«нормами и ценностями, посредством которых возможно становление этнически обусловленного мировосприятия» [16, с. 184]. Р. Бенедикт, рассматривала культуру в качестве психологической целостности, являющейся внутренне гармоничной системой, обладающей специфическими особенностями «костюма, ремесел, обычаяев, мифологии, экономического обмена», а также действием «механизмов, обеспечивающих стабилизацию дисгармоничных элементов и вырабатывающих новые, более подходящие элементы» [39 с.114].

Пулокерь – показатель высокого мастерства и таланта женщины, создавшей в эпоху средневековья такой элемент материальной культуры, который продолжал жить достаточно долго, сохраняясь в течение тысячелетия и изменяясь в соответствии с локальными, временными и территориальными вариантами традиционной одежды. У многих народов, проживавших с древнейших времен на территории, которая сегодня входит в состав России, в далеком прошлом бытовали накосники в виде чехла. Их носили девушки или женщины, а иногда и мужчины. Так, весьма своеобразны берестяные колпачки-накосники, обнаруженные в погребениях таштыкцев (I - нач. VII в. н.э.) (см. [6]). С. В. Суслова и Р. Г. Мухамедова связывают распространение накосника-чехла у татар «с расселением мишарей Окско-Сурского междуречья», отмечая, что накосник-чехол «тезмэ» носили девушки чистопольских кряшен в будни и праздники [27, с. 209, 210]. По мнению исследователей, «накосник-чехол является элементом головного убора «тастар», т.е. является женским» [Там же, с. 210]. Накосники в форме чехла из бархата носили женщины восточных бурят. Прическа в виде декорированной косы была популярна в начале XX в. у хантов и манси, причем не только у женщин, но и у мужчин.

В традиционном костюме мокшанских женщин до конца XVIII в. бытовал трубчатый накосник пулокерь, являющийся частью сложной многоуровневой системы: головной убор – костюм – этнокультура. Интересным представляется информационно-семиотическое исследование его уникальной формы, материала, разнообразия используемой технологии изготовления и последовательности создания вещи. Требует дальнейшего изучения интерпретация вариантов внутренней формы термина пулокерь с учетом лексикографических, этнографических и др. источников и конкретного семантического наполнения, а также роль накосника в повседневности. Покрывание волос и головы у многих народов выполняло «обереговые функции, предохраняя от дурного глаза, порчи, от нечистой силы» [34, с. 80]. Поскольку в этнокультуре «каждый предмет создавался в результате целенаправленной сознательной деятельности человека (планирование – создание – функционирование)», логика научного подхода обуславливает необходимость первоначального акцента на проблемы и изменения, связанные с человеком – создателем и носителем костюма [33, с. 32].

Цель данной статьи – определить причины появления в женском традиционном костюме мордвы оригинального накосника. Предпринимается попытка выяснить, что послужило импульсом для возникновения в эпоху средневековья исследуемого артефакта, ставшего на целое тысячелетие этническим символом мокшанской культуры.

Актуальность работы обусловлена необходимостью осмыслиения накосника в качестве элемента не только материальной, художественной, но и духовной культуры, в котором сконцентрированы история мордовского народа, ценности культуры (красота, плодородие, здоровье), выраженные в представлениях людей о реальных качествах волос и прически. Рассмотрение истоков создания мордовской женщиной уникальной твердой конструкции для своих волос из кожи и металлической проволоки, которая

обеспечивала их неподвижность и защищенность, позволяет выявить особенности и этническую специфику мордовского народа, его представления о мире и себе самом, осмыслить влияние противоречий и проблем кризисной ситуации в культуре на возникновение и дальнейшее развитие элемента традиционного мордовского костюма.

Выводы работы опираются на использование общенаучных методов и системного, культурно-антропологического подходов, а также на интерпретацию народного героического эпоса «Масторава», истоки которого непосредственно связаны как с периодом, предшествующим средневековью, так и со временем формирования строя военной демократии мордовского народа. Известно, что автор «Масторавы» в создании сюжета использовал обилие ценнейшего фольклорного материала, собранного Х. Паасоненом на рубеже XIX–XX вв., который позднее был опубликован в обработке других авторов (см.: [\[40\]](#)).

Разнообразие этнокультурных и исторических процессов средних веков (VIII–XVIII вв.) на территории Среднего Поволжья достаточно полно раскрыто в ряде работ Алиховой А. Е., Белорыбкина Г. Н., Вихляева В. И., Горелика С. В., Казакова Е. П., Мокшина Н. Ф. Петербургского И. М., Степанова П. Д., Халиков А. Х., Юрченкова В. А. и других исследователей. Встречаемый только в археологических памятниках, накосник исследовался лишь в работах ученых-археологов и пока не получил культурологического освещения. Впервые пулокерь зафиксирован И. И. Лепехиным в 1768 г. в качестве съемного элемента, входившего в состав наспинного декора, закрывающего волосы замужней женщины: «по бокам привешивают деревянную, медною проволокой обвитую трубку *Пулукерь*, в которую продевают метелку *Пула*, сделанную из длинных человеческих волос» [\[17, с. 157\]](#). В работе П. С. Палласа впервые дано изображение мокшанского «пулокеря».



mrkm.ru П.С. Паллас.

Встречаемое в археологических памятниках украшение описано в работах специалистов-археологов. Так, в раскопках Лядинского могильника (конец IX – начало XI в.) В. Н. Ястребовым в 1888 г. была обнаружена «коса, намотанная на палочку и потом обвитая ремнем, который украшен плоскими медными проволоками, перегнутыми поперек него»

[\[18, с. 24\]](#)

Исследователи отмечали принадлежность украшения именно костюму мокшанских женщин. П. Д. Степанов писал: «ни в одном эрзянском могильнике не было встречено «пулокеря», тогда как в мокшанских могильниках во всех почти женских захоронениях он является обязательной принадлежностью» [\[26, с. 150–151\]](#). Будучи опытным археологом, исследователь уточняет, что данный артефакт встречается уже в мордовских памятниках VIII-XI вв. Он приводит характерные для накосника этого времени различия: «женская коса помещалась в длинную спираль из плоско-округлой медной проволоки, но иногда коса обертывалась тонким и узким ремешком, обмотанным тоненькой медной проволочкой...» [Там же, с. 160]. Наиболее ценным представляется предположение ученого о возникновении накосника: «Можно предполагать, что этот вид головного убора возник именно в VII-XI вв. и являлся национальным отличием мокши. В более ранних памятниках этот вид головного убора не встречается» [\[26, с. 160\]](#).

Опираясь на материалы исследования Лядинского могильника, А. Е. Алихова приходит к выводу, что распространение пулокеря в составе мокшанского головного убора может быть отнесено к X веку. Она обнаружила взаимосвязь новой формы накосника с предшествующими вариантами, что свидетельствует о наличии древних представлений народа о роли волос и смыслах женской прически [\[1, с. 16–19\]](#). Весьма кратким является описание данного украшения, сделанное М. Р. Полесских в полевом дневнике (1964 г.) исследований могильника «Красный Восток», где сказано следующее о находке в погребении № 17: «Коса, обернутая ремешком» (см.: [\[24\]](#)). Позднее ученый высказал предположение о времени его зарождения: «Такое показательное для этнической характеристики мокши позднего средневековья украшение, как полукукер, зарождается именно в VIII–IX вв. (Кр. Восток, погр 17)» [\[23, с. 127\]](#).

Н. М. Малкова и Р. Ф. Воронина представили собственные варианты типологии накосника, обратив внимание на специфику его изготовления в соответствии с материалами конкретных археологических памятников [\[7, с. 45–46\]](#), [\[9, с. 11\]](#). В начале XIX в., судя по письменным источникам РГО середины XIX века, пулокерь окончательно вышел из употребления.

2. Феномен волос в культуре мордовского народа

По представлениям мордовского народа, одежда использовалась еще богами. Для понимания ценности одежды, головного убора и особенностей отношения к волосам в традиционной мордовской культуре обратимся к анализу знаково-символического потенциала героического эпоса «Масторава», который «включает... эпические песни и сказания о сотворении мира и человека, ... воспроизводит цивилизационную историю» народа, и ритуально-обрядовую практику мордвы [\[31, с.2\]](#).

Так, примечательно такое описание великолепия костюма и привлекательности образа богини красоты Анге, ставшей женой бога Инешнипаза, которое включало в себя оформление головы и прически:

«В платье белоснежное одета,

В золотые лапотки обута.

По ее челу восходит солнце,

По ее макушке сходит месяц,

На концах волос мерцают звезды» [\[31, с. 31\]](#).

По мнению мордовского народа, волосы, являясь частью тела человека, обладают всеми, присущими для живого организма качествами: в народном эпосе «Масторава» приводится следующее высказывание Бога о человеке:

«...Нет частей в нем разных,

Не из долей создан разнородных» [Там же, с. 44].

Визуальные изменения цвета, длины, структуры, качества волос, наблюдаемые окружающими, передавали информацию о происходящих переменах в жизни человека, об изменениях его возраста, состояния здоровья. Волосы в мордовской культуре становились своеобразным знаком человека: плакальщица в первую очередь упоминает волосы Тюштяна:

«Поцелую я сперва, Тюштян, твои волосы... [\[31, с. 649\]](#).

«Уж с чего сейчас начну

Над тобой причитывать?

Встану я у головы.

С головы твоей начну,

С кончиков седых волос

Над тобою куковать» [Там же, с. 652].

Как уже сказано, информация о волосах используется при передаче образа богов. Так, Масторпаз свое желание посвататься к Ведьаве объясняет тем, что ее «божественная красота» включает красоту ее лица и волос:

«Дай-ка я сосватаю Ведяву.

У нее лицо белее снега,

Волосы пышнее гроздьев хмеля» [Там же, с. 108].

Особенное значение имели длинные волосы. В 1 тысячелетии н. э. многие народы Европы стремились их иметь, у галлов и германцев волосы были признаком благородства человека, а бритая голова указывала на принадлежность рабу (см.: [\[36\]](#)). В эпосе «Масторава» описание девушки включает сведения о длине волос, как о признаке ее красоты:

«Волосы ее чернее ночи,

Падают они на подоконник.

Достает коса ее до пола...» [\[31, с. 429\]](#).

Густые длинные косы считались у многих народов символом «девичьей красы», равно как и символом самой девушки:

«Дай, золовушка, разрозним укравшую стан – твою косу,

Красоту спины – твои волосы...» [\[11, с. 205\]](#).

Волосы определяют красоту девушки Азравки в эпосе Масторава:

«Выросла на свете самой лучшей.

Стан ее что белая береза,

Волосы что ивовые листья» [\[31, с. 147\]](#).

Волосы обладают способностью расти всю жизнь человека, поэтому они не могли не наделяться таким особым качеством, как плодородие: их считали источником плодородия.

В «Мастораве» длительные поиски идеальной жены инязора Тюштяна завершаются встречей с девушкой Паксиней, у которой волосы являются собой символ плодородия:

«Голову ее покрыла озимь,

По концам волос взросли колосья» [\[31, с. 432\]](#).

Через знаково-символическую информацию, выражаемую посредством волос, девушка обратила на себя внимание Тюштяна, продемонстрировала ценностные представления о способности продолжения жизни рода и здоровья, стала ему достойной женой, принеся счастье правителю народа.

Заметим в этой связи, что в мордовских языках наименование косы связывается не только с общемордовским понятием *пула* м., *пуло* э., но и с терминами «*сёрал*» -м., ('кося'), «*сёралт*» -э., ('волосы, не заплетенные в косу') (см.: [\[25, с. 191\]](#),[\[37, с. 583\]](#)). Кроме того, сохранилось и собирательный смысл в понятиях *сёра*, ('зерно, урожай злаковых'); *сюро* э., ('хлеб в зерне, на корню') (см.: [\[25, с. 151\]](#),[\[37, с. 637\]](#)). По мнению лингвистов, слово *сюро*, пришедшее в финно-угорские языки из индоевропейского языка, имеет два значения – «*рог*» и «*зерно, урожай на корню*» (см.: [\[30, с. 178\]](#)). Вплоть до середины XX в. в мордовских селах Республики Мордовия бытовали женские прически, называемые *сёралхт*, *сёралкс*. Они представляли собой две заплетенные косы, которые закручивали на висках в два узла. В XX в. данный смысл понятия женщины связывали с формой прически, напоминающей рога.

Важность знаковой информации о плодородии, передаваемой волосами, подчеркивается также в образах других героев исследуемого эпоса, например, деда-великаны, чья голова

«... была такой большою, что

В волосах ее седых, лохматых

Можно гнезда вить орлам, а в гнездах

Выводить орлят, потомство птичье» [\[31, с. 548-549\]](#).

Волосы девушки, которую правитель мордовского народа выбрал в жены, были показателем ее крепкого здоровья, жизненной силы, что подчеркивается порой даже сильным преувеличением их количества, обилия, густоты, прочности:

«Мыла, мыла голову Паксине –
Полной бочки браги не хватило;
Начала расчесываться гребнем –
Разломался гребешок железный,
Медный гребешок переломался» [Там же, с. 435].

Изначальное понимание волос как части тела человека объясняет причину требований в разных культурах к их неприкосновенности. Оскорблению кого-либо в мордовской культуре могло быть выражено в действии с волосами. В народном эпосе скора богов Масторпаза с Ведявой объясняет причину их одинокой жизни:

«Масторпаз разгневался не в шутку

И схватил за волосы Ведяву,
Показал свой непокорный норов.

И Ведява сильно разозлилась,

И она почувствовала силу.

Бороду скрутила Масторпазу

И, бранясь, его свалила на пол.

Что кудели клок, в руках Ведявы

Масторпаза борода осталась.

После распрекрасная Ведява

Ухватила жениха за космы

И из дома выкинула за дверь...» [\[31, с. 113\]](#).

«Вот как добрый молодец Масторпаз

Сватался к красавице Ведяве.

Без волос он от нее вернулся

И навеки без жены остался» [Там же, с. 114].

Приведенный фрагмент лирической темы эпического сюжета не является воспроизведением реальных исторических событий, но, будучи подтверждаем архивными материалами Х. Паасонена, опубликованными после смерти собирателя, демонстрирует, во-первых, пример недопустимого в прошлом, оскорбительного обращения с чужими волосами (см.: [\[40\]](#)). Известно о существовании подобных канонов у многих народов России.

Во-вторых, в народном эпосе сохранилась типовая реакция женской богини мордовы на нарушение запрета. Гордая и непредсказуемая Ведява олицетворяла водную стихию, первооснову мирозданья, была покровительницей женщин, семьи. Ее просили о здоровье, рождении детей, плодородии, к ней обращались при бесплодии не только

людей, но и животных (см.: [\[19, с. 116-119\]](#), [\[15, с. 109\]](#)). Антропологический облик Ведявы, живущей на земле, представляется таким, как будто она сидит на берегу и расчесывает свои длинные волосы медным гребнем.

В произведениях устного народного творчества мордовского народа поведение богини транслирует каноны религиозной языческой культуры, служит наставлением для женщин проявлять активную позицию в жизни. Богиня-созидательница служила примером жизнелюбия, созидающей творческой деятельности, ответственности в любой ситуации за себя и свой дом, решительности в преодолении возникших проблем: «Образы мордовских богов, в основном – женских, утверждали главенство женщины в мире, ассоциированное с ее духовной и нравственной силой» [\[33, с. 118\]](#). Исследования Г. А. Корнишиной подтверждают значительную роль женщины в традиционном мордовском обществе XIX века: «именно мордовки являлись наиболее строгими блюстительницами и исполнительницами всех семейных и общественных ритуалов» [\[15, с. 106\]](#). Таким образом моральные ценности, традиционные обряды, эксплицирующие значимость и важность волос, помогали женщине преодолевать страхи, тяжелые испытания, суровые нравы реальной жизни.

3. Характер эпохи в костюме

Возникновение пулокеря, как следует из приведенных выше свидетельств ученых-историков, восходит к сложному историческому периоду, который считается временем «формирования современных народов Поволжья и Восточной Европы» [\[3, с. 145\]](#). Начало I тысячелетия было ознаменовано великим переселением народов, что повлияло на формирование культуры древнемордовских племен. Отсутствие значительных природных барьеров в Поволжье способствовало межкультурным контактам предков мордвы с греками, скифами, сарматами, славянами-антами. В. А. Юрченков считал, что именно «внешнеполитический фактор... ускорил оформление древнемордовской культуры» [\[38, с. 51\]](#). Состояние культуры с V по VII вв. историки характеризуют как стабильное: народы проживали изолированно, мирно соблюдая границы осваиваемой территории. Благоприятные условия для сохранения и развития культуры способствовали укреплению традиции, унаследованной от предков в религиозной сфере (языческая религия), в устном народном творчестве, материально-технической области (технологии и средства преобразования мира).

С VII в. на территорию Среднего Поволжья проникают из южных и юго-восточных степей различные кочевые племена: булгары, аланы, хазары, аскизы. С VIII в. формируется союз булгарских племен, имевший сильную военную организацию, позволившую контролировать торговые пути – водный Волжско-Окский и сухопутный – из Булгара в Киев. Часто бывало, что «хазарские дружины... приходили на среднюю Волгу за данью, заложниками, жёнами...» [\[22, с. 187\]](#). Не случайно устное народное творчество сохранило при описании событий «На Суре-реке в селе Пензае» многочисленные примеры конфликтных межкультурных ситуаций, когда упоминаются чужие народы: «вороги-ногайцы», душманы, басурманы и др.) [\[31, с. 789\]](#).

Вороги украли солнце,

Отняли ногайцы землю,

Взяли в плен жену душманы [\[31, с. 897\]](#).

Нарушение границ проживания, столкновение разных моделей поведения с традиционными нормами местного населения, появление культа воина, укрепление власти мужчины, более сильного, агрессивного, хорошо вооруженного пришельца, создавали противоречия и требовали решения вечных проблем культуры: добро / зло; жизнь / смерть, свой / чужой; господство и подчинение . Таким образом была обозначена необходимость появления к концу I тыс. н.э. строя военной демократии (см.: [\[21\]](#)).

Стремясь адаптироваться к драматическим переменам жизни, мордовская женщина утверждала себя в качестве активной и ответственной личности, проявляющей себя в условиях становящегося все более враждебным, мускулинистского мира, в качестве воина, защитника своего дома, родины: «В некоторых женских погребениях найдено оружие: наконечники стрел и копий, даже меч (Армиевский могильник VI–VII вв., погребение 177). В этом же погребении были удилы. Очевидно, оно принадлежало женщине-воительнице, всаднице. Оружие и конское снаряжение были также в погребении (10) литейщицы из Томниковского могильника» [\[1, с. 102\]](#). Многие исследователи подтверждают наличие предметов вооружения в женских погребальных комплексах (см.: [\[8, с. 46\]](#)). Вероятно, базовое противопоставление в далеком прошлом понятий мужское / женское не имело твердого незыблемого закрепления в мордовской культуре, что косвенно подтверждает отсутствие рода в языке. Положение и статус в обществе определялись личными качествами, результатами деятельности человека, пытавшегося по мере возможности разрешить возникающие проблемы в процессе созидающей деятельности. «Активное участие женщины в общественной жизни, так или иначе связанное с верховой ездой (вероятно, и в военной ситуации), подтверждает бытование в их костюме этого периода нижней поясной одежды», укороченной одежды и других изменений в костюме [\[34, с. 110\]](#).

Территория Поволжья привлекала кочевые народы своими сырьевыми запасами (пушнина, мед, воск, лес и др.), используемыми для обмена и развития торговли, поэтому военно-политическое преимущество хазар, волжских булгар способствовало уверенному и быстрому доминированию их в регионе. Тесные контакты финно-угорских племен Поволжья с южными народами, среди которых были «племена разных языковых групп, в том числе тюркоязычных и индоиранских», до X в. сохранивших пережитки язычества, несомненно способствовали межкультурному взаимодействию и развитию культур [\[14, с. 157\]](#). С юга доставлялись в Поволжье разнообразные товары: ткани, тесьма и ленты, бисер и бусы, которые женщины использовали для декорирования одежды непосредственно или – в качестве копируемых в вышивке. Поступал также цветной металл (меди, олово, свинец) и украшения. В это время увеличиваются находки в могильниках слитков металлов на территории Примокшанья, первоначально – меди и олова, а с IX в. слитков олова, бронзы и серебра. Активизируется «металлургия и металлообработка черных и цветных металлов», появляются производимые местными мастерами новые образцы ювелирных украшений, развиваются «торговые отношения с Волжской Булгарией, с аланским миром Северного Кавказа и Подонья» [\[1, с. 111\]](#).

Археологические материалы фиксируют формирование в этот период в Верхнем Посурье смешанного комплекса украшений, когда на одном костюме встречались украшения именьковские, салтовские, тюркские, финно-угорские. А. Х. Халиков утверждает, что «в древнемордовских могильниках и других памятниках Верхнего Посурья, Средней Оки и Средней Суры отмечаются вещи, характерные для кочевнического мира – поясные наборы, удила, пряжки и т.п.» [\[29, с. 56\]](#). Следы значительного салтовского влияния

сохранились до XVIII в., что подтвердила находка салтовского боевого топора в языческом могильнике Калмо-ляй у с. Левжа Рузаевского района Мордовии.

М. Р. Полесских считал фактический материал пензенских могильников подтверждением этнической неоднородности населения, а богатство инвентаря погребений мордвы мокши начиная с VIII в. доказательством того, что население имело «высокий относительно своего времени экономический уровень жизни» [23, с. 128]. Расширение межкультурных отношений, торговых связей, развитие ремесла несомненно проявилось в уникальности народного костюма мордовских племен, который, судя по археологическим материалам, достиг совершенства к X-XII вв.

Особенно тесное общение во второй половине I тыс. н. э. наблюдалось между мордовскими и тюркскими племенами, что отразилось в их культуре. Р. Г. Мухамедова проследила результаты взаимодействия народов, сохранившиеся в материальной культуре мишарей, считая, например, косулю, лыковую обувь (лапти) мордовскими заимствованиями (см. [20]). Н. В. Бутылов отмечал в мордовских языках следы тюркского влияния, проявившего себя «не только в лексической системе, ... но и на уровне морфологии и синтаксиса» [5, с. 6]. Особенno большое количество тюркских заимствований характерно для мокшанского языка. Влияние тюркской культуры прослеживается на материалах лексики, содержащейся в «семантическом классе «Человек и общество», а внутри его – в группе, обозначающей понятия, связанные с взаимоотношениями людей» [Там же, с. 47–50]. Этот факт свидетельствует о степени сближения и тесного общения народов в прошлом. Кроме того, убедительным доказательством коммуникации, проникновения различных культур в практику жизненных процессов друг друга, обрядовую сферу является большое количество тюркской терминологии в группе слов, обозначающих понятия родства и свойства, тем более что эта часть понятий относится к наиболее архаичным пластам лексики. В духовной сфере у мордовского народа обнаружено много тюркских заимствованных слов среди названий «праздников, игр, слов, обозначающих обряды, религиозные верования, гадания, колдовство» [Там же, с. 54]; также «слова, обозначающие одежду, обувь, украшения и наряды», «слова, связанные с обозначением пищи, напитков» [Там же, с. 53, 54]. Краткое перечисление тем показывает тесную связь происходивших социально-экономических и культурных процессов с женской деятельностью, домом, что предполагает значительное развитие семьи.

И. М. Петербургский писал, что во второй половине I тыс. н. э. произошло выделение малой семьи у мордовского народа (см.: [21]). Выполняя широкий круг обязанностей в семье, женщина наравне с мужчиной трудилась и достигала своего наивысшего статуса в браке, становясь главой семейства кудазоровой – домохозяйкой, главной хозяйкой. Творческая деятельность женщины сосредотачиваемая все больше на интересах семьи, полноценно раскрывалась в пространстве дома – это «особо сформированная целостность», структура, которая «соединяет все линии культурного космоса» [13, с. 259].

Мордовская женщина в прошлом была активной участницей общественной жизни: «Разделение труда, как показывает вся его история, безусловно более адекватно мужской сущности, чем женской» [Там же, с. 238]. Стремительные изменения жизни, столкновение разных миров осмысливалось в качестве кризисной ситуации с нарушением моральных, нравственных и других границ традиционной культуры. Явное доминирование в обществе вооруженного воина-всадника, культа мужской силы повлияло на ограничение сферы созидательной деятельности мордовской женщины пространством дома. Она вынуждена остановить свой выбор на семье и доме,

понимаемом как «особо сформированная целостность. Поэтому смысл дома... не исчерпывается для женщины какими-либо отдельными задачами, ... для нее в нем самодовлеющая ценность и цель, и он ... аналогичен произведению искусства» [13, с. 257]. Раскрыть глубину содержания деятельности женщины, которая сама представляет собой выраженное визуально в традиционном костюме «замкнутое, очерченное строгой границей существо», можно познанием бескорыстного посвящения ею «себя протекающей жизни, дню и людям» [Там же, с. 258, 259].

Максимальная степень творческого начала женской созидающей деятельности проявилась в развитии семейной коммуникации, обычаях и обрядов, норм поведения, а также появлении специфических знаковых элементов традиционного женского костюма. Понимание народного костюма в качестве текста бесписьменной культуры означает считывание информации, которая «закодирована в материале, крое, силуэте, колористике, орнаментике, декоре, способах ношения и комплектования элементов...» [35, с. 298]. Столкновение различных социо-культурных норм в результате смешения народов создавали сложность коммуникативного пространства, что потребовало более строгой сегрегации социальной группы замужней женщины и стало импульсом к созданию пулокеря, представлявшего собой необходимую знаковую семиосферу, соединявшую различные языки и смыслы в более сложной семиотической системе традиционного женского костюма.

Ядро семиосферы пулокеря, создаваемого и носимого женщиной, связано с миром женщины, ее проблемами, переживаниями в сложной, кризисной ситуации. Оно транслирует на периферию семиосферы нормы и правила традиционной культуры. По мнению Зиммеля, «чем более нервна эпоха, тем быстрее меняются ее моды...» [13, с. 273]. Разнообразие и специфика национальных костюмов народов мира объясняются особенностями формирования культуры, конкретными условиями и образом жизни народа, культурно-историческими событиями, при соответствии закону гармонии и ценностям народа, воспитываемому вкусу.

При всем обилии накосных украшений и чехлов из ткани, бытовавших у тюркских народов, встречается лишь одно терминологически близкое понятие, которое может подтвердить возможность коммуникации в средние века мордовского населения с народами Алтая. На Золотаревском поселении обнаружены артефакты, подтверждающие постоянное проживание здесь не только мордвы, но булгар и аскизов: «На поселениях типа Золотаревского городища, прослеживается смешение культур мордвы, буртас, булгар, славян, половцев и переселенцев с Алтая (аскизская культура)» [4, с. 62]. Военный отряд аскизов контролировал безопасность торговых караванов на южных территориях проживания мордвы, где и начинает формироваться головной убор типа накосника пулокерь. Известно о том, что у алтайцев встречалась мужская прическа в виде косы, называемая «*k ejere*» (см. [28]). С. В. Горелик утверждал: «Мужи собственно тюрок..., а также мужи подвластных им тюркоязычных народов носили длинные волосы, которые заплетали в косы» [10, с. 257]. В сложный, наполненный противоречиями и опасностями период времени образ тюркского воина в соответствии с существовавшими ценностями и ролью волос мог быть воспринят как образ силы, поэтому стал внешним стимулом к подражанию и сознательному дополнительному выделению женской прически выразительными декоративными средствами. По мнению А. Д. Тойнби «функция "внешнего фактора" заключается в том, чтобы превратить "внутренний творческий импульс" в постоянный стимул, способствующий реализации потенциально возможных творческих вариаций» [41, с. 104]).

Сложность этнокультурных, исторических процессов VIII-IX вв. I тыс. н. э. требовала активизировать творческую деятельность человека для его адаптации к изменениям. Творческая активность женщины стала импульсом развития культуры, зафиксированного в духовном, материальном и художественном элементах и в частности – в создании нового элемента костюма. Ценности культуры, передаваемые из поколения в поколение, определяют цели коллективной деятельности, воплощаемые в разнообразии искусственно создаваемых форм.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показывает, что характер эпохи (VIII-IX в. I тыс. н.э.), характеризующийся кризисом в культуре, способствовал изменениям в культурной жизни общества, в том числе и в традиционном костюме, декоративно-прикладном искусстве. Пулокеръ, как результат творческой деятельности, насыщенной эмоциями человека, сконцентрировал главную идею времени, противоречия и проблемы, волновавшие активную социальную группу общества.

Мордовская женщина на протяжении всей истории народа (наравне с мужчиной) была творцом, созиателем материальной, духовной, художественной культуры, активной участницей социокультурных процессов. Морально-нравственной опорой в трудных природных и бытовых ситуациях прошлого ей служили традиционные ценности, формируемые и усваиваемые в результате воспитания в семье и жизни в коллективе. Большое воздействие на формирование ценностей имела языческая религиозно-мифологическая система, характеризующаяся у мордвы в 1 тыс. н. э. преобладанием женских божеств, играющих более важную роль, чем божества в образе мужчин.

В 1 тыс. н. э. усиливалась роль мужчины, с VII в. н.э. проникновение хорошо вооруженных пришельцев, тюрksких воинов обостряло противоречия и требовало решения проблем (*добро / зло; жизнь / смерть, свой / чужой; господство и подчинение*) через формирование строя военной демократии. Импульсом для рождения нового артефакта явилась острая необходимость сегрегации социальной группы замужней женщины, подчеркивания важности ее статуса в обществе и семье, определяемого сложностью адаптации человека при появлении малой семьи, повышением ответственности и обязанностей, выполняемых женщиной, связанных с рождением детей, сохранением здоровья семьи, выполнением ритуальных функций, созданием материальных ценностей (изготовление пищи и одежды) и др.

Рассмотрение ценностных смыслов мордовского народа, связанных со значением волос, объясняет принятые в обществе нормы общения и передачи информации, которые определяли стабильность общества, предсказуемость развития бытовых ситуаций, неизменность понятных всем визуальных знаков. Головной убор женщины и особенности ее прически осмысливались в период средневековья в качестве важной семиотической системы, выразившей в символической художественной форме важнейшие духовные ценности культуры. Ядро семиосферы пулокеря – эмоционально-психологический мир женщины, создающий знаки и неизменные правила, характеризующиеся смысловой стабильностью.

Интерпретация окружающими знаковой информации могла изменяться на разных территориях проживания населения, в связи с их переселением и развитием межкультурных связей, что составляет предмет специального рассмотрения. В дальнейшем будет исследован технологический код пулокеря, влиявший на интерпретацию знаковой информации вариантов внутренней формы термина, которая

могла изменяться на территории проживания населения, планируется также изучить роль накосника в повседневной культуре мордовского народа. Важным представляется и комплексное исследование функциональной, семантической и ритуальной нагрузки элемента головного убора, объясняющей тысячелетие его бытования.

Библиография

1. Алихова А.Е. Из истории мордвы конца 1-го – начала II-го тыс. н.э. // Из древней и средневековой истории мордовского народа (Археологический сборник, т. II.). Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1959. С. 13–54.
2. Белицер В.Н. Народная одежда мордвы. М.: Наука, 1973. 215 с.
3. Белорыбкин Г.Н. Западное Поволжье в средние века: монография. Пенза: ПГПУ, 2003. 203 с.
4. Белорыбкин Г.Н., Осипова Т.В., Соболь А.С. Столкновение средневековых цивилизаций по археологическим данным Пензенского края // Образование и наука в современном мире. Инновации. 1919. № 2 (21). С. 62–69.
5. Бутылов Н.В. Тюркские заимствования в мордовских языках. Саранск, 2005. 128 с.
6. Вадецкая Э.Б. Таштыкские накосники и причёски // Железный век Кавказа, Средней Азии и Сибири. КСИА. Вып. 184. – М, 1985. С. 7–14.
7. Ведерникова Т.И., Малкова Н.М., Дубман Э.Л. и др. Мордва Самарского края: история и традиционная культура. Самара, 2021. 336 с.
8. Вихляев В.И. Происхождение древнемордовской культуры. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2000. 132 с.
9. Воронина Р.Ф. Лядинские древности: из истории мордвы-мокши: конец IX – начало XI века. Институт археологии РАН. М.: Наука, 2007. 164 с.
10. Горелик С.В. Образ мужа-воина в Кабарии-Угрии-Руси // Археология евразийских степей. Военная археология: Древнее и средневековое вооружение Евразии. № 5, 2017. С. 257–271.
11. Евсеевьев М.Е. Мордовская свадьба. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2012. 280 с.
12. Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.
13. Зиммель Г. Избранное. В 2 томах. Т.2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. 607 с.
14. Казаков Е.П. Проблемы становления салтово-маяцкой культуры // Археология евразийских степей. VII Халиковские чтения: материалы всероссийской научно-практической конференции. 2017. С. 155–170.
15. Корнишина Г.А. Женщина в традиционном мордовском обществе // Традиционные общества: неизвестное прошлое: материалы XVIII Междунар. науч.-практ. конф., 25–26 мая 2022 г., г. Челябинск. Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. С. 106–112.
16. Корнишина Г.А. Традиционные женские головные уборы мордвы в контексте этнической и территориальной идентичности // Финно-угорский мир. 2020. Т. 12. № 2. С. 184–193.
17. Лепехин И.И. Дневные записки путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства в 1768–1769 годы. СПб., 1871. Ч. 1. 538 с.).
18. Лядинский и Томниковский могильники Тамбовской губернии: Материалы по археологии России. С.-Петербург, Тип. И.Н. Скороходова. 1893. 137 с.
<https://elibrary.tambovlib.ru/?ebook=5284>

19. Мокшин Н.Ф. Мифология мордвы: Этнограф. справ. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. 320 с.
20. Мухамедова Р.Г. Некоторые итоги изучения жилища и поселения татарского колхозного крестьянства Мордовии // Вопросы истории Татарии. Казань, 1962. С. 237–256.
21. Петербургский И.М. Материальная и духовная культура мордвы в VII–X вв. Саранск, 2011. 408 с.
22. Плетнёва С.А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура. М. : Наука, 1967. 200 с.
23. Полесских М.Р. Некоторые памятники мордвы-мокши конца I и начала II тысячелетий н. э. // Исследования по археологии и этнографии Мордовской АССР. Труды, вып. 39. Саранск, Мордов. кн. изд-во, 1970. С.116–133.
24. Полесских М.Р. Могильник мордвы-мокша у поселка Красный Восток. Дневник раскопок 1964 г. <https://vk.com/@museumpenza-arheologicheskaya-karta-penza-skoi-oblasti-mogilnik-krasny>
25. Русско-мокшанский словарь. – Саранск: Красный октябрь, 2012. – 560 с.
26. Степанов П.Д. Древнейший период истории мордовского народа (до XIII века) // Зап. Морд НИИ. № 15. Саранск, 1952. С.17– 197.
27. Суслова С.В. Мухамедова Р.Г. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX вв.). Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань, 2000. 312 с.
28. Традиционная женская одежда алтайцев. «Ажуда», январь 2004 г. [https://nbra.ru/resursy/ekologiya/187-devichya-prichoska-i-nakosnye-ukrasheniya](https://nbra.ru/resursy/ekologiya/etnoekologiya/187-devichya-prichoska-i-nakosnye-ukrasheniya)
29. Халиков А.Х. Основы этногенеза народов Среднего Поволжья и Приуралья. Казань: Фолиант: Ин-т истории АН РТ, 2011. 335 с.
30. Цыганкин Д.В., Мосин М.В. Этимологиянь валкс. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2015. 228 с.
31. Шаронов А.М. Масторава. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2019. 460 с.
32. Шигурова Т.А. Костюм мордовского народа в обычаях и обрядах. М.: ИНФРА-М., 2020. 171 с.
33. Шигурова Т.А. Семантика картины мира в традиционном костюме мордвы. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. 156 с.
34. Шигурова Т.А. Традиционный женский костюм в аспекте этногенеза мордовского народа // Вестник Чувашского университета. 2009. № 4. С. 107-111.
35. Шигурова Т.А. Информационный потенциал текста мордовского костюма // Регионология. 2011. № 2 (75). С. 297–298.
36. Штернберг Л. Убор головной // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефона. <http://niv.ru/doc/dictionary/brockhaus-efron/articles/211/ubor-golovnoj.htm>
37. Эрзянско-русский словарь: ок. 27 000 слов. М.: Рус. яз., Дигора, 1993. 803 с.
38. Юрченков В.А. Мордовская история: курс лекций. Саранск, 2014. 276 с.
39. Benedict R. Pattern of culture. Boston: Houghton Mifflin co., 1989. – XXIV, 291 р. <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-kultury/viewer>
40. Paasonen H. Mordwinische Volksdichtung. Herausgegeben und übersetzt von P. Ravila. Bd. I. – Helsinki, 1938; Bd. II, 1939; Bd. III, 1941; Bd. IV, 1947; Bd.V, 1977; Bd VI, 1977; Bd. VII, 1980; Bd VIII, 1981.

<https://elib.natlibraryrm.ru/lib/document/EK/4C2B187B-5320-485A-A2C6-405A8386A2FC/>

41. Toynbee A.J. Study of History / Abridiement by D. Somervell. – London; New York; Toronto, 1946. http://gumilevica.kulichki.net/Toynbee_104.html

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования автор выделяет «в истории развития одежды мордовского народа» женский накосник-пулокерь, ставя целью статьи определение «причины появления в женском традиционном костюме мордвы оригинального накосника», — прояснение того, «что послужило импульсом для возникновения в эпоху средневековья исследуемого артефакта, ставшего на целое тысячелетие этническим символом мокшанской культуры». Поскольку чаще накосники исследователи относят к элементам украшений причесок, отнесение его автором к одежде выглядит необоснованным. Сам автор в заключении относит накосник-пулокерь к вариантам «прически кочевых народов» и к головному убору женщины. Уже в обзоре литературы автор отмечает, что накосники, как украшение женских причесок, распространены в культурах многих народов. Соответственно, объект исследования следует конкретизировать и четко обосновать: является ли накосник-пулокерь непременным элементом одежды или все же это украшение прически.

Так же высказанная автором гипотеза, «что на выбор формы накосника женщины-мокшанки в VIII в. повлияла прическа тюркского воина», нуждается в обосновании. Появление единственного довода в пользу этого предположения в итоговом выводе не выглядит убедительным. Учитывая цель статьи, рассмотрение вариантов заимствования формы накосника должно занимать центральное место в основной части. Ключевым как раз должно стать сравнение прически тюркского воина и формы мокшанского накосника. Тогда при условии, что прическа тюркского воина как предполагаемый прототип была распространена раньше мокшанского накосника, можно полагать, что столкновение мокшанского матриархата с кочевым патриархатом тюркских племен повлек за собой распространение «воинственного» женского украшения. Хотя авторская характеристика жизненного уклада мордовского народа как матриархата в VIII в. тоже не выдерживает критики. Сохраняется вероятность, что смена жизненного уклада, отраженная А. М. Шароновым в 1994 г. в его выдающемся произведении по мотивам эрзянских и мокшанских героических мифов, песен и сказаний произошла раньше знакомства мордовского народа с тюрками, но имела столь важное значение, что стала одной из ключевых тем фольклора, как тема соперничества мужского и женского начал. Не исключено также, что акцент на лирической теме принадлежит непосредственно А. М. Шаронову. Так или иначе, поднятый автором вопрос мокшанского матриархата нуждается в более детальном освещении и обосновании.

Освещение предмета исследования в статье имеет сильные и слабые стороны.

К сильной стороне следует отнести опору на этнографический и археологический материал.

Но слабая сторона, — отсутствие четкой программы исследования, — перечеркивает достоинства представленного материала. Автору необходимо, исходя из цели исследования, обозначить конкретные исследовательские задачи, последовательность решения которых логично приводит к достижению цели, и структурировать изложение

результатов исследования в той же последовательности.

Поскольку в заключительном выводе автор отказывается давать характеристику полноты изученного предмета исследования и степени достижения поставленной цели («... этот вопрос требует дальнейшего изучения»), приходится констатировать, что предмет исследования в статье не раскрыт.

Методология исследования, по заверению автора, опирается «на использование общенаучных методов и системного, сравнительно-исторического и структурно-семиотического подходов, а также на интерпретацию народного героического эпоса "Масторава"». Однако, именно сравнений женских и мужских накосников в культурах разных народов представлено крайне недостаточно. Если же говорить о структурно-семиотическом подходе, то в статье не представлена ни одной структуры семиотических элементов мокшанского накосника-пулокеря. К примеру, автор вскользь упоминает идентификацию И. И. Лепехиным слова «Пула» с метелкой, сделанной из длинных человеческих волос. Но это лишь часть слова «Пулукерь / полукеръ». А что означает второй корень? Автору следует начать с четкой программы исследования, состоящей из логически выстроенной последовательности решения конкретных исследовательских задач, преследующих поставленную цель. Было бы уместно указать с помощью каких конкретных научных методов какая из поставленных задач решается, чтобы в заключении логично обобщить полученные результаты, а не выдвигать необоснованные гипотезы и не откладывать на потом решение поставленной в целеполагании статьи задачи («Очевидно, что набиравший [цитируется рецензентом буквально] популярность новый элемент костюма не мог появиться в эпоху средневековья из случайно используемых материалов и форм. Однако этот вопрос требует дальнейшего изучения»).

Актуальность поднятой автором темы обусловлена утверждением, что исследуемый артефакт стал «этническим символом мокшанской культуры». Безусловно, рассмотрение столь значимых культурных артефактов требует комплексного систематического изучения. Однако, автор не делает выводов из обзора литературы о степени изученности этого артефакта. Из представленного теста совершенно не очевидно, продолжает ли автор уже существующее направление систематических исследований или же впервые ставит задачу систематизации изучения мокшанского накосника-пулокеря как этнического символа мокшанской культуры.

Научная новизна полученных автором результатов остается сомнительной. В итоговых выводах автор не указывает в чем состоит научная новизна результатов его исследования, а вместо этого манифестирует, наряду со слабо обоснованными гипотезами и характеристиками широких исторических промежутков («Во второй половине 1 тыс. н. э. ...»), набор общих малозначительных суждений (типа «Творческая деятельность и ее результаты, пропитанные эмоциями человека, способны были выразить главную идею времени, противоречия и проблемы, волновавшие активную социальную группу общества»).

Стиль в целом научный, хотя есть и стилистические помарки: 1) после подзаголовка точка не ставится и подзаголовки принято использовать в одном стиле («1. Предварительные суждения.» и «4. ВЫВОДЫ»); 2) встречаются лишние пробелы перед знаками препинания и не разъединённые пробелом предложения; 3) не все даты указаны в рекомендованном редакцией стиле («Во второй половине 1 тыс. н. э.»); 4) встречаются ошибки в словах. Структура статьи требует доработки согласно четкой исследовательской программе.

Библиография хорошо отражает источники анализируемого эмпирического материала и совершенно не ориентирована на актуальный научных дискурс в предметной области (нет ссылок на публикации по теме за последние 5 лет, нет зарубежной научной литературы); не все описания источником оформлены по ГОСТу.

Апелляция к оппонентам отсутствует: автор не вступает в дискуссии с коллегами, подгоняя их суждения под собственные представления о предмете исследования.

Интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к представленной статье возможен только после её серьезной доработки в части структурирования материала согласно логики изложения результатов научного исследования (программы исследования).

Результаты процедуры повторного 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 «Накосник пулокерь как компонент мокшанского национального костюма: к проблеме генезиса и этнокультурных смыслов», в которой проводится информационно-семиотическое исследование элемента традиционного женского народного костюма как образца декоративно-прикладного искусства, маркера народной культуры.

Автор в своем исследовании исходит из того, что в истории развития одежды мордовского народа есть много уникальных произведений творческой деятельности женщины, среди которых выделяется недостаточно изученный женский накосник пулокерь. Он до сих пор привлекает внимание исследователей простотой формы и лаконичностью декора, свидетельствующих о безупречности эстетического вкуса народа.

Актуальность работы обусловлена необходимостью осмысления накосника в качестве элемента не только материальной, художественной, но и духовной культуры, в котором сконцентрированы история мордовского народа, ценности культуры, выраженные в представлениях людей о реальных качествах волос и прически. Рассмотрение истоков создания мордовской женщиной уникальной твердой конструкции для своих волос из кожи и металлической проволоки, которая обеспечивала их неподвижность и защищенность, позволило автору выявить особенности и этническую специфику мордовского народа, его представления о мире и себе самом, осмыслить влияние противоречий и проблем кризисной ситуации в культуре на возникновение и дальнейшее развитие элемента традиционного мордовского костюма.

Цель данной статьи – определить причины появления в женском традиционном костюме мордвы оригинального накосника. В работе автором предпринимается попытка выяснить, что послужило импульсом для возникновения в эпоху средневековья исследуемого артефакта, ставшего на целое тысячелетие этническим символом мокшанской культуры.

Выводы работы опираются на использование общенаучных методов и системного, культурно-антропологического подходов, а также на интерпретацию народного героического эпоса «Масторава», истоки которого непосредственно связаны как с периодом, предшествующим средневековью, так и со временем формирования строя военной демократии мордовского народа. Теоретическим обоснованием статьи выступили труды Алиховой А.Е., Белорыбкина Г.Н., Вихляева В.И., Горелика С.В., Казакова Е.П., Мокшина Н.Ф., Петербургского И.М., Степанова П.Д., Халиков А.Х. Юрченкова В.А. и других исследователей. Эмпирической базой исследования также служат образцы декоративно-прикладного наследия мордвы, а также материалы археологических памятников.

При изучении степени разработанности проблемы автором проделан тщательный библиографический анализ научных трудов и этнографического эмпирического материала. В результате данного анализа автор приходит к выводу, что разнообразие

этнокультурных и исторических процессов средних веков (VIII–XVIII вв.) на территории Среднего Поволжья достаточно полно раскрыто в ряде работ Встречаемый только в археологических памятниках, накосник исследовался лишь в работах ученых-археологов и пока не получил культурологического освещения. Культурологический и семиотический анализ изучаемого элемента традиционного народного костюма и составил научную новизну исследования.

Проведенное автором историческое исследование показывает, что характер эпохи (VIII–IX в. I тыс. н.э.), характеризующийся кризисом в культуре, способствовал изменениям в культурной жизни общества, в том числе и в традиционном костюме, декоративно-прикладном искусстве. Пулокерь, как результат творческой деятельности, насыщенной эмоциями человека, сконцентрировал главную идею времени, противоречия и проблемы, волновавшие активную социальную группу общества.

Социокультурный анализ позволил автору сделать вывод, что мордовская женщина на протяжении всей истории народа была творцом, созиателем материальной, духовной, художественной культуры, активной участницей социокультурных процессов. Морально-нравственной опорой в трудных природных и бытовых ситуациях прошлого ей служили традиционные ценности, формируемые и усваиваемые в результате воспитания в семье и жизни в коллективе. Большое воздействие на формирование ценностей имела языческая религиозно-мифологическая система, характеризующаяся у мордвы в 1 тыс. н. э. преобладанием женских божеств, играющих более важную роль, чем божества в образе мужчин.

Предпосылки возникновения накосника в мокшанской культуре автор связывает с семиотической нагрузкой, которую имели волосы у мордовского народа, объясняет принятые в обществе нормы общения и передачи информации, которые определяли стабильность общества, предсказуемость развития бытовых ситуаций, неизменность понятных всем визуальных знаков. Как отмечено автором, головной убор женщины и особенности ее прически осмысливались в период средневековья в качестве важной семиотической системы, выразившей в символической художественной форме важнейшие духовные ценности культуры. Автор определяет ядро семиосферы пулокеря как эмоционально-психологический мир женщины, создающий знаки и неизменные правила, характеризующиеся смысловой стабильностью.

Проведя исследование, автор в заключении представляет выводы по изученным материалам и определяет потенциальные направления дальнейших исследований в рамках изучаемой проблематики.

Представляется, что автор в своем материале затронул важные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа актуальную тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе помогает некоторым образом изменить сложившиеся подходы или направления анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что народный костюм является уникальным этническим и географическим маркером определенного народа, и его изучение представляет несомненную культурологическую научную и практическую значимость.

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 41 источника, в том числе и иностранного, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокие знания 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:

Байтурина Д.У. — О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х // Человек и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.41020 EDN: EMEZGA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=41020

О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х

Байтурина Диана Ураловна

кандидат искусствоведения

аспирант, Институт Кино и Телевидения (ГИТР)

450105, Россия, Башкортостан область, г. Уфа, ул. Юрия Гагарина, 33, оф. 27

✉ by2rina@gmail.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.41020

EDN:

EMEZGA

Дата направления статьи в редакцию:

18-06-2023

Дата публикации:

19-06-2023

Аннотация: Предметом статьи является кинематографическое произведение, снятое в Башкортостане башкирским режиссером, — игровой фильм «Стеклянный пассажир» Булата Юсупова. Автор осуществляет архетипический, семиотический и герменевтический анализ кинематографического текста. Проведенный анализ вскрывает в медиатексте тенденции создания игрового кино в Башкортостане. Первый представляют исследования мифологических элементов внутри кинопроизведения. Он покажет нам наличие в произведении элементов национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, происходит в условиях вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного «текста». И третий, герменевтический, опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном взаимодействии всех художественных текстов. Научная новизна исследования заключается в комплексном и многоаспектном изучении произведения башкирского кинематографа. Автор сравнивает его с образцами мировой художественной культуры,

выявляет ключевые особенности фильма. Ранее картина не подвергалась подробному научному изучению, хотя она стала дебютным игровым фильмом, снятым на базе открывшейся в 1990-м году киностудии "Башкортостан". Выявляется пласт культурных ценностей и символов, как общемировых, так и отличных от них. Посредством семиотического анализа вскрывается структура и значение структурных единиц фильма. Выявляются архетипические конструкции внутри медиатекста (например, литературный архетип поэта). Герменевтический анализ показывает социально-политические условия, в которых появилась эта кинокартина, а также особенности толкования медиатекста, его взаимосвязь с другими культурными текстами.

Ключевые слова:

Башкирский кинематограф, история кино, герменевтический анализ, семиотический анализ, архетипический анализ, кино, Башкортостан, фольклор, башкирская культура, киностудия

Введение

О современном башкирском кино и проблематике его произведений практически ничего не сказано. На башкирской почве кино прошло самостоятельный путь от площадного увеселения в конце XIX века и инструмента советской пропаганды к современному кино, посвященному проблематике малой родины [2].

Специальным решением правительства от 25 мая 1990 года в Уфе была образована киностудия «Башкортостан». Первым ее руководителем стал Амир Абдразаков. До 1996 года первыми работами на киностудии были документальные ленты: «Врата свободы», «Зайнаб Биишева» (все 1992 г.), «Гаскаров» (1994 г.) и т.д. В 1996 году киностудия дебютировала в жанре игрового кино, тогда было выпущено два фильма: «Стеклянный пассажир» Булаты Юсупова и «Две далёкие близкие зимы» Ильдара Исламгулова.

Булат Тимербаевич Юсупов – режиссер, продюсер. Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан. Родился 15 сентября 1973 года в Уфе. В 1995 году окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская В.Н. Наумова). После окончания обучения вернулся в Уфу, где занялся производством фильмов. В 2009 году основал киношколу в столице Башкортостана.

В 2003 году в интервью журналу «Бельские просторы» Булат Тимербаевич подчеркнул свою позицию по нациальному кинематографу: «Я сам башкир, я воспитан на башкирской культуре, поэтому я хочу, чтобы эта культура стала доступна и для других народов. Для меня идеалом национального кинематографа является фильм «Мимино». Помните, как этот фильм полюбили во всей стране? Вот так и надо снимать – о своих, но для всех».

Актуальность проблемы национального (этнического) в современном кинематографе кажется особенно насущной в качестве антитезы кинематографа голливудского. В условиях финансовой глобализации американское кино завоевывает кинорынок без борьбы. В ответ на вызовы времени во многих странах вводится квота на показ американских фильмов.

Как бы ни было велико желание ограничить показ монополиста в сфере кинематографа в пользу национального кино, культурная политика определяется спросом зрителя на

кино. В послековидные годы кинотеатрам не приходится выбирать: ограничения, введенные в связи с пандемией серьезно ударили по прибыльности кинопоказов, а это на фоне общемировой тенденции на падение посещаемости кинотеатров.

Бок о бок с противостоянием американского и национального кино идет и борьба коммерческого мейнстрима и артхаусного кино, в которой очевидно проигрывает артхаус.

Исследователи обращают внимание на то, что развитие национального кинематографа становится значимым культурным явлением сегодняшнего дня, во многом хотя бы потому, что в противовес кинематографическим гигантам оно воспроизводит собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом. Авторы создают ценные экземпляры этнического кинематографа с собственной манерой, стилем, языком, которые, в свою очередь, способны развивать и обогащать кинематографический гипертекст. Отсюда следует наблюдение, что развитие национального кинематографа отнюдь не исключает кинематографа общемирового, а наоборот, обогащает его [\[6; с.23\]](#).

Этническое кино, в силу локальности своего менталитета, само по себе достойно всеобщего внимания, поскольку является нам этнос, в том или ином его проявлении. Здесь мы подходим к понятию идентичности как свойства психики человека, позволяющего отождествлять себя с некоей группой людей по различным категориям: национальным, культурным, расовым, гендерным и т.п.

Под идентичностью понимается осознанное принятие индивидом социальных норм, правил, культурных реалий и других характеристик, позволяющих ему воспринимать себя в качестве члена той или иной общности и отличать от представителей иных групп.

Национально-культурный вид идентичности определяется осознанием человеком своей принадлежности к нации и национальной культуре. Идентификатами в данной области будут служить принятые в конкретной общности нормы и правила поведения, традиционные церемонии, отдельные элементы обрядовой религиозной культуры, язык, история и т.д.

Проблема этнического кинематографа становится наиболее актуальной вследствие нескольких причин. Во-первых, это установление национальной самоидентификации как закономерного ответа процессам глобализации. Во-вторых, это цифровая революция, обусловленная развитием видео почти повсеместной доступности программного обеспечения для съемки и монтажа фильмов.

Изучение природы кино зачастую осуществляется в ракурсе взаимодействия двух аспектов: объективном (изображение, звук, структура кинофильма) и предметном, мифологическом (мифологический образ). Мы предлагаем использовать три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. Первый представляют исследования мифа внутри кинопроизведения. Он покажет нам наличие в произведении элементов национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, происходит в условиях вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного «текста». И третий, герменевтический, опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном взаимодействии всех художественных текстов.

Мы прибегаем к этим видам киноанализа по многим причинам. Справедливо предполагать, что автор фильма подчеркнет в произведении принадлежность к

национальной культуре. Рассмотрение фольклорных элементов в кинотексте подразумевает более глубокое изучение с позиций архетипического анализа, и особенный интерес представляет возможность сопоставления образов башкирского фольклора с другими образами: из древнегреческой мифологии или образами русской отечественной литературы. Семиотический анализ позволит глубже проанализировать визуальные средства художественной выразительности, которые, мы предполагаем, также будут подчеркивать национальные элементы в этом произведении. Герменевтический анализ поможет нам лучше понять время и условия, в которых это кино создавалось, а также мы попытаемся провести некоторые параллели с кинопроизведениями других эпох и народов.

Анализ экранного произведения «Стеклянный пассажир» (автор – Б.Юсупов)

1. Архетипический анализ.

Молодой писатель по случайности оказывается втянут в криминальную историю, и теперь это происшествие отягощает его жизнь. Он вспоминает прошлое, вспоминает свою юношескую любовь. Переживает о времени, в котором не смог признаться в любви.

Ключевую роль в фильме играет тема солнца. Главный герой много размышляет о солнце, беседует о нем: «и зачем только оно загорелось?», «– когда вы полетите обратно? – когда похороним это солнце», «закончится у солнца топливо» и пр.

В башкирской мифологии образ солнца занимает одну из важнейших частей. В кубаире-эпосе «Урал-батыр», кроме прочих божеств, упоминаются божества Кояш (Солнце) и Ай (Луна). Солнце упоминается как одно из главных божеств.

Об особом почитании солнца свидетельствуют и собранные фольклористами материалы. Башкирский язык богат фразеологизмами с упоминанием солнца («кояш ашау» – выгореть на солнце, «кояш тотолоу» – похищение солнца, затмение и проч.). Также зафиксировано множество поверий, согласно которым людям запрещалось делать что-либо под светом солнца. Например, солнцу нельзя было показывать нечистоты, или, глядя на солнце нельзя было говорить «солнце вышло». А при затмении, напротив, требовалось его «оплакивать». В фильме неслучайна сцена, в которой по рукам влюблённых пробегает божья коровка. Ведь в башкирском языке существовал обычай называть божьих коровок «кояш апай», «кояшкорт» – т.е. «тётя Солнце» или «Солнечный червь» [\[16; с.63\]](#).

Фильм построен на постмодернистском принципе нелинейного повествования и деления на главы. Кстати, последняя глава в «Стеклянном пассажире» получила название «Поедатели солнца».

Согласно башкирской легенде о происхождении рода гайнанцев «Айна и Гайна», демоническое существо Аждаха похищает солнце. Гайна победил дракона, освободил солнце, и с тех пор его род остался жить на том месте, где он одержал победу и освободил солнце. Тема «Пожирателей солнца» близка этой легенде.

Таким образом, тематическая линия солнца проходит в этом кинофильме красной линией.

Образ главного героя отсылает нас к литературному архетипу поэта. Об этом свидетельствует несколько характерных черт. Во второй сцене становится очевидным: перед нами писатель, мыслитель. «Это происходит давно. Наверное, с того момента, как я начал писать небольшие рассказы. Но сколько я ни писал, это не волновало людей, и

мои рассказы никто не читал», – говорит он.

С образом Данте, несчастного влюбленного, носителя архетипа поэта, главного героя роднит его признание: «Ровно в двенадцать я потону в этой проклятой реке из-за несчастной любви к тебе».

Эта сцена сменяется метафорой спуска в ад. Главный герой объявляет свой возлюбленной: «Я спускаюсь в твою душу» и оказывается в подвале с множеством комнат. Этот мотив присущ главному носителю литературного архетипа поэта – Орфею. Здесь особенно важна упомянутая выше связь фильма с темой Солнца, ведь по одной из версий мифа Орфей был сыном бога Солнца Аполлона. Как говорил Бродский: «Визит в преисподнюю – в той же мере пра-сюжет, что и первый посетитель, его нанесший – пра-поэт».

В конце фильма мы догадываемся, что главный герой погибает от рук злодеев. Он не сумел справиться с муками совести после совершенного злодеяния, и его настигает заслуженная кара.

Подобный мотив часто встречается в греческой трагедии. Герой, которому роком предназначено стать преступником, боролся против этого рока, но в итоге все равно карался за совершенное преступление. Немецкий философ Ф.Шеллинг считал, что так греки утверждали суть человеческой свободы. Герои греческих трагедий, совершившие преступление по воле рока и затем понесшие наказание: Эдип, Агамемнон, Орест.

Исследователь античной литературы И.Тронский отмечает, что характерной чертой древнегреческих трагедий было «страдание». Это состояние присуще нашему герою: он мучается вечными вопросами, ищет ответы на них, но не может найти. Хочет услышать оправдание в беседе с другом, но тот уходит, потому что не хочет быть замеченным в его компании.

Сам же автор картины проводит связь между своим героем и героями романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Голос за кадром (в кадре – рука с револьвером) произносит реплику Печорина, когда главный герой целится из пистолета: «Грушницкий, еще есть время, откажись от своей клеветы...». Очевидно, режиссер не проводит явных параллелей между своим героем и Печориным, и Грушницким. Многие литературоведы, начиная с В.Г.Белинского, отмечали, что эти герои являются двумя сторонами одного архетипа. К.-Г.Юнг утверждал: «...в одном индивиде может быть как бы несколько личностей...» [\[18, с.247\]](#).

Итак, образ главного героя, с его поисками и муками совести, связывается с архетипом поэта, который существует в литературе на протяжении многих веков. Раскрытие глубины образа главного героя обогащается отсылками к древнегреческой мифологии и классической литературе, включая работы Лермонтова. Страдание и поиск ответов на вечные вопросы являются характерными чертами главного героя, подчеркивающими его связь с архетипом поэта и героями других известных литературных произведений. Произведение насыщено символическим содержанием, связанным с темой солнца в башкирской мифологии. Напоминаем, что образ солнца играет важную роль в башкирском фольклоре.

2. Семиотический анализ.

Как уже указывалось выше, картина построена на постмодернистском принципе нелинейного повествования и деления на главы. Это помогает зрителю

с ориентироваться в воспоминаниях молодого человека. Зачастую переходы между эпизодами не получают определенного названия («Скучное лето»), а становятся как бы иллюстрацией к философским размышлениям автора («Когда-то война порождала здоровое поколение, которое не ломало голову в поисках смысла и цели: оно просто жило...»).

В некоторых сценах мы наблюдаем нарочито допущенное режиссером расхождение между визуальным и аудио-повествованием. В первой сцене главный герой рассказывает о том, как выйдя из поезда, он наблюдал окончание ночи, рассвет. В это время в кадре показывается закат.

Таким же расхождением между повествованиями можно считать метафору в сцене диалога на реке. Главный герой говорит девушке: «Я спускаюсь в твою душу» – и в это время он спускается в подземелье.

В данном художественном приеме коренится очередное подтверждение того, что происходящее в картине находится в ирреальном, иллюзорном мире. Режиссер подчеркивает, что зрителю не стоит воспринимать происходящие в кадре события буквально. Это повествование человека, погруженного в собственные сомнения, рассуждения, терзания.

Ключом к дальнейшему повествованию служит фраза главного героя, сказанная в начале фильма. «Ощущения, мысли, роящиеся в голове, даже воспоминания – и те казались неправильными».

Режиссер языком визуального повествования подчеркивает, какую роль сыграло появление девушки в жизни главного героя. В сцене знакомства до ее появления кадр был характерно «неуютным», тесным. Два друга едва «вмешались» в него. Но с ее появлением кадр «наполняется воздухом», постепенно расширяется. В довершение сцена оканчивается поездкой на фуникулере, в которой главный герой свободно вскидывает руки, словно в полете.

В эпизоде своего первого появления главный герой рассказывает об огромном облаке, закрывавшем звезды. В одном из следующих эпизодов он со своей подругой движется в кабине фуникулера, погружаясь в облака.

«Болотистость, влажность» традиционно характеризуют состояние переходности в башкирском фольклоре. В эпосе «Урал батыр» «болото» как символ хаоса отражает основную идею мифологического мышления, что мир до начала акта творения был нерасчлененным. В башкирском фольклоре в качестве маркеров хаоса, кроме болота, иногда выступают: «томан» («туман»), «монар» («мрак», «мгла»), «болот» («облако»). Зачастую приближение гибели или хаоса описывается как поглощение туманом [\[1; 45\]](#).

Поэтому мы можем идентифицировать символ погружения в облачность в самом начале фильма – как инициацию подготовки к смерти, переход в мир потустороннего, иллюзорного. Так в самом начале фильма герой совершает акт перехода в свой иллюзорный мир. В нем он хаотически перемещается между эпизодами своей жизни, вспоминая разные ключевые события своей судьбы.

Об эксплуатации темы Солнца в картине свидетельствуют многочисленные кадры. В некоторых случаях используются лишь метафоры солнца: зажженная и погасшая лампочка, яичница на сковороде, горящая спичка, перспектива и силуэт героя сквозь трубу.

Пространственно-временная ось художественного текста располагается в пространстве потустороннего мира. Герой как бы застрял «в чистилище»: в котором происходит его раскаяние за совершенный грех, а также сокрушение о несостоявшемся признании в любви.

Он проходит свой путь искупления, и в конце картины погибает. Об этом свидетельствует множество знаков:

- **дверь как портал в потусторонний мир.** После диалога с другом об убийстве главный герой выходит из темного помещения. В дверном проеме мы видим, что его фигура заливается светом.

- **виды транспорта как лодка Харона.** Режиссер впервые показывает нам убитого мужчину лежащим в лодке на берегу. В конце фильма зрителю показывается сцена, в которой кондуктор троллейбуса объявляет, что линия обрывается, далее пути нет. В данном контексте фразаозвучна с устойчивым лексическим оборотом «линия жизни». В троллейбусе остается лишь один пассажир – убитый мужчина.

- **пассажир в такси.** Сцена в троллейбусе показана путем параллельного монтажа со сценой в такси. В машине тоже остается человек – очевидно, главный герой. Монтаж «подсказывает» нам, что главный герой теперь тоже мертв.

Тема «пассажира» перекликается и с названием фильма. Эпитет «стеклянный» призван характеризовать «пассажира»: во-первых, стеклянный, значит, хрупкий, разбитый. Во-вторых – застывший, закоченевший, замерший.

Режиссер преимущественно избирает съемку крупным и средним планом. Этим он подчеркивает, что мы погружаемся во внутренний мир героя, его переживания и мир воспоминаний.

Темп действия динамичный, местами рваный. В одной из сцен был характерно применен прием повторяющихся кадров.

Главный объект внимания режиссера в этой картине – это внутренний мир творческого человека. Автор акцентирует его душевые переживания, выводит их на первый план. Структурно-семиотический анализ помогает нам обратить внимание на ирреальность происходящего.

Таким образом, режиссер активно эксплуатирует визуальные и аудио-повествовательные приемы, создавая иллюзорный мир, символически отражающий внутренний мир персонажа. Главный герой проходит путь искупления и в конце погибает, что символизируется различными знаками, такими как дверь, лодка Харона. Режиссер преимущественно использует крупные и средние планы, чтобы погрузить зрителя во внутренний мир героя. Картина обращается к теме сомнений, размышлений и терзаний человека, погруженного в собственные эмоции и воспоминания. Визуальные метафоры используются для подчеркивания инициации перехода в потусторонний мир.

3. Герменевтический анализ.

Проведенный выше структурно-семиотический анализ позволяет заметить очевидное сходство авторской концепции с идеей итальянского режиссера Федерико Феллини в его картине «Восемь с половиной», в которой акценты также были выстроены на внутреннем мире некой одаренной личности – в данном случае, кинорежиссера Гвидо Ансельми. В упомянутой картине также смешиваются воедино реальность и фантазия, картина

изобилует метафорами и иносказаниями. Преимущественно, с одной целью: чтобы показать многогранный внутренний мир художника, творческий «хаос» его ума. Нам эта параллель кажется очевидной, однако, нужно заметить, создатели этих картин преследовали разные цели. Если Феллини интересовали эксперименты с формой и стилем кино, то Юсупову было важно поместить именно героев с национальным характером и наследием в условно понятный каждому зрителю контекст.

И оно понятно: короткометражный фильм «Стеклянный пассажир» был дипломной работой выпускника ВГИКа Булата Юсупова. Но в 1996 году, на момент выхода картины, со дня основания киностудии «Башкортостан» прошло только 6 лет. И в тот 1996 год киностудия дебютировала в жанре художественного короткометражного кино. Были выпущены сразу две ленты: «Стеклянный пассажир» Булата Юсупова и «Две далекие близкие зимы» Ильдара Исламгулова.

Стоит упомянуть, что к истокам башкирского игрового кино зачастую относят художественный фильм «Салават Юлаев» (1941 г.) режиссера Якова Протазанова. Однако фильм о башкирском герое снимался на московской киностудии «Союздетфильм» (ныне – киностудия им. М. Горького). Поэтому в качестве отправной точки для башкирского игрового кино мы предлагаем взять именно 1996 год, так как речь идет о картинах, снятых непосредственно на киностудии «Башкортостан».

В Башкортостане киностудия была открыта в очень непростые для российской экономики годы – в 90-е. Очевидно, в этом и кроется причина издержек роста студии.

Но «Стеклянный пассажир» дал хороший толчок для развития игрового кино в Башкортостане. В самом начале 2000-х подряд начали выпускаться новые игровые, теперь уже полнометражные картины. В 2001 году состоялась премьера первого полнометражного художественного фильма «Радуга над деревней», в 2002 году вышел на экраны второй полнометражный фильм – «Седьмое лето Сюмбель». В 2004 году снят короткометражный игровой фильм «Ночью можно» (режиссер Айсыуак Юмагулов), который стал призером многих международных фестивалей. В 2005 году Булат Юсупов представил полнометражный фильм «Долгое-долгое детство» по повести Мустая Карима. В 2005 году сняты многочисленные документальные картины об истории башкирского народа.

В 1996 году авторы фильма Булат Юсупов, Айдар Акманов, Рияз Исхаков, Владислав Байрамгулов были награждены Государственной молодежной премия имени Шайхзады Бабича в области литературы, искусства и архитектуры. Основной целью награждения премией является поощрение молодых писателей, художников, артистов, музыкантов, архитекторов и режиссеров, внесших значительный вклад в развитие Республики Башкортостан. Заметим, что сама премия была учреждена всего годом ранее. В 1995 году ее лауреатами стали всего три человека. Поэтому награждение коллектива авторов фильма «Стеклянный пассажир» было важным событием в культурной и политической повестке республики. Ныне все авторы фильма стали известными деятелями российского кино.

«Я сам башкир, я воспитан на башкирской культуре, поэтому я хочу, чтобы эта культура стала доступна и для других народов. Для меня идеалом национального кинематографа является фильм «Мимино». Помните, как этот фильм полюбили во всей стране? Вот так и надо снимать – о своих, но для всех», – сказал в интервью журналу «Бельские просторы» Булат Тимербаевич.

В этой цитате кинорежиссера заключается философия его творчества. Национальное

кино должно объединять людей, особенно в такой многонациональной стране. Кинематограф как самый массовый вид искусства, способен в наиболее доступной форме донести до зрителя национально-культурные особенности жизни конкретного народа, рассказать о его духовных ценностях и мировоззрении. К слову, фильм был снят на башкирском языке.

Киностудия в Уфе была открыта значительно позже, чем в некоторых советских республиках (например, «Грузияфильм» в 1921 г.) – уже на закате Советского Союза. Почти сразу работа на киностудии столкнулась с рядом проблем, вызванных недостаточным финансированием. Но появление фильма «Стеклянный пассажир» стало значимым шагом в кинематографе Башкортостана. И уже к началу нового века на киностудии стало появляться множество кинофильмов, в том числе полнометражных.

Заключение

Кинокартина лишена линейного нарратива, изобилует метафорами и отсылками к народному фольклору, к русской литературе, намекает на образы из древнегреческой мифологии и драмы. На наш взгляд, автор фильма стремился охарактеризовать своих героев как носителей народной памяти, национальной культуры именно с позиций современности. Ключевую роль сыграло тяготение к фольклору, к элементам исконного, национального.

В стремлении соединить современность и прошлое автор сделал выбор в пользу современности. Он подчеркивает: наиболее важно и характерно то, как достаточно заурядные происшествия (первая любовь, нелепая криминальная история) запечатлеваются в памяти героя, как они возвращают его к фольклорной памяти и почему именно эти воспоминания возникают перед его гибелью.

Несмотря на внешнее отсутствие отсылок к этнической культуре башкир (помимо звучания фильма на башкирском языке в русском дубляже) – это наглядное кинематографическое произведение, ставшее одним из первых в череде башкирского игрового кино.

Фильм предлагает зрителям смешение различных мифологических и литературных мотивов, архетипов и символов, создавая сложный художественный опыт. Использованный визуальные и аудио-повествовательные приемы помогают создать иллюзорный мир, символически отражающий внутренний мир персонажа. А историческая повестка полностью соответствовала веяниям нового времени: в то время как на закате СССР уже успели «прогреметь» киностудии других союзных республик, творческое сообщество Башкортостана ожидало своей очереди для воплощения башкирских национальных образов на широком экране. И, конечно же, речь идет не только о выдающихся исторических деятелях, таких как Салават Юлаев. После распада Советского Союза на место агитационному приходит другое кино – прежде всего, о человеке с его внутренними метаниями, иллюзиями, заблуждениями и расплатой за ошибки. Такой и стала картина «Стеклянный пассажир».

Библиография

1. Аминев З.Г. Отражение космогонических воззрений башкир в эпосе «Урал батыр» // Этногенез. История. Культура [I Юсуповские чтения]. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Р.М.Юсупова (1951-2011). – Уфа, 2011. С.40-46.
2. Байтурина Д.У. Башкирский кинематограф как феномен национальной культуры //

- Философия и культура, 2022. № 1. С.11-25. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.1.37269
3. Беленький И. История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2019. – 405 с.
 4. Делез Ж. Кино: Ж. Делёз ; пер. Б. Скуратор. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 560 с.
 5. Зоркая Н.М. История советского кино.-СПб.: Алетейя, Изд-во С.-Петерб. университета, 2006.-544 с.
 6. Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет. Этническая культура, 2020. № 1(2). С. 21-25.
 7. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981 – 360 с.
 8. Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. – 233 с.
 9. Кулешов Л. Искусство кино. Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
 10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэтетики. М.: Изд-во "Ээсти раамат", 1973. – 92 с.
 11. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. / Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. – 479 с.
 12. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. – 655 с.
 13. Надршина Ф.А. Башкирские исторические предания и легенды. – Уфа: Китап, 2015. – 528 с.
 14. Строева О.В. Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX-XXI веков. диссертация ... кандидата культурологии: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства — М., 2022. – 313 с.
 15. Устюгова Ю. Национальное кино: задачи и перспективы / Ю. Устюгова // Ватандаш. – 2021. – № 11(302). – С. 39-45.
 16. Хисамитдинова Ф.Г. Божества верхнего мира в мифологии башкир // Вестник КИГИ РАН, 2014. № 4 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bozhestva-verhnego-mira-v-mifologii-bashkir> (дата обращения: 03.05.2022).
 17. Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / рук. проекта В. В. Виноградов; отв. за вып. Н. И. Емельянова ; ред. К. К. Огнев . - М. : ФГОУ ДПО ИПК раб. ТВ и РВ, 2010. – 416 с.
 18. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ.-К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
 19. Юсупова Л. Башкирское кино: этапы становления и развития // Ватандаш. 2021. № 2.-С. 50-59.
 20. Янгиров Р. Кино в Башкортостане.-Уфа: Изд-во "Башкортостан", 2001.-87 с.
 21. Adaeva, G.A. The image of women in Turkic culture / G.A. Adaeva, A.T. Makulbekov // Наука и Мир. – 2014. – Т. 3. – № 2 (6). – С. 215-217.

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 «О первых опытах создания игровых фильмов в Республике Башкортостан в середине 1990-х», в которой проведено исследование социокультурного потенциала современного этнического кинематографа.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что этническое кино в силу локальности своего менталитета достойно всеобщего внимания, поскольку является репрезентацией идентичности этноса как свойства психики человека, позволяющего отождествлять себя с некоей группой людей по различным категориям: национальным, культурным, расовым, гендерным.

Актуальность проблемы национального в современном кинематографе обусловлена доминированием коммерческого кинематографа, организованного по правилам голливудского и как следствие, недостаточной известностью и распространенностью фильмов этнического и/или артхаусного направления. Как отмечает автор, проблема этнического кинематографа становится наиболее актуальной вследствие установления национальной самоидентификации как закономерного ответа процессам глобализации и цифровой революции, обусловленной развитием видео почти повсеместной доступности программного обеспечения для съемки и монтажа фильмов. Теоретическим обоснованием послужили труды как всемирно известных философов (Делез Ж., Лосев А.Ф., Лотман Ю.М. Юнг К.Г.), так и исследователей непосредственно башкирской культуры (Юсупова Л., Байтурина Д.У. и др). Методологическую базу исследования составили общенаучные методы анализа и синтеза, а также три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. Эмпирическим материалом послужили фильмы, произведенные на киностудии «Башкортостан».

Цель исследования заключается в анализе современного игрового этнического фильма с позиции репрезентации культурной идентичности конкретного народа: его национально-культурных особенностей жизни, духовных ценностях и мировоззрении.

Проведя анализ научной обоснованности исследуемой проблематики, автор отмечает единство научного дискурса в том, что развитие национального кинематографа становится значимым культурным явлением сегодняшнего дня, во многом потому, что в противовес кинематографическим гигантам оно воспроизводит собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом. Авторы создают ценные экземпляры этнического кинематографа с собственной манерой, стилем, языком, которые, в свою очередь, способны развивать и обогащать кинематографический гипертекст. Однако, как замечает автор, непосредственно о современном башкирском кино и проблематике его произведений практически ничего не сказано. Анализ современного башкирского игрового фильма и составляет научную новизну исследования.

Автором в статье под идентичностью понимается осознанное принятие индивидом социальных норм, правил, культурных реалий и других характеристик, позволяющих ему воспринимать себя в качестве члена той или иной общности и отличать от представителей иных групп. Национально-культурный вид идентичности определяется автором как осознание человеком своей принадлежности к нации и национальной культуре.

Как констатирует автор, изучение природы кино осуществляется в ракурсе взаимодействия двух аспектов: объективном (изображение, звук, структура кинофильма) и предметном, мифологическом (мифологический образ). На примере фильма Б. Юсупова «Стеклянный пасажир» (1996) автором применены три подхода к изучению кинопроизведения: архетипический, структурно-семиотический и герменевтический. При помощи первого автор осуществляет исследования мифа внутри кинопроизведения, находит в произведении элементы национального мифа и их связь с литературными архетипами и архетипами Юнга. Второй, семиотический, автор применяет с целью вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного текста. В третьем, герменевтическом, автор опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном

взаимодействии всех художественных текстов.

Архетипический анализ фольклорных элементов в кинотексте предоставил автору возможность сопоставления образов башкирского фольклора с другими образами: из древнегреческой мифологии или образами русской отечественной литературы. Семиотический анализ позволил автору глубже проанализировать визуальные средства художественной выразительности, которые подчеркивают национальные элементы в этом произведении. Герменевтический анализ способствовал пониманию социокультурного контекста создания изучаемого фильма, а также сравнению с кинопроизведениями других эпох и народов.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 национального кинематографа как механизма презентации и способа сохранения национальной идентичности 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 21 источника, 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:*

Афанасьев Н.В., Лукина К.В. — Миф в системе государственной идеологии: общие принципы // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 101 - 109. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40666 EDN: SGHHRW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40666

Миф в системе государственной идеологии: общие принципы

Афанасьев Ньургун Вячеславович

кандидат филологических наук

Заведующий кафедрой "Фольклор и культура", Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова

677010, Россия, республика Саха (якутия), г. Якутск, ул. Лермонтова, 123, кв. 179

n.v.afanasev@mail.ru

**Лукина Кэскилээнэ Вячеславовна**

магистр, кафедра фольклора и культуры, Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова

677000, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Кулаковского, 42, оф. 234

Keskileene.lukina.1991@mail.ru

[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8744.2023.3.40666

EDN:

SGHHRW

Дата направления статьи в редакцию:

05-05-2023

Дата публикации:

22-06-2023

Аннотация: В данной статье авторами предприняты попытки анализа взаимозависимости мифа и идеологии в контексте глобализации и появления новых культурных тенденций, формирующих основные идеологические представления народа выступающих средством общественного управления. В ходе работы использовались структурно-семантический и метод сопоставительного анализа теоретических работ зарубежных и отечественных исследователей Э. Кассирера, Р. Барта, М. Сэлинджера, Луи Альтюссера, П.Бурдье, М.В.

Щеглик, М.Г. Корн и др. С помощью этих методов были выявлены важность влияния мифов на идеологическую составляющую государства, усиливаемых в эпоху исторических преобразований, революций, пересмотра взглядов, когда на основе ранее существующих взглядов требуется сформировать новые «идеологические взгляды». В ходе своей работы авторы пришли к выводу, что идеология формирует мифологический прототип мироздания, а исторические личности и события наделяются мифологическим смыслом, развивается бесспорность и естественность их восприятия. Следовательно, мифология выступает механизмом идеологии, являющейся инструментом построения культуры и влияния на социум. Поэтому определенная категория людей конструирует идеальное общество для реализации конкретных задач, создаются ориентиры для построения идеальной культуры, воспитания идеальной личности, фантазийным смыслом наполняются реальные исторические события. Таким образом, научная новизна работы основывается на сопряженности мифа с идеологией обусловленной на исследовании данного вопроса в контексте исторических явлений.

Ключевые слова:

миф, мифологическая система, идеология, государство, мировоззрение, глобализация, политика, социум, общество, традиции

Введение. В условиях современной идеологической конфронтации между Россией и западными странами вполне уместно проанализировать взаимозависимость между мифологией и идеологией в контексте глобализации и появления новых культурных тенденций, формирующих основные идеологические представления народа выступающих средством общественного управления, а также переориентации культурных ценностей.

В середине XX в. один из представителей структуралистского марксизма Луи Альтюссер, своих работах охарактеризовал «идеологию» как осознание иллюзорного взаимодействия личности с условиями окружающей действительности [7]. Основная черта идеологии состоит в том, что она находится за рамками исторических хроник и формируется посредством механизма восприятия, либо отрицания действительности. Исторические взгляды оказывают влияние на сознание людей и превращают их в субъекты в условиях того, что личность и так является субъектом, а воспроизведение производственных отношений – воплощающими их отношениями. Идеологические тенденции реализуются через государственные структуры, органы и режим. Подчеркнем, что приведенная точка зрения демонстрирует структуру идеологического влияния через иллюзорное восприятие, а также взаимосвязь государственных концептов с идеологическим мышлением т.е. подход Альтюссера описывает внутреннюю составляющую идеологии.

Интерес в рассматриваемом вопросе представляют взгляды Мартина Сэлинджера, который полагает, что идеология охватывает: полную характеристику текущей реальности; оценку существующих условий; нравственные ценности и стандарты, отражающие результативность влияния идеологических тенденций; механизм осуществления обязательств; антагонизирующие позиции [9]. Данный подход дает возможность дифференцировать идеологические взгляды на составляющие лишь в пределах обозначенной концепции, в реальной практике использовать ее довольно сложно.

Функциональная зависимость идеологических механизмов и мифологических взглядов

охарактеризована в трудах А.В. Логинова, который ассоциирует идеологию, внедренную в общественное сознание, с неправдоподобными установками, а также рассматривает ее в качестве средства объединения внутренних социальных субъектов т.е., идеология реализует такие задачи, как: идентификация, легитимация, ориентирование, самоописание, воспроизведение и изменение общества [6]. Отметим, что ключевая позиция идеологии в качестве ценностных установок соответствует культурным представлениям мифологии, при этом оперативную систему идеологии можно сравнить с ритуалами и традициями мифологических верований.

Идеология является системой знаков, которая формируется в процессе разрушения традиционных общественных концепций. Для любой идеологии присущи логические мотивы, отражающие ее суть и структуру. Логика действия сопоставима с образом, представленным в теории П.Бурдье [2], иными словами, культурные ценности, бессознательно заложенные в личности. Идеологические задачи здесь аналогичны мифологическим верованиям в классических культурных традициях.

Итак, можно отметить, что идеология является организационной системой, формирующей взгляды настоящего времени, основываясь на нравственных установках. Государственная мифология в этом ключе входит в состав нравственных ценностей и является базисом тенденций идеологии. Миф создает направления для необходимых ограничений и выявления целей в существующей модели реальности, формирует каналы их воплощения, то есть мифология выступает своеобразным механизмом реализации идеологических концептов, которые складываются под ее влиянием.

Основное.

Охарактеризовав термин «идеология», а также ее функциональную зависимость с мифологией, проанализируем трансформацию последней в разрезе развития глобализационных механизмов жизни общества. В этих целях следует рассмотреть политический или социальный миф, одной из форм которого считается и государственный. Многие исследователи посвятили изучению данного вопроса свои работы, в частности Э. Кассирер, Р. Барт, З. Фрейд, Г. Юнг и прочие. С позиции знаковой системы оценки мифов мы выделим характерные черты преобразования мифологического понимания мироздания через фрейдистские взгляды.

Одним из первых аспектов глобализации общества в контексте влияния мифологии рассмотрел Э. Кассирер, изложивший индивидуальный случай действия мифологии в условиях тоталитарного политического режима. В работе «Миф о государстве» [3] приведено понятие о политическом мифе, охватывающем концепции, аргументированные и приспособленные для массового сознания. После завершения Первой мировой войны политические мифы стали зарождаться под влиянием кризисных явлений в экономике и обществе. Автор отмечает, что кульминационное развитие мифа сочетается с наступлением опасности, в которую попадают люди. Когда первобытный человек не мог справиться с проблемой, то обращался к высшим сущностям и волшебству. С течением времени подобные взгляды трансформировались и приобрели объективный характер, однако, вера в сверхъестественное продолжает существовать в текущей реальности, что говорит о мифологической структуре общественного восприятия.

Политические тенденции неустойчивы и подвержены спонтанному преобразованию. В подобных условиях объективность становится второстепенной, а стремления общества выражаются в мифе. Политическая мифология – спланированная концепция, которая разрабатывается по аналогии производства самолетов.

Переориентация общественного сознания под влиянием политических мифов является многостадийным процессом. Первоначально преобразуются языковые задачи, волшебная сила слова, отражающая природные трансформации, начинает преобладать над его предметно-смысловым содержанием, складываются новые традиции и обычаи. В условиях тоталитарного режима любые мероприятия носят политический характер и полностью лишены личностных аспектов, индивидуального мышления. Политический миф – механизм влияния на сознание людей в целях управления ими, собственная воля и свобода мышления становятся неприемлемы и тяготят. В период кризиса государство выступает инструментом освобождения от подобных тягот, а вера в рациональность тоталитарных принципов – спасением [4].

В нашем понимании следует подчеркнуть, что важность мифологии возрастает в процессе общественного и культурного кризиса. Воззрения Э. Кассирера специфичны, так как соответствуют эпохе военного времени, однако, его трактовка политического мифа в качестве механизма управления общественным сознанием и влияния правительства полноценно аргументирует существенную роль мифологии в вопросах глобализационного общества.

Р. Барт в своей работе «Мифология» [1] отождествляет слово и знак с мифом. Знаковая система рассматривается в соответствии с подходом Фердинанда де Соссюра, то есть с научной позиции, в понимании Барта знак является дополнением означающего и означаемого, что формирует трехкомпонентную систему. Слово доминирует над мифологией, которая образована аналогичной системой. Представим алгоритм взаимодействия языка и мифа.

Язык является объектом, так как связан с действительностью, мифология считается метаязыком, на котором ведется обсуждение объекта, она интерпретируется в качестве значения аналогично позиции Соссюра, представляющего слово в качестве знака. Мифологии присущи определенные черты: открытость, отсутствие тайны, искажение первоначальной идеи знака, способность убеждения, акцентирование произошедших событий, стимулирование, повелительный характер, культурная сущность.

Различают три способа прочтения, характерных для мифологии: единичный – для определения подбирается нужный образ; демистифицирующий – раскрывается истинный замысел произведения, выявляется искажение заложенной в нем идеи; динамический – произведение воспринимается читателями двояко, с верой в правдивость изложенного, либо с сомнением. Барт полагал, что на данном этапе знаковая система трансформируется в идеологическую, которая ориентирована на оценку знаков в контексте чувственного восприятия. Читатели понимают мифологию с позиции обыденности, где означающее аргументирует означаемое, поэтому миф – это совокупность фактов, а не комплекс ценностей.

Автор видит сопряженность мифологических аспектов с идеологическими форматами в их функциональности, иным словами, и те, и другие трансформируют историческое направление в форму естественного развития. Мифология превращается в механизм идеологического мышления, поскольку она стирает преобразованную действительность, исторические концепции и политические влияния, превращает предметы и явления в незыблемо существующие субъекты. Эти цели достигаются путем применения риторических фигур мифологии, среди которых прививка, изъятие из истории, тождество, тавтология, цинизм, либо отрицание, квантификация качества, констатация. То есть, идеология посредством мифа отражает нерушимость мира в исчисляемой форме с выбором нравственно-культурных приоритетов на основе собственных предпочтений.

В своем труде Кристофер Флад «Политический миф. Теоретическое исследование»^[8] привел структурную оценку политических мифов, которые рассматривал в качестве разновидности проявления идеологии, являющейся, в свою очередь, системой политических воззрений. Здесь также охарактеризована взаимосвязь идеологии, политических и священных мифов. Основная функция идеологии заключается в образовании целостной картины окружающих условий, благодаря чему общество способно развиваться в будущем и чувствовать свое единство, обособленно от участников других обществ. Во многих случаях идеология реализуется в конкретных формах: образы персонажей, традиции, сверхъестественные писания, подходы к дальнейшему общественному развитию, наиболее часто необъективные.

Дифференциация священного и политического мифа, изложенная автором, базируется на оценке К. Леви-Страсса и А. Греймаса. Священный миф – абсолют, неприкосновенная власть, формирующая мироздание и все сущее, от действий живого до космических сущностей. К. Флад обозначает общие характеристики анализируемых мифов: описание персонажей, предпосылки зарождения общественного строя, обновление и наступление конца мироздания. Священный миф божественен в отличие от политического, хотя многие люди воспринимают концепты последнего в качестве незыблевой основы. Миф интегрирует и ранжирует социальные группы в соответствии с условиями общественной среды, что характерно для античного и традиционного обществ, подобно влиянию идеологических воззрений на современное общество. В этом заключается идеологическое воздействие мифа на массы. Политический миф является истиной, отражающей произошедшее, настоящее и грядущее, он требует веры и идеологии, без которой невозможно реализовать функции политического мифа. Идеология при этом ранее являлась элементом священного мифа.

Отечественные ученые оценивают и анализируют в своих исследованиях обозначенные аспекты политического мифа. В частности, М.В. Щеглик поддерживает мнение Флада; Е.Л. Яковлева относится к сторонникам теории Кассирера. А. А. Целыковский сопоставляет современный миф с классическим, полагая, что черты классического мифа отражаются в существующей культуре, включая политический миф, который выступает продуктом интеграции идеологии и объективной формы классического мифа.

М.Г. Корн в диссертационной работе «Миф системе в политической культуры»^[5] представляет мифологию элементом политики, формирующей окружающую политическую обстановку. Правящему государственному режиму политический миф придает сверхъестественные качества, возвращает принципы архаических основ. Мифология подчеркивает тот факт, что в период архаического устройства общественной жизни правитель и политические основы практически обожествлялись, не подвергались сомнению и критике.

Автор систематизировал мифы, принимая за основу зависимость изменения их видов от трансформации форм общественной жизни. Итак, различат мифы:

1. Первобытный, архаический («доисторических обществ»);
2. Доиндустриальных обществ: древних цивилизаций, религиозные;
3. Индустримальных обществ;
4. Постиндустриальных обществ.

М.Г. Корн полагала, что индустриальный миф является формой развития политического и архаического мифов, которые автор стремился сопоставить между собой. Их основная отличительная черта заключается в разных тематиках. Содержание архаических мифов сосредоточено на сотворении мироздания, живых существ, общественном укладе, его основная концепция заключается в творческом подходе, объектами выступают высшие сущности, предки, вымышленные герои. Сюжет политических мифов направлен на идеальный социум, воспитание идеального человека, объектами считаются исторические личности, произошедшие события. Эволюция архаического мифа длительна, его содержание пересказывается потомкам, дополняется воззрениями живущего поколения. Политический миф формируется властью в интересах группы людей с определенными целями и задачами, создавая видимость общественной пользы. Его содержание доносится до людей через различные источники печати и вещания. Корн подчеркивал, что постепенно не только мифология станет механизмом управления общественным сознанием, при этом она всегда будет важнейшей частью верований и идеологических воззрений разных народов и культур.

Опираясь на современные представления, можно подчеркнуть, что архаический миф отражается в политическом, являясь результатом коллaborации идеологических аспектов и ранее существующей мифологической культуры. Эта форма мифологического проявления обожествляет власть, наделяет ее сверхъестественными качествами, любые представители и институты власти считаются священными. Основная функция политического мифа – смыслообразование, слово становится источником проявления чувств, мифологическая действительность приобретает символический характер и искажает существующую реальность.

Выводы.

Резюмируя сказанное в вопросе сопряженности мифологии и идеологических аспектов, а также позиции мифа в зависимости от формы общественной жизни, можно отметить, что современное общество в контексте нововведения сопровождается трансформацией существующих верований и традиций, создает определенные условия и реальность, в которой люди осуществляют свою жизнедеятельность. Здесь мифология выступает механизмом идеологии, являющейся инструментом построения культуры и влияния на социум.

Важность влияния мифов на идеологическую составляющую государства, усиливается в эпоху исторических преобразований, революций, пересмотра взглядов, когда на основе ранее существующих воззрений требуется сформировать новые «идеологические взгляды». Миф наделяет предметы и процессы природной сущностью, стабильностью, незыблемостью, что позволяет плавно и без стресса осознавать становление новых культурных ценностей. Становясь частью идеологического мышления, миф утрачивает сверхъестественную власть, превращается из содержания веры в идеологические принципы. Его неукоснительность становится характеристикой идеологии, а мифология трансформируется в произведение, аргументирующее культурные процессы. Политический миф является результатом интеграции мифологических взглядов в классическом варианте и идеологических воззрений, которые в периоды исторических преобразований приобретают рациональную трактовку.

Среди схожих особенностей священного мифа и его дальнейших трансформаций различают: общность, связанную с носителями мифа; его восприятие в качестве абсолюта; иллюзорное пространственно-временное понимание реальности; запланированные цели; всеобъемлющий характер; власть. Став элементом

идеологической системы, черты мифологии несколько изменяются, определенная категория людей конструирует идеальное общество для реализации конкретных задач, создаются ориентиры для построения идеальной культуры, воспитания идеальной личности, фантазийным смыслом наполняются реальные исторические события.

Следовательно, если рассматривать мифологические верования в качестве механизмов идеологического мышления в тенденциях отечественной культуры, следует учитывать ряд факторов, помогающих выявить позицию и роль мифа в качестве основного содержания идеологических взглядов:

1. Идеология формирует мифологический прототип мироздания;
2. Исторические личности и события наделяются мифологическим смыслом, развивается бесспорность и естественность их восприятия;
3. Планируемые задачи превращаются в основной механизм социального развития;
4. Нравственные ценности формируют представление об идеальной личности в качестве носителя мифа.

Библиография

1. Барт Р. Мифологии. *Mythologies* / Зенкин С. (пер. с фр.). М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.
2. Бурдье П. Социология политики [Пер. с фр. сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко]. — М.: Socio-Logos, 1993. — 336 с.
3. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.
4. Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер // Политология : хрестоматия. — Москва : Гардарики, 1999. — С. 579—588.
5. Корн М. Миф в системе политической культуры: дис ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Корн Марина Григорьевна – М., 2008. – 159 с.
6. Логинов А. В. Онтологический статус идеологии в современности // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. 2010. № 4 (83). — С. 15-29.
7. Луи Альтюссер. Идеология и идеологические аппараты государства // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2011. № 3 (77). [Электронный ресурс] https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/77_nz_3_2011/article/18605/ (дата обращения 03.03.2023)
8. Флад К. Политический миф. Теоретическое исследование / Кристофер Флад. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 264 с.
9. Seliger Martin. Ideology and Politics. – London, George Allen & Unwin, 1976. P. 91-92.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Litera» автор представил свою статью «Миф в системе государственной идеологии: общие принципы», в которой проведено исследование взаимозависимости

между мифологией и идеологией в контексте глобализации.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что идеология является организационной системой, формирующей взгляды настоящего времени, основываясь на нравственных установках. Государственная мифология в этом ключе входит в состав нравственных ценностей и является базисом тенденций идеологии. Миф создает направления для необходимых ограничений и выявления целей в существующей модели реальности, формирует каналы их воплощения, то есть мифология выступает своеобразным механизмом реализации идеологических концептов, которые складываются под ее влиянием.

Актуальность исследования обусловлена современной идеологической конфронтацией между Россией и странами Запада. Научную новизну исследования составляет обзор научных трудов и направлений, посвященных применению мифологического мышления в формировании идеологии. Методика исследования строится на основе общенаучных методов анализа и синтеза, функционального анализа. Теоретической основой исследования выступают труды таких всемирно известных и российских ученых как Э. Кассирер, Л. Альтюссер, П. Бурдье, М.Г. Корн, А.В. Логинов и др.

В соответствии с поднимаемыми в статье проблемами цель исследования заключается в анализе взаимозависимости между мифологией и идеологией в контексте глобализации и появления новых культурных тенденций, формирующих основные идеологические представления народа выступающих средством общественного управления, а также переориентации культурных ценностей. Предметом исследования является политический или социальный миф, одной из форм которого считается и государственный.

Опираясь на труды Луи Альтюссера, Мартина Сэлинджера, А.В. Логинова, автор исследует сущность идеологии и определяет ее как систему знаков, формирующую взгляды настоящего времени, основываясь на нравственных установках. Данная система реализуется через государственные структуры, органы и режим. Как отмечает автор, ключевая позиция идеологии в качестве ценностных установок соответствует культурным представлениям мифологии, при этом оперативную систему идеологии можно сравнить с ритуалами и традициями мифологических верований.

Опираясь на научные положения известных философов и социологов, автор формирует целостную картину взаимодействия идеологического и мифологического мышления. Основываясь на трудах Э. Кассирера, автор описывает принцип функционирования мифа в условиях тоталитарного политического режима. Согласно автору, политическая мифология – спланированная концепция, направленная на переориентацию общественного сознания. В соответствии с подходами Р. Барта и Ф. де Соссюра к мифологии как системе знаков автор анализирует алгоритм взаимодействия языка и мифа. Автор различает три способа прочтения, характерных для мифологии: единичный – для определения подбирается нужный образ; демистифицирующий – раскрывается истинный замысел произведения, выявляется искажение заложенной в нем идеи; динамический – произведение воспринимается читателями двояко, с верой в правдивость изложенного, либо с сомнением. На данном этапе, как полагает автор, знаковая система трансформируется в идеологическую, которая ориентирована на оценку знаков в контексте чувственного восприятия. В соответствии с положениями К. Флада автор рассматривает миф в качестве разновидности проявления идеологии, являющейся, в свою очередь, системой политических взглядов. С точки зрения автора, миф интегрирует и ранжирует социальные группы в соответствии с условиями общественной среды подобно влиянию идеологических взглядов на современное общество. В этом заключается идеологическое воздействие мифа на массы. Политический миф является истиной, отражающей произошедшее, настоящее и грядущее, он требует веры и идеологии, без которой невозможно реализовать функции

политического мифа. На основе работы М.Г. Корн автор представляет мифологию элементом политики, формирующим окружающую политическую обстановку. Автор систематизировал мифы, принимая за основу зависимость изменения их видов от трансформации форм общественной жизни, выделив мифы: архаические, доиндустриальные, индуистриальных сообществ, постиндустриальные. Архаический миф отражается в политическом, являясь результатом коллaborации идеологических аспектов и ранее существующей мифологической культуры.

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 взаимовлияния и взаимозависимости мифологии и идеологии различных политических систем 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 8 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:

Кузьмина Ю.А. — Игровые практики С. М. Соловьева как рефлексия младосимволистов над идеями В. С. Соловьева и позитивистским методом // Человек и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40867 EDN: RSQWGE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40867

Игровые практики С. М. Соловьева как рефлексия младосимволистов над идеями В. С. Соловьева и позитивистским методом

Кузьмина Юлия Алексеевна

магистр, кафедра культурологии, Российский государственный гуманитарный университет

109544, Россия, Московская область, г. Г. Москва, ул. Вековая, 21, строение 1, 3

✉ kuzminaulia983@gmail.com



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40867

EDN:

RSQWGE

Дата направления статьи в редакцию:

29-05-2023

Аннотация: Объектом исследования выступают воспоминания об игровых практиках С.М. Соловьева, запечатленные в мемуарах А. Белого и М. А. Бекетовой. Предметом становятся те ментальные представления младосимволистов о философских идеях В. С. Соловьева и позитивистском методе, которые послужили структурообразующим элементом подобных практик. В статье конструируется общая абстрактная модель буффонад С. Соловьева. Выявляется, что она содержит множество знаков, значения которых связаны с рефлексией младосимволистов над идеями В. С. Соловьева и позитивизма. При помощи структурно-семиотического метода раскрываются смысловые поля и взаимоотношения данных знаков внутри игровой структуры. Устанавливается, что семантическое содержание таких знаков в буффонадах С. Соловьева раскрывается как два различных типа гносеологии. Делается вывод о том, что в мировоззрении младосимволистов такие типы познания противопоставлены друг другу. Заключается, что их оппозиция является сюжетным стержнем данных игровых практик. Новизна исследования связана с тем, что попытка описания рефлексии младосимволистов над различными типами познания осуществляется не на материале художественных и

теоретических текстов С. Соловьева, А. Белого и А. Блока, а на материале их повседневности. Данная позиция позволяет не зацикливаться лишь на тех пластиах рефлексии, которые сами поэты осознавали и выражали вербально, но и привнести в исследовательское поле их до конца не вербализованные представления. Результаты данного исследования в дальнейшем можно использовать для более полной реконструкции мировоззренческой парадигмы русского младосимволизма.

Ключевые слова:

символизм, игровые практики символистов, игры Соловьева, повседневность, мировоззренческая парадигма символизма, гносеология, идеи Соловьева, София, позитивизм, мемуары Белого

Влияние философских идей В. С. Соловьева на эстетические принципы и теоретическое наполнение русского младосимволизма хорошо известно и объемно изучено. Среди недавних исследований, очерчивающих его философские, мировоззренческие и художественные границы, можем выделить работы Е. С. Бужор [1], Н. Г. Юриной [2], А. Л. Рычкова [3], Д. Д. Романова [4] и М. А. Самариной [5]. В большинстве таких исследований материалом для раскрытия данного феномена становятся лишь теоретические и художественные тексты младосимволистов. В рамках данной статьи будет совершена попытка описать, каким образом символисты осуществляли рефлексию над идеями философа не в интеллектуальном или литературном творчестве, а в своих повседневных практиках. В частности, речь пойдет о тех буффонадах, которые С. М. Соловьев разыгрывал перед А. Белым, А. Блоком и Л. Д. Менделеевой.

Структурно-семиотический метод рассматривает подражательные игровые практики как языковые структуры. Означающие в них производятся телами игроков путем миметического подражания элементам вторичных моделирующих систем (*Прим: здесь и далее принципы структурно-семиотического анализа и терминология выводятся из теоретических работ Ю. М. Лотмана [6-8]*). Системами, из которых младосимволисты черпали означающие для своих игровых практик, часто становились 1) философия В. Соловьева и 2) позитивизм. Что касается означаемых, то их производство локально, то есть зависит от местоположения элемента и внутренних знаковых связей. Именно поэтому семантическое поле знаков «позитивизм» и «философия В. Соловьева», воспроизведимых в играх младосимволистов, не может быть приравнено к реальному теоретическому содержанию позитивизма и концепциям Соловьева. Смысловое содержание этих элементов связано с ментальными представлениями игроков о данном явлении, и его только предстоит выявить при помощи структурно-семиотического метода. Для достижения этой цели рассмотрим такие игровые практики подробнее.

После венчания А. Блока и Л. Д. Менделеевой летом 1903-го г. в гости к молодоженам в усадьбу Шахматово приезжают младосимволисты А. Белый, А. С. Петровский и С. М. Соловьев, племянник философа В. С. Соловьева. По вечерам друзья разыгрывают буффонады. В мемуаре «Начало века» А. Белый оставляет о них такое воспоминание: «[С. М. Соловьев] изображал академика, старца Лапана, в грядущем столетии, на основании данных решавшего трудный вопрос: была ли некогда секта, подобная, скажем, хлыстам, — «соловьевцев»? Лапан пришел к выводу: секты-де не было; предполагали ж — была (вроде бреда А. Шмидт); друг В. С. Соловьева, С. П. Хитрово, воплощала «Софью»-де; мудрый Лапан доказывал: «Хитрово» (С. П. Х.) — криптограмма:

София Премудрость Христова; "мадам" Хитрово, или Софья Петровна, жившая в Пустыньке, бывшем имении А. К. Толстого, где и написаны "Белые колокольчики", — только легенда, составленная уже после кончины В. С. Соловьева. Пампан же, "лапановец", — дальше шел: Блок — не женился; "Л. Д." — криптограмма: "Любовь" с большой буквы, аллегоризация лирики Блока в попытке ее возродить культ Деметры; так: Дмитриевна есть "Де-ме-тро-вна". Мы хотели» (1990, с. 377).

Также у А. Белого, но уже в мемуаре «Воспоминания о Блоке», встречаем следующее замечание: «С. М. [С. М. Соловьев] начал буффонаду: и мы появлялись в пародиях перед нами же "сектой блоковцев"; контуры секты выискивает трудолюбивый профессор культуры из XXII в.; С. М. ему имя измыслил: то был академик, философ Lapan, выдвигавший труднейший вопрос: существовала ли "секта", подобная нашей, — на основании: стихотворений А. Н., произведений Владимира Соловьева и "Исповеди" А. Н. Шмидт. Lapan пришел к выводу: С. П. Х. [С. П. Хитрово], друг Владимира Соловьева, конечно же — не была никогда; С. П. Х. — символический знак, криптограмма, подобная первохристианской: С. П. Х. — есть София, Премудрость Христова. "София Петровна" — аллегорический знак: София, иль Третий Завет, возникающий на камне второго, — на камне "Петре": вот что значило "София Петровна", из биографии Соловьева: она есть легенда, составленная учениками философа. Мы — хотели. Тогда, разошедшийся в шутках С. М., объявлял: ученик же Lapan'a очень-очень ученый Rampan, продолжая лапановский метод, пришел к заключению, что А. А. [А. Блок] никогда не женился: супруги по имени "Любовь Дмитриевна" не существовало; и это легенда "блокистов": у Блока София Мудрость становится новой "Любовью", которая из элевзинской мистерии в честь Деметры, "Дмитриевна" — Деметровна» (1995, с. 68).

Тетя А. Блока, М.А. Бекетова, также гостившая в Шахматово, приводит свои воспоминания о данных игровых практиках в мемуаре «Александр Блок. Биографический очерк»: «Очень забавны были шаржи Сергея Соловьёва: будущие споры филологов XXII в. смешили нас до изнеможения, были в высшей степени остроумны <...> Он рисовал всевозможные узоры комических пародий о будущих учёных XXII в., которые будут решать вопрос, существовала ли секта "блоковцев", истолковывать имя супруги поэта Любови Дмитриевны при помощи терминов ранней мифологии и т. д.» (1930, с. 90).

Синтаксическое построение данных отрывков говорит о том, что подобные буффонады разыгрывались многократно. Соотнеся их, сконструируем ту единую абстрактную модель, к которой восходят актуализировавшиеся структуры игровых практик. Обозначим ее и выделим те значение элементы (Прим: отмечены курсивом), которые необходимо декодировать. С. М. Соловьев в пародийной форме воспроизводит отношения между друзьями и Л. Д. Блок, доводя их до гротеска: «мы появлялись в пародиях перед нами же сектой блоковцев». После чего выдуманный старец-академик/филолог/профессор культуры XXII в. трудолюбивый Lapan начинает изучать произведения В. Соловьева, стихотворения и «Исповедь» А. Н. Шмидт, чтобы на основании данных ответить на вопрос: существовала ли в действительности секта блоковцев/соловьевцев, подобная хлыстам. Также на основании данных и особого лапановского метода анализа Lapan приходит к таким выводам: 1) секты в реальности не было, она существовала лишь в представлении бредовых текстов А. Н. Шмидт; 2) возлюбленной В. С. Соловьева, Софии Петровны Хитрово, также не существовало в действительности. Для В. Соловьева она лишь мыслительный образ и философская концепция, ведь, во-первых, ее инициалы С. П. Х. представляют собой криптограмму (С. П. Х. — София Премудрость Христова), подобную тем, которые оставляли первые христиане, а во-вторых, отчество «Петровна» отсылает к апостолу Петру, являющемуся «камнем», на котором зиждется христианская

учение. Сочетание «София Петровна», таким образом, лишь аллегорический знак, возвещающий установление Третьего Завета на камне Второго. Фигурирующая же в исторической биографии В. Соловьева Софья Петровна — всего лишь поздняя легенда, составленная уже после кончины философа его читателями. Спустя время, ученик Lapan'a и очень-очень ученый Ramrap, продолжая лапановский метод, пришел к новому заключению: Л. Д. Менделеевой также не существовало. Блоковская Л. Д. — трансформация соловьевской С. П. Х. и также криптограмма, в которой «Л» означает мистическую Любовь с заглавной буквы, а «Д» звучит на самом деле как «Деметровна», что говорит о связи Л. Д. с древнегреческим культом Деметры и элевсинскими мистериями — важной составляющей этого культа.

Данная модель представляет собой сложную двухчастную структуру: 1) изображение секты блоковцев и 2) изображение работы ученых, разбивающееся на а) исследование Lapan'a и б) исследование Ramrap'a, которые по своему структурному устройству являются симметричными друг другу.

И А. Белый, и М. А. Бекетова отмечают, что буффонада вызывала хохот среди зрителей. По нашему мнению, такой юмористический эффект был отчасти построен на сложной оппозиции разных типов знаков внутри игровой структуры. На первом ее уровне (изображение секты блоковцев/соловьевцев) мы имеем дело с наличествующими знаками, ведь в диегетическом пространстве игры «секта блоковцев» существует: «мы появлялись в пародиях перед нами же сектою "блоковцев"». На втором же уровне (изображение работы ученых) превалируют отсутствующие знаки: «секты-де не было». Такую же механику мы отмечаем и в функционировании других знаков. Безусловно, у символистов не было сомнений в существовании ни С. П. Хитрова, ни Л. Д. Менделеевой. Однако заключения Lapan'a и Ramrap'a отрицают реально существующих женщин и представляют их лишь философскими концепциями. Особый комизм ситуации состоял в том, что сама Любовь Дмитриевна непосредственно присутствовала при разыгрывании таких буффонад, являя собой наличествующий знак игровой структуры.

В приведенных выше отрывках не разъясняется ни каким именно образом изображалась «секта блоковцев/соловьевцев», ни содержание ее учения. Однако имплицитно подразумевающиеся во время игровых практик воззрения «секты» возможно реконструировать, опираясь на принципы структурно-семиотического метода. Для этого необходимо обратиться к той общей структуре, куда данные отрывки были включены, — мемуарам А. Белого. Тогда мы сможем выдвинуть предположение о том, что основа учения игровой секты — своеобразное толкование соловьевской Софии, которое родилось благодаря тому, что А. Белый и С. М. Соловьев имели доступ к рукописям В. С. Соловьева. Рассматривая их, друзья заметили многочисленные заметки на полях. «В них [рукописях] рукою Владимира Соловьева (измененной) набросаны были письма за подписью "S" и "Sophie"». Также А. Белый отмечает, что «рукопись сопровождало медиумическое письмо с подписями "S" и "Sophie", появляясь повсюду в черновиках творений Владимира Соловьева; оно имело вид переписки любовной <...> эта странная на полях переписка меж "S" и философом нас смущала, располагая к существенно иным толкованиям сравнительно с толкованиями почтенных профессоров философии» («Воспоминания о Блоке», 1995, с. 25). Принципиально «иным» на момент 1903-1905 гг. являлось то, что друзья мыслили Софию, выражаясь терминологией самого А. Белого, «конкретно», то есть верили в ее телесное воплощение. Кроме того, в том же мемуаре поэт отмечает, что именно такое видение и стало для него и С. М. Соловьева основой для дружбы и духовной близости с А. Блоком: «с удивлением сообщил мне С. М. [С. М. Соловьев], что А. А. [А. Блок], как и мы, совершенно конкретно относится к теме Софии

Премудрости; он проводит связь меж учением о Софии и откровением лика Ее: в лирике [Прим: имеется в виду любовная лирика] Соловьев» (1995, с. 30). Осмелимся предположить, что содержание учения игровой «секты блоковцев/соловьевцев» и являлось верой в возможность телесного воплощения Софии, ведь сама дружба младосимволистов развязалась именно на этой основе, а С. М. Соловьев пародийно разыгрывал «секту», гипертрофируя именно их межличностные отношения: «мы появлялись в пародиях перед нами же "сектою блоковцев"».

Отметим, что рассуждая о «конкретной» Софии, А. Белый отмечает маргинальность позиции символистов в этом вопросе по отношению к толкованиям «почтенных профессоров». В реальности, окружающей поэта, последние мыслили ее как только лишь философскую концепцию. Можно предположить, что буффонады С. М. Соловьева своим структурным устройством (оппозицией наличествующих знаков и отсутствующих) пародийно отражают именно этот реально существующий раскол толкований Софии, ведь для игровых «почтенных профессоров» Laran'a и Ramran'a она также является лишь интеллектуальной идеей философа и не обладает плотью.

Возвращаясь к действительности, нельзя не отметить, что представители философского кружка «соловьевцы» вскоре начали трактовать Софию так же, как и младосимволисты. В этот кружок входила и создательница «Третьего Завета» А. Н. Шмидт. Как мы отмечали, в пространстве игры Laran читает «Исповедь» и стихотворения Шмидт, а также тексты самого В. Соловьева, но в противовес мнению младосимволистов заключает, что секта блоковцев (т.е. людей, разделяющих идею материального воплощения Софии) существует только в «бредовых представлениях самой Шмидт», а не в реальности. Но раз в диетическом пространстве игры она существует, то в игровом нарративе Laran совершает ошибку. Так как Ramran продолжает очевидно неверный лапановский метод, то подобную ошибку совершает и он: объявляет Л. Д. Менделееву лишь идеей и аллегорией. Установить семантическое содержание такого искаженного метода позволит обращение к контексту более общих структур — мемуарам А. Белого и исторического положения.

По использованию латиницы в написании имен и их фонетическому звучанию несложно заключить, что ученые — французы. Данное предположение сходится и с историческим контекстом. Согласно исследованию А. Эткинда, в результате совокупности самых разнообразных причин именно во Франции наблюдался многолетний повышенный интерес к экзотическим русским, а в особенности народническим сектам по типу хлыстов [19] (а ведь А. Белый именно с хлыстами и проводит структурную смежность игровых блоковцев). Потому сама ситуация, в которой французские ученые занимаются изучением русской секты выглядит вполне правдоподобно, хотя естественно, данная причина далеко не единственная.

Приведенные воспоминания расходятся в дисциплине, к которой должен принадлежать «старый» и «трудолюбивый академик Laran». Он то «филолог», то «профессор культуры», строящий исследование «на основании данных». В одном лишь не может быть разночтений — темы мемуаров А. Белого не оставляют сомнений в том, что для молодых людей Laran и Ramran являются символами ученых-позитивистов. Само понятие «позитивист» в круге младосимволистов представляло собой клеймо и выражало невозможность нахождения общего языка. Приведем в пример сцену из мемуара А. Белого «Начало века»: «Они — позитивисты, — нам Блок объясняет [Прим: причину неудавшегося разговора с юристами], — не мешают: являются... А про себя презирают» (1990, с. 371). Часто Белый и вовсе причисляет позитивистов к «врагам» символизма.

Более того, именно разочарование в позитивизме становится для поэта импульсом к развитию символистской гносеологии. В этом отношении интересным является его замечание из мемуара «На рубеже двух столетий»: «если бы был составлен каталожный список символистов (кто их отцы, из какой они среды и так далее), отметился бы весьма любопытный факт; отцы большинства символистов — образованные позитивисты; и символизм в таком случае является собой интереснейшее явление в своем "декадентском" отрыве от отцов; он антитеза "позитивизма"» (1989, с. 203). Таким образом, сам символизм предстает как контркультура в отношении к вымирающей культуре доживающих свой век «отцов-позитивистов». Не может оставаться сомнений, что «старец» Lapan и его ученик Rampan — позитивисты еще и потому, что других старых академиков в мире младосимволистов не существовало: «мой отец, дед по возрасту, и дед Блока, Андрей Николаевич Бекетов, были учеными крупными» (1989, с. 121). В таком случае, выбор национальности ученых — дань родине позитивизма. Получается, что суть учения игровой секты, вера в возможность «конкретного» воплощения Софии, осталась непонятой Lapan'ом и Rampan'ом именно в силу порочности «лапановского» (позитивистского) метода.

Подходя к декодированию игрового знака «секта» в структуре буффонады, нельзя не обратиться к тексту Гюстава Лебона «Психология народов и масс», одному из первых крупных исследований по социальной психологии, затрагивающему феномен сект. Лебон относит секту к типу организованной и одухотворенной толпы, где совершенно разные индивиды приобретают нечто похожее «на коллективную душу, заставляющую их чувствовать и думать совершенно иначе, чем каждый из них думал бы в отдельности» [10, с. 62], при этом данная душа отличается повышенной восприимчивостью к образам, которые толпа трансформирует в мифы: «толпа, способная мыслить только образами, восприимчива только к образам. Только образы могут увлечь ее или породить в ней ужас и сделаться двигателями ее поступков» [10, с. 76]. Убеждения же организованной толпы всегда принимают форму религиозного чувства, вне зависимости от позиционирования ее членов. Интересным предстает следующее замечание Лебона: «Если бы было возможно заставить толпу усвоить атеизм, то он выразился бы в такой же пылкой нетерпимости, как и всякое религиозное чувство, и в своих внешних формах скоро превратился бы в настоящий культ. Эволюция маленькой секты позитивистов любопытным образом подтверждает это положение» [10, с. 76].

Безусловно, родоначальник позитивизма Огюст Конт, действительно сформировал вокруг собственных философских идей религиозный культ (можем сослаться на статью А. И. Корсакова, исследующую ритуалы и организацию этого культа [11]). Однако концепция Г. Лебона представляется спорной. Для нас же важно не то, существует ли религиозный культ позитивизма в реальности, а то, что на данный счет считали сами младосимволисты, ведь именно их представление о позитивизме раскроет нам означаемое фигур Lapan'a и Rampan'a. В очередной раз обратимся к мемуарам А. Белого. Взрослые академики, заходившие в гости к отцу маленького Бори Бугаева, сделали все, чтобы «основы позитивизма» стали его первой мифологией («На рубеже двух столетий», 1989, с. 99). Он прямо называет позитивизм «религиозным устоем профессорского бытия» и пишет: «Лагранж, Абель, Дарвин! Слова эти воспринимались мною, как имена богов и героев нашего Олимпа, имеющего храмы (университеты), алтари (кафедры)» (с. 189). Также крайне интересным представляется его замечание о том, что к цепкохвостой обезьяне в детстве он испытывал настоящие религиозные чувства, ведь ее образ переживался им как образ Праматери Человечества. Связь позитивизма с религиозным чувством отмечает и А. Блок. Позитивизм в его

представлении сродни религиозному озарению делает мир понятным (понятновидение в противоположность тайновидению) («Записные книжки 1901–1920», с. 72–76).

Получается, что буффонады С. М. Соловьева содержат еще одну сложную оппозицию. Их единую абстрактную модель тогда можно представить следующим образом: сектанты-ученые изучают сектантов-блоковцев и отказывают последним в праве на существование. Такое взаимное «сектантство» является точкой пересечения двух игровых пространств, которая и задает напряжение игре, ведь она заключает в себе одновременно и смежность (общую структуру организации сект), и оппозицию (невозможность понять друг друга).

Кроме блоковцев и позитивистов в приведенных отрывках присутствуют упоминания и других культов. «Секта блоковцев» сравнивается с «сектой хлыстов», а криптограмма «Л. Д.» соотносится с «элевсинскими мистериями» и «культом Деметры». Все эти элементы являются знаковыми для игрового пространства, поэтому рассмотрим соотношения между ними подробнее.

На основании исследования А. Эткинда можно заключить, что в реальной жизни младосимволисты проявляли большой интерес к народническим экстатическим сектам и, в частности, к хлыстам. Так, А. Блок не только общался с хлыстами, но и присутствовал на их «светских» собраниях [9]. Сами же хлысты приглашали поэта стать их «вождем» [12, с. 480]. Помимо кажущегося переживания хлыстами мистического опыта и экстаза, символистов могла заинтересовать ярко бросающаяся в глаза теоретическая схожесть в учении секты и их собственных эстетических идеях. Согласно наблюдению Гофмана, в центре эстетики символизма стоял вопрос гносеологии [13, с. 55]. Процесс познания для младосимволистов раскрывался не как мыслительные операции отчужденного субъекта над объектом, а как непосредственное единение с Сущим. Достигается такое единение за счет потенциала символа к связи земного и трансцендентного. Поэтическое слово-символ же выступает той материальностью, в которой Сущее может воплощаться и подвергаться творческому преобразованию поэта-теурга. Именно поэтому поэту нельзя произвести слово-символ логически, его можно лишь, выражаясь словами А. Белого, «интуитивно познать», увидеть в Природе Горнего мира (См: «Символизм как миропонимание», 1994). Такой тип познания сформировался в результате идей В. С. Соловьева о «мистической интуиции», которая «позволяет познающему субъекту перейти границу, отделяющую его от предмета» [14]. Оттого, когда предметом познания предстает Истина, единение с ней приводит к тому, что субъект преодолевает индивидуальное и становится «сверхличным "Я"» [См: 15-17]. Соотнесем кратко описанную гносеологическую концепцию младосимволизма с учением хлыстов.

А. Эткинд [12], Д. Н. Овсянико-Куликовский [18], Ф. И. Федоренко [19] и другие исследователи секты хлыстов отмечают ее центральную легенду, где «основатель хлыстовщины бросает все книги в воду», а людям же объявляет, «что ни новые, ни старые книги не ведут ко спасению, что для этого нужна <...> Книга голубиная, Сам сударь Дух святой» [19, с. 116], непосредственно Сущее, с которым человек должен вступить в контакт. Такой контакт раскрывается неожиданным образом. Исследователь народных российских сект Д. Н. Овсянико-Куликовский отмечает в отношении «хлыстовщины», что «зерно ее мистического учения заключалось и теперь еще заключается в том веровании, что божество может постоянно сходить на землю и воплощаться в своих избранников» [18, с. 112], после чего представители секты начинают поклоняться таким избранникам как богам. Целью знаменитых хлыстовских радений и

является попытка воплотить божественное в телесном за счет мистического схождения Духа. Более того, автор отмечает, что «известно громадное значение [воплотившихся] лжебогородиц в хлыстовщине» [18, с. 146], связывая это явление с атавизмами материархата.

Таким образом, выражение, описывающее игровую секту блоковцев «секта, подобная, скажем, хлыстам», является маркировкой смежности знаковых взаимосвязей игровой структуры. Эта смежность строится на двух важнейших для мировоззрения младосимволистов характеристиках: 1) идея «конкретного» воплощения божественного в женщинах и 2) типу гносеологии. По этим же характеристикам две секты противопоставлены третьей — позитивистам. Как отмечают источники, ученые-позитивисты: 1) отрицали «конкретное» воплощение и 2) строили исследование только «на основании данных», почерпнутых из книг («Исповеди» А. Н. Шмидт и текстов В. Соловьева), а не на непосредственном взаимодействии с Истиной.

Такой же тип смежности можно отметить и в еще одной маркированной точке игровой структуры — «культе Деметры» и «элевсинских мистериях». С одной стороны, о сопричастности блоковцев древнегреческому культу заявляет Рамран, а значит она может оказаться ложной, ведь другие его выводы не верны. С другой, — связь между культом Деметры и радениями хлыстов можно отследить, сопоставляя практики элевсинских мистерий, описанных Дж. Фрэзером в главе «Деметра и Персефона» [20, с. 15-19], с практиками хлыстовских радений, описанными и Овсянико-Куликовским, и Федоренко. Овсянико-Куликовский выделяет архаический слой радений, связанный с культом Матери-Земли, который отражен также и в культе Деметры [18, с. 146]. Не случайно главные радения хлыстов выпадали на весну и были связаны с обрядом, где «девица выходила из подполья в цветном наряде и с решетом на голове» (как некогда Персефона из царства Аида), с плодами, иллюстрирующими благословение Матери-Земли, в руках (что отсылает к награде Деметры за возвращение дочери — раскрытия секрета ритуалов, необходимых для высокого плодородия) [18, с. 147]. Существенно важным является то, что и в том, и в другом случае центральным становится мотив самостоятельного утверждения божеством мистериального обряда в материальности, при помощи которого и достигается непосредственное взаимодействие человека с ним. Таким образом, раз существует связь между хлыстами и культом Деметры, то по принципу структурной смежности устройства хлыстов и блоковцев, можно перенести эту связь и на последних.

Перед нами раскрывается сложная игровая структура: с одной стороны, Рамран точно и проницательно подметил связь элевсинских мистерий и представлений символистов о сущности Л. Д. Блок, а с другой, — сделал совершенно «неверные» выводы о ее природе. Таким образом, его фигура в игре маркирует тот тип познания, который приводит к неполному пониманию. Говоря о влиянии идей В. С. Соловьева на мировоззрение русских младосимволистов, стоит вслед за В. В. Балановским упомянуть, что философ вовсе не отрицал рациональность как таковую, а лишь ограничивал ее познавательный потенциал [21, с. 117-134]. Логическое познание способно произвести лишь формальную организацию знания, но не может, в отличие от мистической интуиции, претендовать на целостное понимание Сущего. Именно по этой причине игровые Laran и Ramran способны сформулировать важные философские представления о Софии и Вечной Женственности, но не способны познать их целостно и до конца.

Такое сложное построение игровой практики раскрывает рефлексию младосимволистов

над двумя типами гносеологии, в которых они видят и точки смежности, и напряжение оппозиции. Несложно заметить, что именно эта оппозиция и является структурообразующим стержнем игровой структуры, вокруг которой и разворачивается игровой нарратив.

Последующие уровни структурной оппозиции, которые мы отметим, производятся в буффонаде лишь в качестве вариативных по отношению к первичной. Среди них можно выделить, например, отношение к институту семьи. Так Овсянико-Куликовский по этой характеристике делит секты на два лагеря: 1) мифологизирующих семью и 2) отрицающих ее. «Причем положительное и творческое направление по отношению к семье преобладает в сектах рационалистических, отрицательное же — в сектах мистических» [18, с. 139]. Игровая структура как раз иллюстрирует два таких противоположных типа. С одной стороны, позитивизм, который и в религиозном культе Канта [12], и в российской практике выражается в настоящем культе семейных отношений. Как уже отмечалось, младосимволисты вышли из семей, представляющих собой целые родословные кланы академиков-позитивистов. В мемуаре «На рубеже двух столетий» (1989, с. 121) А. Белого мы находим интересное замечание о наследственном характере русского позитивизма: «Позитивисты — говорили мы с Блоком в юности; и “тип” вставал, не столько “папаши”, сколько Паши, Аркаши, Николаши, иль как его там [Прим: по контексту имеются в виду дети ученых-позитивистов]; еще с “папашами” я боролся; с Аркашами, с Николашами — никогда; их я слишком знал в их “статусе насценди”, они шли в услужение в университет; и нанимались в педелей, охраняющих папашины достижения». Кроме того, само наследие Рамран'ом у Lapan'a лапановского метода также продолжает линию «освященного» отцовства. Этой наследственной линии противостоят хлысты, которые согласно исследованию Федоренко, наоборот, стремились к разрыву с семьей и «девственной чистоте» [19]. В этом смысле скопцы — радикальная ветвь культа хлыстов. При этом, пользуясь наблюдениями Овсянико-Куликовского, отметим, что хлысты не «побеждали институт семьи», а наоборот, находились на архаичном «до семейном» уровне, отсюда столь распространенное для секты явление «гетеризма» [18]. Параллели с семейными отношениями Блоков, в данном случае, напрашиваются сами собой.

Подобным образом можно составить оппозиции представленных в игровой практике сект по типам проповедей. Мистические секты строятся вокруг проповедей основателя культа и его последователей, не случайно в буффонаде маркируются как тексты самого Соловьева, так и работы последователей (тексты Шмидт и Блока). Рациональные же секты строятся вокруг претендующих на научный статус работ (исследования Lapan'a и Ramran'a). Кроме того, в игровой структуре можно отметить и два различных типа экстатического опыта: мистериальный и созерцательный, связанный с интеллектуальным озарением. Заметим и разные способы организации: физическое единение членов (в доме участников) и отчужденное бытование (в интеллектуальном пространстве).

В структурном устройстве игровых практик С. М. Соловьева можно выделить еще множество подобных вышеприведенным оппозиций между ее знаковыми элементами. Однако все они разворачиваются в соответствии с принципом, заданным центральной из них, — противопоставлением между сформированным под влиянием идей В. С. Соловьева символистским типом познания и гносеологией позитивизма. Еще раз подчеркнем, что те семантические поля означаемых, которые были выделены в данной статье, не отражают реальные идеи философа и принципы позитивизма, а лишь рефлексию младосимволистов о них. Именно необходимость к осуществлению данной рефлексии и породила игровые практики С. М. Соловьева в жизнь.

Библиография

1. Бужор Е.С. Концепция теургического творчества у Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Общество: философия, история, культура. 2019. № 6(62). С. 12–23.
2. Юрина Н.Г. В.С. Соловьев – первый символист или последний романтик? (эстетические взгляды и творческая модель) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 73. С. 267–286.
3. Рычков А.Л. «Бог есть всё. Всё становится Богом»: Религиозно-философское кредо «раннего» Владимира Соловьева и его первые читатели // Литературный факт. 2019. № 3(13). С. 223–249.
4. Романов Д.Д. Рецепция философских концепций Вл.С. Соловьева в эпистолярном наследии А. Белого // Соловьевские исследования. 2022. № 3(75). С. 6–18.
5. Самарина М.А. Стихотворение Вл. Соловьева «Три подвига» как один из источников цикла А. Блока «Снежная маска» // Соловьевские исследования 2022. № 2(74). С. 26–42.
6. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / под ред. Ю.М. Лотман; М.Л. Гаспаров. СПб.: Искусство-СПб, 1996.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / под ред. А. Гуревич. М.: Издательство «Искусство», 1970.
8. Лотман Ю.М. О структурализме. Работы 1965–1970 годов / под ред. И. А. Пильщикова. Таллин: Издательство ТЛУ (Bibliotheca Lotmaniana), 2018.
9. Эткинд А.М. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Грант, 1996.
10. Лебон Г. Книга I. Психология народов / Психология народов и масс. СПб.: «Макет», 1995.
11. Корсаков А.И. Религия и наука в трудах основателя первого позитивизма // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия I: Богословие, Философия, Религиоведение. 2012. № 2(40). С. 80–92.
12. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция, М.: НЛО, 1998.
13. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство [Символисты]. М.: Объединение, 1937. Том 27/28. С. 54–105.
14. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Соч. В 2 т. Т. 1. Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1900.
15. Куликова О.Б. Концепция субъекта познания в гносеологии Вл. Соловьева // Соловьевские исследования. Периодический сборник научных трудов. Онтология, теория познания и социальная философия В.С. Соловьева. Иваново: ОМТ МИБИФ, 2008. № 17. С. 56–67.
16. Рычков А.Л. Доклад А. Блока о русском символизме 1910 года как развитие «мысли о Софии» Вл. Соловьева // Шахматовский вестник. 2011. № 12. С. 207–231.
17. Рычков А.Л. «Софийный гностис» Серебряного века: Источники и влияния // «Va, pensiero sull'ali dorate»: Из истории мысли и культуры Востока и Запада. М.: Издательство «Рудомино», 2010. С. 344–363.
18. Овсянико-Куликовский Д.Н. Сектанты: очерки по истории народных религиозных движений. М.: Common place, 2017.
19. Федоренко Ф.И. Секты, их вера и дела. М.: Политическая литература, 1965.
20. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Том II / пер. с англ. М.К. Рыклиной. М.: «Азбука-Аттикус», 1980.

21. Балановский В.В. Гносеология Владимира Соловьева как проявление особого типа рациональности // Соловьевские исследования. 2011. № 2(30). С. 117–134.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в статье «Игровые практики С.М. Соловьева как рефлексия младосимволистов над идеями В.С. Соловьева и позитивистским методом» выступает смысловое содержание символических элементов буффонады С.М. Соловьева, которое автор понимает как рефлексию младосимволистов над идеями В.С. Соловьева и позитивистской гносеологией, выраженную в запечатленных мемуарными текстами А. Белого игровых практиках любительских буффонад С.М. Соловьева. Поскольку А. Белый (Борис Николаевич Бугаев) известен как один из теоретиков эстетики русского символизма, игнорирование автором ситуации фактической двухуровневости анализируемой рефлексии (рефлексия Белого над рефлексией Сергея Михайловича Соловьёва (1885–1942) над идеями его дядюшки) представляется не существенной логической ошибкой. Автор преследует цель декодирования смыслового содержания символических элементов буффонад, связанных с ментальными представлениями игроков (младосимволистов) о соотношении позитивистской гносеологии и символической концепции В.С. Соловьева. Как справедливо отмечает автор, карикатурность фигур Lapan'a и Pampan'a подчеркнута логической стройностью претендующих на научный статус вымышленных работ вымышленных ученых XXII в., на основании значимости для вымышленных «сект» «соловьевцев» и «блоковцев» христианской и дохристианской символики утверждающих вымышленность музы Владимира Соловьёва Софьи Петровны Хитрово (Бахметева) и супруги Александра Блока Любови Дмитриевны Блок (Менделеевой). Гротеск, «юмористический эффект, — по мысли автора, — был отчасти построен на сложной оппозиции разных типов знаков внутри игровой структуры», отсюда внимание автора к расшифровываемым параметрам символических оппозиций как значимым элементам содержания игры-представления.

Умозаключения Lapan'a по воле С.М. Соловьева в пересказе А. Белого построены на поверхностном «прочтении» произведений В.С. Соловьева и А.Н. Шмидт и «разоблачают» эстетический идеал («культ») «секты» «соловьевцев» — идею В.С. Соловьева о женской сущности характера человеческого творчества, раскрывающего Истину в сопричастности Творению, божественной Премудрости (Софии). Отрижение Lapan'ом реальности Софьи Петровны Хитрово с подменой её образа символом СПХ (Святой Премудрости Христовой), где Петровна (от Петр — камень в основании Церкви) является связкой с концепцией Третьего Завета А.Н. Шмидт. А на отрицании существенной для В.С. Соловьева части реальности строится вывод о родстве «соловьевцев» с многочисленными религиозными sectами по типу хлыстов. По той же схеме («по методу» Lapan'a) строится доказательство его ученика и последователя Pampan'a нематериальной сущности Любови Дмитриевны Блок и его характеристика «блоковцев» как sectы, культивирующей Любовь.

Автор с опорой на исследования коллег расшифровывает (декодирует) базовые символы и символические оппозиции проанализированной буффонады и вполне обоснованно полагает, что она разворачивается в соответствии с принципом противопоставления «между сформированным под влиянием идей В.С. Соловьева символистским типом познания и гносеологией позитивизма». Однако, на взгляд рецензента, общая семиосфера проанализированной буффонады раскрыта не полностью: доказательство

символическими «позитивистами» Laran'ом и Rampan'ом нематериальной природы культов соловьевцев Софии и Любви раскрывает устремленность последних к экстатическим образам, имевшим в их жизни реальные воплощения. На взгляд рецензента, автор не уместно игнорирует причинность событийности («После венчания А. Блока и Л.Д. Менделеевой летом 1903 года в гости к молодоженам в усадьбу Шахматово приезжают младосимволисты...»), которая позволяет полагать, что назначение буффонады С.М. Соловьева состояла в поэтизации брачного союза Александра и Любви в соотношении с вдохновенным нематериальным союзом Владимира и Софии. Впрочем, это замечание относится к перспективам дальнейших исследований автора. Сильной же стороной представленной работы является неординарный авторский подход к проблематизации сопоставления двух традиций познания, которые пересекаясь приводят лишь к гротескному восприятию реальности.

Учитывая сильную сторону исследования, можно считать, что автор раскрыл предмет исследования в достаточной степени, позволяющей продолжить дальнейшее его изучение на более высоком теоретическом уровне.

Методология исследования, по мысли автора, опирается на теорию бинарных оппозиций значимых единиц языка в пределах общей семиосферы («... здесь и далее принципы структурно-семиотического анализа и терминология выводятся из теоретических работ Ю.М. Лотмана [1-3]»). Элементы семиотического анализа (в частности, теория оппозиций языка Р.О. Якобсона) автор усиливает тематической выборкой эпистолярных источников и историко-биографическим методом их анализа. Вместе с тем, рецензент отмечает, что эвристический потенциал концепции самоописания семиотических систем Ю.М. Лотмана реализован применительно к предмету исследования далеко не полностью. Недосказанность, вероятно, предполагает перспективу дальнейших исследований.

Актуальность обращения автора к теме гротескного соотношения двух различных традиций познания обусловлена возрастающим интересом в российском теоретическом дискурсе к проблемам методологического плюрализма и возрождению отечественных традиций философствования, составляющих значимую часть Золотого и Серебряного веков русской культуры.

Научная новизна работы автора выражена в оригинальной тематической выборке эпистолярных источников, в авторизованном использовании комплекса научных методов, в обоснованном выводе о существенном принципе противопоставления символистского типа познания гносеологии позитивизма в игровых практиках (буффонадах) С.М. Соловьева в пересказе А. Белого.

Стиль автор выдержан научный, хотя следует исправить некоторые технические оплошности: 1) распространены лишние пробелы перед знаками препинания; 2) не выдержаны редакционные требования к краткому обозначению дат (см. https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html); 3) встречаются описки, требующие вычитки и корректуры (например, «... они видят и точки смежности и напряжение оппозиции...», «... представленных в игровой практики сект...» и др.); 4) встречается слитное написание слов (например, «... она существовалалишь представлении...», «... представляют собой криптограмму...», «... установление Третьего Завета»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая указанные в тексте ссылки на основные эмпирические источники, в целом раскрывает проблемное поле исследования, однако не отражает уровень интереса к теме коллег в последние 5 лет. К примеру, высказывание «Влияние философских идей В.С. Соловьева на эстетические принципы и теоретическое наполнение русского младосимволизма хорошо известно и объемно изучено», можно было бы подкрепить комплексной ссылкой на ключевые работы отечественных и

зарубежных коллег за последние 5 лет.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к представленной статье гарантирован. Но технические описки автору следует устраниТЬ, а замечания рецензента теоретического плана учЕТЬ либо при доработке статьи, либо в дальнейших исследованиях представленной темы.

Результаты процедуры повторного 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 «Игровые практики С.М. Соловьева как рефлексия младосимволистов над идеями В. С. Соловьева и позитивистским методом», в которой проведено исследование рефлексии символистов над идеями русского философа не в интеллектуальном или литературном творчестве, а в своих повседневных практиках.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что семантическое поле знаков «позитивизм» и «философия В. Соловьева», воспроизводимых в играх младосимволистов, не может быть приравнено к реальному теоретическому содержанию позитивизма и концепциям Соловьева. Смысловое содержание этих элементов связано с ментальными представлениями игроков о данном явлении.

К сожалению, актуальность исследования автором не обозначена.

Методология исследования основана на структурно-семиотическом подходе, рассматривающем подражательные игровые практики как языковые структуры. Означающие в них производятся телами игроков путем миметического подражания элементам других вторичных моделирующих систем. Производство означаемых локально и зависит от местоположения элемента и внутренних знаковых связей. Теоретическим обоснованием исследования послужили принципы структурно-семиотического анализа и терминология Ю.М. Лотмана, а также труды В.С. Соловьева, О. Конта и др. Эмпирическую базу исследования составили мемуары и воспоминания младосимволистов и их современников.

Как отмечает автор, системами, из которых младосимволисты черпали означающие для своих игровых практик, часто становились философия В. Соловьева и положения позитивизма. Соответственно, целью исследования является выявление элементов систем при помощи структурно-семиотического метода.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает, что тема влияние философских идей В.С. Соловьева на эстетические принципы и теоретическое наполнение русского младосимволизма хорошо известна и объемно изучена. Однако, по мнению автора, в большинстве таких исследований материалом для раскрытия данного феномена становятся лишь теоретические и художественные тексты младосимволистов. Научная новизна данного исследования заключается в попытке описать, каким образом символисты осуществляли рефлексию над идеями философа не в интеллектуальном или литературном творчестве, а в своих повседневных практиках, в частности, буффонадах, которые С.М. Соловьев разыгрывал перед А. Белым, А. Блоком и Л.Д. Менделеевой.

Основываясь на анализе содержания мемуаров А. Белого и М.А. Бекетовой, автор конструирует абстрактную модель, к которой восходят актуализировавшиеся структуры игровых практик и выделяет значащие элементы для декодирования. Данная модель представляет собой сложную двухчастную структуру: 1) изображение секты блоковцев и 2) изображение работы ученых, разбивающееся на а) исследование Lapan'a и б)

исследование *Rampan'a*, которые по своему структурному устройству являются симметричными друг другу. Так, декодируя игровой знак «секта» в структуре буффонады, автор обращается к работе Гюстава Лебона «Психология народов и масс», одному из первых крупных исследований по социальной психологии, затрагивающему феномен сект.

По мнению автора, юмористический эффект буффонад был отчасти построен на сложной оппозиции разных типов знаков внутри игровой структуры. На первом ее уровне (изображение секты блоковцев/соловьевцев) автор выделяет с наличествующие знаки, ведь в диегетическом пространстве игры «секта блоковцев» существует: «мы появлялись в пародиях перед нами же сектою "блоковцев"». На втором же уровне (изображение работы ученых) превалируют отсутствующие знаки: «секты-де не было».

Автором также выделена еще одна сложная оппозиция буффонад С.М. Соловьева: сектанты-ученые изучают сектантов-блоковцев и отказывают последним в праве на существование. Автор делает вывод, что такое взаимное «сектантство» является точкой пересечения двух игровых пространств, которая и задает напряжение игре, ведь она заключает в себе одновременно и смежность (общую структуру организации сект), и оппозицию (невозможность понять друг друга).

Выражение, описывающее игровую секту блоковцев «секта, подобная, скажем, хлыстам», является для автора маркировкой смежности знаковых взаимосвязей игровой структуры. Эту смежность автор строит на двух важнейших для мировоззрения младосимволистов характеристиках: идее воплощения божественного в женщинах и типу гносеологии. По этим же характеристикам две секты противопоставлены третьей — позитивистам. Как отмечает автор, ученые-позитивисты отрицали конкретное воплощение и строили исследование только на основании данных, почерпнутых из книг, а не на непосредственном взаимодействии с истиной.

Как констатирует автор, такое сложное построение игровой практики раскрывает рефлексию младосимволистов над двумя типами гносеологии, в которых они видят и точки смежности, и напряжение оппозиции. Именно эта оппозиция и является структурообразующим стержнем игровой структуры, вокруг которой и разворачивается игровой нарратив.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 механизмов формирования системы мировоззрения определенной группы на основании философских концепций представляет несомненный теоретический и практический культурологический и философский 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 21 источника, 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:

Агратина Е.Е. — Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия // Человек и культура. — 2023. — № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40714 EDN: RSWTSC URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40714

Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия

Агратина Елена Евгеньевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра хореографии и балетоведения, Московская государственная академия хореографии

119146, Россия, г. Москва, ул. 2-Я фрунзенская ул., 5

✉ agratina_elena@mail.ru



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40714

EDN:

RSWTSC

Дата направления статьи в редакцию:

11-05-2023

Аннотация: Темой данного исследования является церковный художественный заказ в Париже XVIII века. Преобладание светского искусства в указанную эпоху не отменяло того, что живописцы продолжали активно взаимодействовать с церковью и выполнять для нее различные виды работ. Желая осветить проблему церковного заказа и его роли в жизни и карьере парижского живописца XVIII века, автор поставил перед собой несколько задач: классифицировать церковные заказы, определить их специфику, установить значение церковного заказа для мастеров, несмотря на постоянный приток дорогостоящих светских работ, найти точки пересечения церковного и светского заказа. Автор выделяет и последовательно рассматривает несколько разновидностей таких заказов: небольшие произведения, создаваемые для скромных приходов, масштабные живописные циклы для соборов стольчного значения, работы, выполняемые для монастырей, часто имеющие особую, понятную лишь посвященным программу, а также портреты представителей духовенства. Научная новизна исследования обусловлена тем, что церковный заказ редко становился предметом внимания современных отечественных исследователей, хотя и нашел определенное отражение во франкоязычной

искусствоведческой литературе, с которой автор внимательно ознакомился. В качестве примеров автор подобрал некоторое количество типичных для своей разновидности, но любопытных по программе произведений. В результате изучения собранного материала автор делает вывод, что церковный заказ, хотя и не являлся главным двигателем художественного прогресса своей эпохи, был неотъемлемой частью карьеры парижского живописца. На протяжении XVIII столетия церковь оставалась постоянным заказчиком и надежным партнером столичного мастера, требующим разнообразной и качественной художественной продукции.

Ключевые слова:

искусство XVIII века, французское искусство, религиозная живопись, историческая живопись, жанровая живопись, портрет, художник и заказчик, карьера живописца, художественная жизнь Парижа, церковь и искусство

Художник, полагающий свое образование оконченным, оказывался, как правило, перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь. Каков бы ни был статус молодого мастера, он должен был занять в художественном мире определенную нишу, в идеале соответствующую его образованию, творческим возможностям и жанровым предпочтениям. Выражаясь современным языком, молодому художнику необходимо было социализироваться в среде заказчиков. Академия живописи и скульптуры, как структура, подчиняющаяся непосредственно королю, способствовала получению официальных королевских заказов. Однако, этот путь был доступен далеко не всем мастерам. Многим приходилось самостоятельно искать себе заказчика. Предпочтение отдавалось, разумеется, категориям, обладающим богатством и образованностью, то есть аристократии и близкой к ней крупной финансовой буржуазии. В качестве заказчиков могли выступать и различные общественные институции, в частности, церковь или театр.

Церковный заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений, а инициатором выступала высокопоставленная, представляющая церковь персона. Иногда он оказывался ближе к частному, если поступал от лиц, не занимающих столь высокого положения: настоятелей небольших монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Однако в любом случае конфессиональная принадлежность и работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество.

Во Франции на протяжении XVIII столетия привилегированной государственной религией оставался католицизм. Религиозная практика составляла значительную часть общественной жизни, парижане активно посещали мессу, участвовали в праздничных процессиях и паломничествах, вкладывались в строительство и украшение церквей. В этом смысле было бы неверно судить обо всем парижском обществе по отдельным представителям интеллектуальной и светской элиты. В обществе, аристократическом, а, тем более, буржуазном, религия имела основополагающее значение. Париж был заполнен приходами, которые являлись местом постоянных встреч жителей определенных кварталов и маленькими центрами их общественного бытия. Здесь происходят крестины, свадьбы и похороны, здесь обсуждаются различные вопросы, имеющие значение для благополучия каждой такой общины.

Художник мог получать заказы как от своего, так и от других приходов. Католическая

церковь, как и в предыдущем столетии заказывает много произведений живописи. Разумеется, это в первую очередь полотна исторического жанра на тему Священного Писания и Священного Предания. Создаются большие циклы живописных произведений, которые выполняются чаще всего целой группой мастеров. Такого рода масштабные заказы могут приходить через Академию живописи и скульптуры, а также через представителей высшей аристократии и высокопоставленных церковных служителей.

Создавались произведения и для монастырских общин. Монастыри в XVIII столетии продолжали подвизаться в трех важнейших областях человеческой жизни: они оставались значимыми религиозными центрами, занимались вопросами образования, в частности начального, и здравоохранения – большая часть больниц по-прежнему существовала при монастырях и обслуживалась ими. Как отмечает А. Корвизье, в XVIII веке идет процесс гуманизации монастырской жизни: «Монахи стали более требовательными к бытовым удобствам. Как все люди своего времени, они желают иметь более комфортные, лучше освещенные и вентилируемые здания» [3, с. 50]. В монастырских стенах проявляют себя светские вкусы. Здесь сооружаются и декорируются библиотеки, оформляются залы для собраний ценных предметов культа. Кроме собственно религиозной живописи для церквей и монастырей создаются портреты священнослужителей и даже монахов. Иногда они становятся и действующими лицами сюжетов бытовой живописи.

Можно заметить, что парижские художники были в достаточной мере заинтересованы в подобных заказах, поскольку именно в культовых сооружениях их произведения остаются доступными для широкой публики. Организуемые в Париже выставки, даже знаменитые академические Салоны давали лишь кратковременную возможность показать свои достижения. Работы, выполненные для королевского и аристократического частного заказчика, оставались в собраниях своих владельцев. Полотна же, размещенные в культовых сооружениях, постоянно пребывали перед глазами жителей Парижа, их осматривали приезжие, на примере этих работ училась молодежь. Так, считается, что в период пребывания в мастерской Ж.-Б.-С. Шардена молодой Ж.-О. Фрагонар тратил массу времени на изготовление копий тех картин религиозного содержания, которые в изобилии заполняли церкви Парижа.

Мы последовательно рассмотрим указанные выше группы произведений: небольшие приходские заказы, крупные официальные, монастырские, а также портреты религиозных деятелей. Для данного исследования важно не только классифицировать церковные заказы и определить специфику каждой разновидности, но и понять значение церковного заказа для парижских живописцев рассматриваемой эпохи, для их творческой жизни и карьеры. Это позволит лучше понять соотношение сил в художественной среде Парижа XVIII века и несколько уравновесить преимущество, которое для данной эпохи традиционно признается за светским заказом. Действительно, исследований, посвященных королевскому и аристократическому заказу XVIII столетия значительно больше, чем работ относящихся к церковному. В представленной статье мы будем ссылаться на наиболее актуальную франкоязычную литературу, связанную с избранной темой.

Что касается приходов, которым преимущественно принадлежали парижские живописцы, члены Академии, то здесь имеются некоторые исследования, в частности весьма ценная для нас статья Х. Вильямс. Исследовательница указывает, что, поскольку многие мастера либо имели мастерские в Лувре, либо жили поблизости, основными приходами их были церкви Сен-Рош, Сент-Эсташ и Сен-Жермен л'Осеруа. Также значимыми приходами на

правом берегу Сены были церкви Сен-Мерри и Сан-Николя-де-Шан, а на левом берегу Сен-Сюльпис, Сен-Жермен-де-Пре и Сан-Николя-дю-Шардонне^[14, с. 108]. Поэтому вполне закономерно, что несколько значимых живописных циклов и множество отдельных произведений было создано именно для этих храмов.

Приходы были местом социализации для мастеров еще и потому, что здесь им приходилось вращаться не только среди коллег, но и встречаться со всеми жителями своего городского района, в том числе и с ремесленниками – представителями корпорации св. Луки. Так, на улице Жан-Пен Молле жили академик Ж.-Б. Удри и мастер-ремесленник Ж. Бланден, а на улице Ренар соседями были академик Парросель и ремесленник Никола Абер^[14, с. 104-105]. Зачастую художники и ремесленники вместе принимали участие в украшении своих приходских церквей. Если художники выполняли заказы на живописные работы, ремесленники могли заниматься извлечением предметов из бронзы и серебра, золочением деревянных и стукковых деталей и т.п.

В том случае, когда речь идет о картинах, созданных художниками для собственных приходов, то здесь имеются весьма любопытные прецеденты. В качестве примера хотелось бы обратить внимание на картину Клемента Белля (1722-1806), выполненную по заказу кюре церкви Сен-Мерри в память о событии, произошедшем 15 апреля 1723 года. В этот день священник, явившийся за гостями для причастия, обнаружил их оскверненными и лежащими на полу. Во исполнение этого происшествия в церкви Сен-Мерри ежегодно отправлялась торжественная служба. А следующий кюре этой церкви – П.-Ж. Арто – задумал, кроме того, запечатлеть событие в живописи, дабы среди прихожан не исчезла память о нем.

На полотне вертикального формата (1759, церковь Сен-Мерри, 357x225 см) изображены верующие во главе со священником, обнаружившие оскверненные гости. Полотно разделено по диагонали на земную и небесную зоны. Таким образом, наверху справа оказывается изображение Бога Отца, Богоматери и Распятия, поддерживаемого ангелами. Ангел Воздаяния в доспехах, похожий на античного героя, жестами показывает готовность отомстить за совершенное святотатство. Господь, однако, простирая над ним руку, останавливает мщение. Картина была помещена в капелле Святого Причастия церкви Сен-Мерри между двумя выполненными ранее произведениями – «Душами чистилища» Н. Ларжильера (местонахождение неизвестно) и «Путем в Эммаус» Ш.-А. Куапеля (1747, церковь Сен-Мерри). Программа развески очевидна: принесенные Господом дары были осквернены, за что людей ждет наказание в Чистилище, однако надежда на спасение не должна покидать паству. Как точно выглядела картина Ларжильера, неизвестно, мы знаем только, что она изображала Святую Деву, молящую Сына за души, пребывающие в Чистилище^[13, с. 221]. Также известно, что в оплату Ларжильер получил 1500 ливров^[2, т. 2, с. 452]. За картину Куапеля было заплачено 1277 ливров, «совсем немного для директора Академии», как отмечает Х. Вильямс^[14, с. 109]. Заметим, что директором Куапель стал в 1746 году, за год до создания картины. Невысокие цены были, разумеется, обусловлены особенностями заказа – церковь, в приходе которой проживало так много художников, считалась «своей». Выполнение богоугодных заказов не было для художников средством обогащения, резоны их были иными: от собственно религиозного чувства до возможности поместить свои произведения в постоянную публичную среду. Мы знаем, что художники могли выполнять работу для церквей и бесплатно. В частности, тот же Куапель безвозмездно изготовил для маленькой неприходской церкви Сан-Никола-дю-Лувр «Положение во гроб» (ныне утрачено). Данная церковь находилась на улице Орти

и посещалась многими художниками, в том числе и теми, кто занимал мастерские в Лувре, поскольку церковь, разрушенная незадолго до революции, располагалась прямо напротив окон этих мастерских.

Среди масштабных циклов, относящихся к наиболее серьезным коллективным заказам, можно назвать созданный еще по приказу Людовика XIV цикл для Собора Нотр-Дам-де-Пари. Восемь полотен, посвященных жизни Девы Марии, должны были быть написаны крупнейшими мастерами своего времени. Цикл включает в себя «Отдых на пути в Египет» (Музей изящных искусств, Аррас) и «Принесение во храм» (Лувр) Луи де Булоня, «Успение Богоматери» (утрачена) и «Иисус во храме» (капелла Кающихся, Вильнёв-сюр-Ло) Антуана Куапеля, «Благовещение» (Лувр) Клода-Ги Алле, «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов» (обе – Лувр) Шарля де Лафосса и «Встреча Марии и Елизаветы» (Нотр-Дам де Пари) Жана Жувене.

Цикл был закончен и помещен в пространство хора только в 1715-1717 годах. Из восьми произведений только полотно Жувене до сих пор находится в соборе. Все картины цикла приближаются к формату квадрата, сторона которого достигает более 4 м. Все они представляют собой весьма качественные вариации на тему религиозной барочной живописи с большим количеством фигур, архитектурными фонами и пышными драпировками. Так, встреча Марии и Елизаветы происходит на фоне монументальных, даже суровых в своей простоте сооружений с портиками и арками, контрастом которым составляет пестрая и разнообразная толпа, включающая в себя женщин, мужчин, стариков, Иосифа с осликом и трех ангелов в окружении клубящихся облаков. Используя яркие, открытые цвета Жувене достигает праздничного, ликующего настроения, пронизывающего композицию.

«Принесение во храм» Луи де Булоня-младшего разворачивается в интерьере пышного барочного храма, в отделке которого сочетается белый мрамор и позолота. Четыре витые тяжелые бронзовые колонны на первом плане дают явную отсылку к киворию Лоренцо Бернини над алтарем в Соборе Св. Петра. Тому же Луи де Булоню принадлежит «Отдых на пути в Египет», где руинированные фрагменты античной архитектуры и скульптуры отступают перед буйством экзотической растительности. Даже эту композицию удалось трактовать как многофигурную, поместив вокруг Богоматери с младенцем более десяти ангелов различного возраста и вида: от младенцев и «крылатых головок» до полномасштабных взрослых фигур.

Колористически работы несколько отличаются между собой. Так, произведения Шарля де Лафосса написаны в более сдержанной гамме, нежели прочие полотна цикла. Зато такой сюжет, как «Поклонение волхвов» предоставил возможность изобразить множество ярких экзотических персонажей в восточных одеждах и блестящих доспехах, в чалмах, беретах с перьями и касках.

Известно, что каждое полотно серии было оценено в 2500 ливров, что, не является высокой ценой за столь масштабные и многофигурные композиции. Мы можем это утверждать, поскольку ближе к середине XVIII века были зафиксированы точные цены за полотна различных размеров, установленные Дирекцией королевских строений. За картину размером 22x18 футов была назначена цена в 6000 ливров, за полотно 17x13 футов – 5000 ливров, а за работу размером 12x9 футов предполагалось платить 4000 ливров [\[11, с. 71\]](#). Портреты стали оплачиваться ниже произведений исторического жанра. За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный – 2500 ливров, а поясные и оплечные оценивались в 1500 ливров [\[7, с. XVII\]](#).

В реализации цикла принял активное финансовое участие каноник собора Парижской Богоматери Антуан де Лапорт (1627-1710). В память о нем Жан Жувене создал для собора тематическую картину под названием «Месса каноника Антуана де Лапорта» (ок. 1710, Лувр). Вертикальный формат полотна соответствует высоким сводам изображенного интерьера готического собора. Каноник представлен прямо перед алтарем, направляющимся к коленопреклоненной пастве на первом плане.

В середине века несколькими мастерами был выполнен другой цикл, призванный украсить капеллу Детства Христова в церкви Сен-Сюльпис. Для этого были приглашены такие мастера как Карл Ванлоо, Ноэль Алле и Жан-Батист Пьер. Выполненные ими полотна выставлялись в академических Салонах 1750 и 1751 гг. В частности, «Принесение во храм» (местонахождение неизвестно) Пьера было представлено в Салоне 1750 года [\[5, с. 16\]](#), а его же «Бегство в Египет» (Сен-Сюльпис) – в Салоне 1751-го, так же, как и полотно Ванлоо «Рождество» (Музей изящных искусств, Брест) и картина Алле «Христос и дети» (местонахождение неизвестно) [\[6, с. 9, 13, 22\]](#). Полотна серии достигают трех метров в высоту и почти двух в ширину. «Рождество» Ванлоо, несмотря на размеры, производит впечатление рокайльного произведения за счет прохладной утонченности колористического решения, отсутствия резких движений и ракурсов, довлеющей нежности образов. Сама Мария и три склонившихся над яслями ангела освещены сиянием, исходящим от младенца, сверху же из разрыва облаков сцену созерцают силы небесные, к которым возводит взгляд стоящий за яслями Иосиф.

«Бегство в Египет» известного своей приверженностью классицистическим тенденциям Пьера в данном случае не является резких стилистических расхождений с предыдущим полотном. Эта относительно ранняя работа Пьера прилась на расцвет рококо и несмотря на то, что в фигуре стоящей Марии есть подлинно римское величие, миловидность лиц героев и нежность колорита заставляют рассматривать полотно в контексте рокайльной эстетики. Заметим, что плафон церкви Сен-Сюльпис был создан Франсуа Лемуаном в 1731-1732 годах. Это также рокайльное произведение, написанное в легкой и светлой цветовой гамме. Заключенная в овал композиция, изображающая Мадонну со святыми и силами небесными, находит свою кульминацию в пространственном прорыве, наполненном божественным свечением. Мастера середины века, создавая свои полотна, безусловно, принимали во внимание и это творение своего старшего современника, стараясь не являть ему диссонанса.

Можно сказать, что религиозная живопись данного периода не противоречила господствующему рокайльному вкусу, зато впечатляла довольно крупными размерами. Работа над циклами, подобными тому, что создавался для Сан-Сюльпис, давала мастерам возможность потрудиться в команде, продумать и воплотить совместный ансамбль.

Заметим, что Карл Ванлоо, представитель известной художественной династии и директор Школы избранных учеников, очень много работал для церкви. А. Дандре-Бардон в жизнеописании Ванлоо отмечает, что «ему заказывали картины для главных церквей Парижа и капелл королевского дома» [\[4, р. 29\]](#). Он участвовал как в коллективных заказах, так и выполнял самостоятельные, например, цикл, посвященный жизни св. Августина для церкви Нотр-Дам де Виктуар в Париже. Эта церковь принадлежала монастырю Августинцев, поэтому перед нами один из монастырских заказов. Заложенная Людовиком XIII церковь была закончена только в 1740 году, и теперь требовалось украсить ее живописными произведениями. Выбранный августинцами за свою репутацию мастера религиозной живописи, Ванлоо согласился единолично

выполнить весь посвященный житию св. Августина цикл, который до сих пор располагается в церкви. Серия открывается особой картиной «Обет Людовика XIII», именно она будет интересовать нас в первую очередь. Эта картина заняла главное, центральное место над алтарем. По легенде король обещал заложить церковь, посвященную Богоматери в случае успешного взятия Ла Рошели – оплота французских протестантов. Как пишет А. Лепа Сешеваль, легенда эта не имела под собой прочных оснований и «Августинцы прекрасно знали об этом, как свидетельствуют хроники их монастыря. Король лишь милостиво согласился, по настоянию некоторых священнослужителей, возвести церковь...» [9, р. 26]. Тем не менее, августинцы трепетно относились к легенде, это был вопрос престижа их монастыря и основание для особого упования на королевское покровительство. Ванлоо, выполняя заказ, разумеется, следует указаниям клиентов и не заботится об исторической правде. Торжественная вертикальная композиция разделена по диагонали. В левом нижнем углу изображен коленопреклоненный Людовик XIII в окружении приближенных, среди которых можно, в частности, узнать кардинала Ришелье. Эта фигура очень важна, поскольку в отсутствие короля именно Ришелье руководил осадой Ла Рошели. Король держит в руке лист с изображением фасада церкви. В правом верхнем углу восседающая на облаках Богоматерь с младенцем в окружении сил небесных, протягивает Людовику пальмовую ветвь – символ грядущего за победой мира. Весьма любопытной деталью является фигура павшего – видимо, протестанта, одного из тех, кто, пользуясь поддержкой Англии, четырнадцать месяцев держал осаду города. Победа Людовика XIII подается и как победа католической церкви. Художник и заказчик, со всей очевидностью, пришли к полному взаимопониманию относительно программы произведения, которая, разумеется, должна была обсуждаться между живописцем и представителями монастырской братии, утверждаться у настоятеля. Остальные шесть картин цикла, имеющие чуть меньшую высоту, располагались также в алтаре церкви, с двух сторон от этой знаковой композиции.

Заказы от монастырей зачастую бывали более камерными и касались истории конкретных братств и их выдающихся представителей. Так, в 1730 году парижские францисканцы учредили праздник в честь канонизированных за несколько лет до этого святых монахов их ордена Жака де Ламарша (1393-1476) и Франциска Солано (1549-1610). Одним из явных чудес Жака де Ламарша считается исцеление в 1474 году неаполитанского короля Фердинанда I. Изображение именно этой сцены было заказано П.-П.-А. Роберу де Сери (1686-1733) (церковь Сен-Мерри, Париж). Перед нами практически жанровое полотно. Облаченный во францисканскую рясу Жак де Ламарш склоняется над королевской кроватью, с которой по слову чудотворца поднимается излечившийся монарх. Композиция оживлена присутствием приближенных, изумляющихя чудесному исцелению, и фигурой стражника, отстраняющего любопытных, пытающихся войти в покой.

Парное к этой картине полотно изображает Франциска Солано, испанского миссионера, проповедовавшего христианство в Южной Америке. Солано изображен совершающим обряд крещения над индейцами, узнать которых можно только по перьям на головном уборе, принадлежащем одному из них.

Эти работы оказываются в первую очередь близки жанровой живописи. Подобных монастырских заказов было немало, они делались, разумеется, не только парижскими, но и провинциальными монастырями. К их исполнению привлекались, возможно, не самые известные, но все же уважаемые мастера, такие, как Робер де Сери, ученик Жана Жувене и Пьера-Жака Каза, протеже кардинала де Рогана.

Писали художники и портреты священнослужителей. Когда речь идет о самых знатных представителях, то их изображения обычно создаются на тех же условиях, что и портреты аристократии. Любопытно, что писать их могли не только мастера католического вероисповедания. В 1773 году протестант Александр Рослин получил заказ на портрет высокопоставленного духовного лица католической церкви, сочетающего религиозное служение со светскими обязанностями. Речь идет об изображении аббата Жозефа-Мари Терре (1715-1778) (1773, Версаль). Аббат был не только Генеральным контролером финансов, но также Директором и распорядителем королевских строений. В 1773 году Терре переживал последний взлет своей карьеры. Еще в 1757 году он стал, при поддержке госпожи Помпадур, советником двора по разрешению самых трудных дипломатических вопросов. Именно Терре способствовал изгнанию из Франции иезуитов в 1759 году. Став десять лет спустя контролером финансов Терре сделал все возможное для спасения Франции от экономического кризиса, включая такие непопулярные меры, как повышение налогов, сокращение различных выплат, пенсий и вознаграждений. В то же время, интерес аббата к искусствам привел к тому, что в 1773 году он получил должность Директора королевских строений, с которой ушел маркиз де Мариньи. Это сделало Терре главой Академии живописи и скульптуры. Разумеется, Академии сразу же потребовался портрет нового Директора. Именно Академия настояла и на кандидатуре Александра Рослина.

На полотне Рослина Терре изображен в церковном облачении, поскольку, как сообщают «Секретные мемуары» Башомона «возобновились слухи, что господин аббат Терре может претендовать на получение римского пурпуря (кардинальской мантии. – Е.А.)» [\[12, Т. 4. с. 227\]](#), а потому модели, очевидно, было выгодно подчеркнуть в портрете свой статус священнослужителя.

Фиолетовая мантия аббата дополнена голубой лентой Ордена Святого Духа. Терре восседает в кресле у письменного стола. В одной руке он держит перо, а в другой королевский приказ о назначении художнику Шардену ежегодной пенсии в 4000 ливров. Выбор документа, как считается, был обусловлен «желанием Академии воздать почести мерам, принятым директором, чтобы сделать выплаты (художникам. – Е. А) точными и производить их наличными, или стремлением модели подчеркнуть собственную эффективность и усердие в управлении» [\[1, с. 156\]](#). Что касается трактовки лица модели, то это один из самых удачных портретов Рослина, поднимающийся до вершин истинного психологизма. Хищное лицо с длинным носом и недобрый выражением глаз соответствует характеристике, данной аббату автором «Секретных мемуаров»: «...этот монстр, ненавидимый всей Францией, вызывающий у нее стыд за то, что произвела его на свет» [\[10, с. 190\]](#). Уже в 1774 году аббат отправился в отставку, что и послужит причиной забвения портрета, который сам по себе является выдающимся произведением искусства. Из-за того, что полотно было заказано только в сентябре 1773-го, оно не попало в Салон этого года. А в 1775 году аббат уже находился в немилости и едва ли мог надеяться увидеть свое изображение на академической выставке. Тем не менее, любопытно, что заказ на портрет духовного лица столь высокого ранга мог попасть художнику-протестанту. Рослин, уроженец Швеции, натурализовавшийся во Франции и ставший членом Королевской академии живописи и скульптуры, сделал все возможное, чтобы освоиться в парижской художественной среде и иметь успех у столичного знатного заказчика. Еще в Салоне 1765 года Рослин выставил портреты дочерей короля Аделаиды и Виктории, а в 1769 году вместе с портретом архиепископа Реймского появляется и портрет министра Бертена. Фактически, получение Рослином подобных заказов, в том числе и на изображение духовных лиц, говорит о том, что мастер,

несмотря на конфессиональную принадлежность, был безоговорочно принят столичной средой.

Существовали и камерные изображения прелатов и монахов, имеющие иногда весьма любопытную атрибуционную историю. Это, в частности, приписываемый М.-К. де Латуру портрет кармелитки (Лувр, без точной даты). Модель, вопреки очевидности, стали идентифицировать как кармелитку, поскольку в чертах ее лица усмотрели сходство с дочерью Людовика XV Луизой, принявшей постриг в 1771 году и впоследствии ставшей аббатисой женского кармелитского монастыря в Сен-Дени [8, с. 106]. Эта атрибуция может быть оспорена хотя бы потому, что на модели не коричневая ряса кармелиток, а бежевая, дополненная черным покрывалом – так одевались монахини-августинки. Итак, перед нами едва ли дочь Людовика XV. Тем не менее, это образованная, вероятно, благородного происхождения девушка, представительница элиты монашеского сословия. Дочери знатных семейств, уходящие от мира, далеко не всегда порывали все связи с прошлым образом жизни. Они продолжали поддерживать отношения с родственниками, интересоваться литературой и искусствами. Так, героиня данного произведения листает поставленную на пюпитр нотную тетрадь. Монахини благородного происхождения вполне могли допускать к себе и портретистов, одобренных и рекомендованных семьеей. Созданные ими портреты могли предназначаться в подарок оставшимся в миру родственникам и друзьям.

Итак, существует большое количество произведений, заказанных священнослужителями по тому или иному поводу. Работа художников, как первого ряда, так и более скромных, для церкви была весьма интенсивной. Религия была обязательной частью жизни любого человека XVIII столетия, и художники не являлись исключением. Они имели свои приходские церкви, которым могли быть полезны и в силу своих профессиональных качеств. Академикам шли постоянные заказы на религиозную живопись и портреты. Масштабные и многочастные живописные циклы, предназначавшиеся для значительных сакральных сооружений, были коллективным творением, становились важным опытом создания ансамбля, работы в команде. При этом, известные нам цены на эти полотна показывают, что работа для церкви оплачивалась несколько ниже частного заказа. Цены могли даже быть ниже тех, что Академия устанавливала на полотна подобного жанра и размера. Выгода, приносимая работой такого плана, заключалась в другом: в возможности сделать богоугодное дело и одновременно представить свои работы на постоянное обозрение публики, получить репутацию мастера религиозной живописи, продемонстрировать свои способности к историческому жанру.

Монастырский заказ мог быть как значительным, так и весьма камерным. Относительно замкнутая монастырская жизнь, почитание местных святых и ощущение значимости местных событий зачастую побуждали заказывать произведения, сюжет которых был понятен далеко не всем. Однако и функционировать такое произведение должно было в замкнутом монастырском сообществе.

Что касается портретов, то они мало отличались по своей сути от портретов аристократии. Обнаруживаются как парадные и полупарадные портреты высокопоставленных священнослужителей, так и камерные полотна, изображающие рядовых представителей черного и белого духовенства.

Нельзя не заметить, что в XVIII столетии церковь не была главным заказчиком, а церковный заказ – основным двигателем художественного прогресса. Теперь это заказчик «второго плана», для которого редко создаются оригинальные и новаторские произведения. Однако это, если так можно выразиться, стабильный и постоянный

заказчик, требующий качественной художественной продукции, надежный партнер парижского живописца.

Библиография

1. Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe / Catalogue de l'exposition. Château de Versailles 19 février – 18 mai 2008. P., 2008.
2. Baloche C. Eglise Saint-Merry de Paris: histoire de la paroisse et de la collégiale 700-1910. T. 1-2. Paris, H. Oudin, 1911. – 620 p. + 836 p.
3. Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris, Presse universitaire de France, 1978. – 244 p.
4. Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo, Paris, chez Desaint, 1765. – 69 p.
5. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérisson, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 39 p.
6. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérisson, Impr. des bâtimens du roi, 1751. – 38 p.
7. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792): inventaires des collections de la couronne / rédigé et publié par Fernand Engerand. Paris, E. Leroux, 1900. – 766 p.
8. Jeffares N. Pastels du Louvre: questions d'attribution // La Gazette Drouot, 28, 13 juillet 2018. – pp. 104-107.
9. Le Pas Secheval A. Les tableaux de Carle Vanloo // Revue de l'Art, Année 1996, 114 – pp. 23-33.
10. Les Salons des «Mémoires secrets» / Ed. par B. Fort. Paris, 1999. – 382 p.
11. Locquin J. La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Paris, H. Laurens, 1912. – 502 p.
12. Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787. T. 1-4 / Nouvelle édition revue, mise en ordre, et augmentée de notes... par M. J. Ravenel. Paris, Brissot-Thivars, 1830. – 490 + 474 + 514 + 466 p.
13. Savignac M. de, Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle. Paris, Somogy, 2002. – 288 p.
14. Williams H. Painters and Parish Life in Eighteenth-Century Paris: Art, Religion, and Sociability // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815), Paris, Mare et Martin, 2016. – pp. 101-112.

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 «Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия», роли религиозных институтов в творчестве французских художников XVIII века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что религиозная практика

составляла значительную часть общественной жизни. И в аристократическом, и в буржуазном обществе католическая религия имела основополагающее значение. Приходы Парижа являлись центрами основных социальных событий всех слоев населения. Как отмечает автор, церковный заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений. Иногда заказы поступали от настоятелей небольших монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Однако в любом случае конфессиональная принадлежность и работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество. Кроме того, парижские художники были в достаточной мере заинтересованы в подобных заказах, поскольку именно в культовых сооружениях их произведения остаются доступными для широкой публики.

Актуальность исследования обусловлена недостаточным освещением исследуемой проблематики в научной литературе. Соответственно, социокультурный и художественный анализ произведений парижских живописцев XVIII века на религиозную тематику и составляет научную новизну исследования.

Методологической базой представляет комплексный подход, содержащий общенаучные методы анализа и синтеза, а также исторический, социокультурный и художественный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды современных французских исследователей, самым значительными из которых автор отмечает работы Х. Вильямса. Эмпирической базой выступили отдельные произведения парижских художников, созданные ими по заказу католических церковных институтов.

Цель исследования заключается в классификации церковных заказов, определении специфики каждой разновидности, а также в анализе значения церковного заказа для парижских живописцев рассматриваемой эпохи, для их творческой жизни и карьеры.

В соответствии с целью исследования автором выделены следующие группы произведений: небольшие приходские заказы, крупные официальные, монастырские, а также портреты религиозных деятелей.

Автором на примере отдельных произведений описаны характерные черты, свойственные определенной группе заказов, дана информация по истории возникновения, представлен их художественный анализ.

Автор отмечает большое количество работ, созданных по заказу приходов Парижа. Поскольку многие мастера либо имели мастерские в Лувре, либо жили поблизости, основными приходами их были церкви Сен-Рош, Сент-Эсташ и Сен-Жермен л'Осеруа, поэтому несколько значимых живописных циклов и множество отдельных произведений было создано именно для этих храмов. Приходы были местом социализации для мастеров еще и потому, что здесь им приходилось вращаться не только среди коллег, но и встречаться со всеми жителями своего городского района.

Среди масштабных циклов, относящихся к наиболее серьезным коллективным заказам, автор отмечает созданный еще по приказу Людовика XIV цикл для Собора Нотр-Дам-де-Пари. Автор констатирует, что религиозная живопись данного периода не противоречила господствующему рокайльному вкусу, зато впечатляла довольно крупными размерами. Работа над циклами, подобными тому, что создавался для Сан-Сюльпис, давала мастерам возможность потрудиться в команде, продумать и воплотить совместный ансамбль.

Исследуя монастырские заказы, автор отмечает, что они зачастую бывали более камерными и касались истории конкретных братств и их выдающихся представителей. Эти работы близки жанровой живописи. Подобных монастырских заказов было немало, к их исполнению привлекались, возможно, не самые известные, но все же уважаемые мастера, такие, как Робер де Сери, ученик Жана Жувене и Пьера-Жака Каза, протеже

кардинала де Рогана.

Портреты деятелей церкви, по мнению автора, мало отличались по своей сути от портретов аристократии. Автор исследует как парадные и полупарадные портреты высокопоставленных священнослужителей, так и камерные полотна, изображающие рядовых представителей черного и белого духовенства.

Автором отмечена не только материальная выгода, которую художник получал от работы на церковь, но его духовное удовлетворение от благого дела, а также пользу для творческой репутации.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 взаимодействия и взаимовлияния религии и искусства 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. Однако библиографический список исследования состоит из 14 иностранных 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:

Дадъянова И.Б. — Веб-дизайн в профессиональной деятельности графического дизайнера // Человек и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40574 EDN: RTMRZO URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40574

Веб-дизайн в профессиональной деятельности графического дизайнера

Дадъянова Ирина Борисовна

кандидат социологических наук

доцент, кафедра информационных технологий и компьютерного дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет культуры

191028, Россия, г. Санкт Петербург, ул. Мховая, 14, кв. 32

✉ newspaper2004@yandex.ru



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40574

EDN:

RTMRZO

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2023

Аннотация: Предметом исследования является веб-дизайн в профессиональной деятельности графических дизайнеров, комплексный анализ данной отрасли дизайна, ее особенности, проблемы и специфика. Проанализирован процесс проектирования веб-сайта с точки зрения его этапов. Рассмотрен феномен веб-дизайна через призму профессиональной деятельности дизайнера как специалиста по художественному проектированию внешнего вида различных элементов среды. Выявлены особенности преподавания дисциплины "Веб-дизайн" в сфере высшего образования. В ходе исследования были использованы общелогические методы (анализ и синтез, дедукция и индукция). Также были задействованы методы систематизации научных знаний – типология и классификация. Научная новизна исследования заключается в попытке выработать основные принципы концепции веб-дизайна, которые бы учитывали и творческую, и техническую составляющую обсуждаемой сферы дизайна. В результате исследования были выделены специфические характеристики веб-дизайна, рассмотрен пул художественных навыков и технологий, которыми необходимо овладеть веб-дизайнеру, процесс проектирования веб-сайта. Также был проанализирован образовательный аспект подготовки веб-дизайнеров, раскрывающийся в возможности

сочетать культурную, художественную и техническую подготовку в процессе обучения графического дизайнера, позволяющий в дальнейшей профессиональной деятельности ориентироваться в постоянно изменяющихся тенденциях дизайна и быть подкованным в плане современных информационных технологий.

Ключевые слова:

веб-дизайн, дизайн, дизайн интерфейсов, визуальная культура, веб-технологии, инфографика, веб-анимация, информационные технологии, проектирование, графический дизайн

Современное общество характеризуется внедрением информационно-коммуникативных технологий во все сферы деятельности. Появление и развитие сети Интернет радикальным образом изменило способы взаимодействия людей и осуществления профессиональной деятельности. Изначально разрабатываемая в качестве средства обмена военной и научной информацией, сеть Интернет постепенно превратилась в универсальное средство коммуникации, действовавшее в сферах экономики, политики, науки, образования, досуга и проч. Результатом этих процессов становятся постоянно растущие потребности рынка труда в представителях новых профессий (веб-дизайнеров, веб-разработчиков), которые в состоянии создавать, обслуживать, продвигать различные интернет-ресурсы.

Очевидно, что на текущий момент времени любой проект (от создания упаковки нового продукта до разработки веб-сайта) включает в себя дизайн как обязательную составную часть. В научной литературе дизайн определяется как «вид художественной деятельности, связанный с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни человека, основанной на функциональных началах» [\[11, с.6\]](#).

Исходя из специфики своей профессиональной деятельности, дизайнеру приходится задействовать широкий спектр средств в процессе проектирования – и функциональный анализ, и композиционное формообразование, и стилеобразование, и техническое конструирование. На современном этапе общественного развития, используемые проектные средства целиком и полностью определяются уровнем понимания практикующим специалистом структуры предметного мира, устройства сферы коммуникаций и информационных технологий. Таким образом, фундаментом профессиональной деятельности современного дизайнера являются творческая составляющая, практические навыки, знания сфер культуры и искусства, владение современными информационными технологиями.

Предметом данного исследования выступает веб-дизайн в профессиональной деятельности графических дизайнеров, комплексный анализ данной отрасли дизайна, ее особенности, проблемы и специфика. Цель исследования выделение особенностей веб-дизайна как отдельной сферы деятельности графического дизайнера. К основным задачам исследования можно отнести, во-первых, определение понятия «веб-дизайн»; во-вторых, выделение ключевых задач деятельности веб-дизайнера, необходимых художественных и технических навыков; в-третьих, анализ особенностей преподавания дисциплины «Веб-дизайн» в сфере высшего образования.

В ходе исследования были использованы как общелогические методы исследования

(анализ и синтез, дедукция и индукция, обобщение), так и методы систематизации научных знаний – классификация и типологизация.

Практическое приложение результатов исследования реализуется автором в рамках преподавания вузовских дисциплин «Веб-дизайн», «Интернет-технологии», «Программные средства создания веб-приложений» для студентов направления подготовки «Графический дизайн».

Что касается степени изученности проблемы, то в отечественной научной литературе широким кругом авторов, среди которых Г.Н. Лола, В.А. Луков, А.А. Останин, И.А. Розенсон, В.В. Чижиков, формулируется понятие дизайна и его места в пространстве современной культуры, что дает возможность осуществить первоначальный анализ сущности веб-дизайна как одной из разновидностей дизайна. Значительный вклад в формулирование целостной концепции веб-дизайна внесли Г.П. Блуднов и Д.В. Бородаев. Также определенный интерес вызывают разработки практикующих веб-дизайнеров, таких как Д. Кирсанов, А. Лебедев, Ю. Сырых.

Среди зарубежных авторов можно выделить Д.Д. Гарретта, К. Голомбински, К. Клонингера, С. Круга, П. Макнейла, Д.С. Макфарланда, П. Морвиля, Я. Нильсена, Р. Хагена как внесших наибольший вклад в разработку темы веб-дизайна. Однако, как правило, эти работы, в большей степени, сосредоточены на технической стороне вопроса.

На текущий момент, веб-дизайн признан одной из самых интенсивно развивающихся сфер цифрового дизайна. Под “веб-дизайном” понимают вид графического дизайна, основной целью которого является разработка и оформление веб-сайтов (структурных единиц сети Интернет). Главной целью веб-дизайна выступает удовлетворение практических потребностей Интернет-пользователей в информации разного рода и обеспечение достойного уровня визуального оформления сайта. Такая трактовка позволяет отделить веб-дизайн от веб-программирования, выделить специфические черты деятельности веб-дизайнера и определить веб-дизайн как особый отдельный вид графического дизайна.

Основными задачами веб-дизайнера выступают разработка и визуализация структуры сайта, разработка концепции визуального оформления сайта, преподнесение контента в удобной и доступной форме, детальная проработка элементов интерфейса (логотипа и название проекта, пунктов меню, иконок, гиперссылок, области нижнего колонтитула или футера). [\[16, с.52\]](#). Особенностью профессиональной деятельности веб-дизайнера является то, что для веб-проектирования ему необходимо владеть как базовыми художественными навыками по композиции, цветоведению, инфографике, стилеобразование, дизайн-проектированию, так демонстрировать серьезный уровень владения современными информационными технологиями – графическими пакетами Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe InDesign, Corel Draw, а также широким спектром веб-технологий (HTML, CSS, JavaScript, JQuery и проч.). Только владение обоими компонентами веб-дизайна – художественным и техническим – позволяет проектировать сетевые информационные ресурсы на достойном уровне.

В сегодняшних условиях, отмечается повышенный интерес к веб-дизайну в сфере высшего образования. Роли веб-дизайна в профессиональной подготовке дизайнеров придается особое значение, поскольку веб-дизайн имеет междисциплинарные связи с различными дисциплинами графического дизайна, как практическими, так и теоретическими. При этом, веб-дизайн требует изучения большого объема технической

информации и различных современных информационных технологий, что и формирует основную проблему при освоении веб-дизайна графическими дизайнерами.

Один из российских исследователей, предпринявших попытку обосновать необходимость включения дисциплины «Веб-дизайн» в программу обучения студентов направления «Дизайн», был Г.П.Блуднов [1]. В своей работе Блуднов отмечает, что именно графические дизайнеры являются наиболее перспективными специалистами, претендующими на роль веб-дизайнеров, так как они обучаются основам композиции, компьютерному дизайну, основам инфографики и типографики – дисциплинам, формирующими базу для освоения веб-дизайна. Также автор предложил собственную методику обучения студентов, основывающуюся на использовании специализированного программного обеспечения.

В связи с развитием информационного общества, к системе высшего образования, в целом и к системе дизайн-образования, в частности, предъявляются новые требования: обеспечение увеличение уровня владения современными информационными технологиями, в том числе, и веб-технологиями. Веб-дизайн постепенно становится неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки графического дизайнера. По этой причине возникает необходимость разработки и совершенствования методик обучения студентов веб-дизайну, в связи с постоянными технологическим изменениями в этой сфере для обеспечения профессиональной востребованности выпускников на рынке труда.

Определенные сложности, существующие в процессе обучения студентов данной дисциплине в вузах, базируются на противоположных взглядах на область профессиональной принадлежности веб-дизайна. С одной стороны, бытует мнение о том, что веб-сайт целиком и полностью является объектом графического дизайна. С другой стороны, веб-дизайн и графический дизайн рассматриваются как разные виды профессиональной деятельности [24].

Существует точка зрения, утверждающая, что графический и веб-дизайн являются взаимозаменяемыми сферами деятельности [2]. Действительно, оба направления основываются на общих дисциплинах, таких как композиция, колористика, типографика, дизайн-проектирование. Также, помимо знания художественных дисциплин, и графический дизайн, и веб-дизайн требуют владения широким спектром специализированного программного обеспечения, например, графическими редакторами. Однако, несмотря на эти схожие характеристики, имеется ряд принципиально важных различий как в техническом аспекте, так и в творческом.

Отметим, что веб-дизайнер является специалистом в области компьютерных технологий, основная цель которого разрабатывать структуру и интерфейс веб-сайта, продумывать систему навигации, разрабатывать элементы интерфейса, продумывать способы интеграции фирменного стиля компании во внешний вид сайта. Помимо работы над интерфейсом сайта, веб-дизайнер должен обдумывать способы оптимизации веб-сайта с целью уменьшения времени загрузки веб-страниц, а также обеспечить приемлемый уровень юзабилити сайта (удобства его использования).

В соответствии с этой точкой зрения, веб-дизайнер занимается только разработкой графических элементов интерфейса, а вопросы верстки веб-страниц, программирования анимационных эффектов, разработка функционала сайта делегируется техническим специалистам.

Согласно второй позиции веб-дизайнер задействует в своей работе не только навыки графического дизайнера, но и технические знания языка гипертекстовой разметки HTML, каскадных таблиц CSS, языка веб-программирования JavaScript, различных библиотек анимационных эффектов (jQuery), систем управления контентом сайта. В данном случае, процесс создания сайта рассматривается как состоящий из графического оформления, формирования удобной структуры и его технической разработки. По мнению автора, данный поход более соответствует современным тенденциям развития рынка труда и позволяет будущему специалисту быть более конкурентоспособным в своей профессиональной деятельности.

Что касается визуального оформления веб-сайта, то к нему предъявляются довольно высокие требования. Так, Т.Ю. Китаевская определяет визуальный стиль веб-сайта как систему элементов, призванную обеспечить целостное восприятие сайта и его отдельных веб-страниц [\[7, с.569\]](#). В веб-дизайне также существуют требования к стилевому единству, логическому и эстетическому сочетанию форм, шрифтов и цветов. Также важное значение в веб-проектировании имеет поиск композиционного решения и грамотное размещение текстовых блоков, элементов навигации, изображений.

Ключевые этапы разработки веб-сайта включают в себя этап целеполагания, сбора и анализа информации, разработку идеи дизайна веб-сайта, верстку макетов с использованием языков веб-программирования, этап тестирования и отладки сайта, его продвижение в сети Интернет и социальных сетях [\[15, с. 137\]](#).

Самый первый этап заключается в определении цели Интернет-проекта. Этот этап крайне важен, поскольку от правильности его выполнения будет зависеть успех всей дальнейшей работы.

Дальше следует этап сбора и анализа информации для определения оптимального пути достижения поставленных целей. Данный этап также включает в себя анализ потенциальной аудитории, анализ конкурентов, анализ динамики развития сферы, анализ и выявление конкурентных преимуществ компании.

После сбора и анализа информации наступает этап разработки идеи дизайна, основанной на данных предварительного анализа и пожеланиях заказчика. Далее следует этап проектирования дизайна веб-сайта, включающий разработку структуры сайта, разработку системы навигации, окончательное проектирование интерфейса.

На основе разработанного дизайна осуществляется верстка макетов и использованием языков веб-программирования HTML и CSS. После этого происходит интеграция сверстанных веб-страниц с системой управления сайтом (CMS) и настройка возможностей администрирования сайта собственными силами заказчика.

Следующим этапом разработки сайта является тестирование и отладка сайта, согласование с заказчиком последних деталей и доработок. Далее организуется обучение сотрудников компании принципам работы в системе управления сайтом, а также дальнейшие консультации в процессе эксплуатации веб-сайта.

Завершающий этап работы над сайтом – это его продвижения в поисковых системах для повышения осведомленности целевой аудитории о товарах и услугах, предлагаемых компанией посредством веб-сайта, популяризации рекламируемого ресурса, налаживания потока целевой аудитории.

Процесс проектирования веб-сайтов требует серьезного изучения аналогов, знания

механизмов построения модульных сеток, визуальных тенденций в веб-дизайне, основ разработки сценариев пользовательского взаимодействия с интерфейсом сайта. На этапе эскизирования дизайнер осуществляет разработку модульной сетки с учетом требований адаптивного дизайна интерфейса (интерфейса, умеющего подстраиваться под размеры экрана различных устройств – компьютера, ноутбука, планшета, смартфона). Далее дизайнеру необходимо разработать визуальную концепцию оформления веб-сайта – выработать стиль оформления, создать композицию размещения элементов интерфейса, цвето-графическое решение. На стадии визуального проектирования интерфейса веб-сайта дизайнер объединяет все элементы в единое целое, размещает их в определенном порядке, совершают выбор цветовой палитры, шрифтов, ведущего стиля оформления, проверяют соответствие макета определенным нормам и требованиям к графическим интерфейсам веб-страниц.

В современном информационном обществе все более настоятельной становится потребность в новых формах представления информации и способах обучения, основанным на визуализации информации [\[9, с.11\]](#). В связи с этим, широкое развитие получила такая область коммуникативного дизайна, как инфографика. В основе инфографических методов представления информации лежит требование четкого и структурированного преподнесения сложной информации до аудитории. В качестве средств инфографики могут выступать изображения, диаграммы и графики, таблицы, карты, блок-схемы, списки. Значимой задачей, которую решает инфографика, является представление данных, фактов и знаний с привлечением средств визуальной коммуникации. Также, инфографика применяется для решения следующих дополнительных задач: наглядное пояснение трудного для восприятия материала, организация информации, представленной в больших объемах, расставление акцентов внутри графического сообщения.

Помимо традиционной статичной графики, в последние годы все большее распространение получает использование анимированной графики в структуре веб-сайта. Под анимацией понимаются изменения различных характеристик объектов в рамках ограниченного временного отрезка в ответ на какое-либо событие или действие пользователя. Характеристики, подвергающиеся изменениям, могут включать местоположение объекта на веб-странице, его масштаб, форму, цвет, прозрачность и так далее.

Технологии создания анимации для веб-сайтов, на сегодняшний день, довольно разнообразны. Самыми широко распространёнными являются CSS (каскадные таблицы стилей) третьего поколения и язык веб-программирования JavaScript.

Каскадные таблицы стилей позволяют создавать разнообразные анимированные переходы между различными состояниями свойств объектов. Главным достоинством анимаций, созданных при помощи технологии каскадных таблиц стилей, является высокая производительность, обусловленная отсутствием потребности в подключении внешних библиотек визуальных эффектов [\[16\]](#).

Однако, анимации, реализующиеся одновременно на одной веб-странице и следующие сложному сценарию, разработать на основе CSS нельзя. В таком случае, необходимо привлекать язык веб-программирования JavaScript, который содержит отдельные функциональные возможности для разработки анимационных эффектов. Также, часто при разработке веб-анимации привлекаются различные библиотеки визуальных эффектов, например, JQuery [\[20\]](#).

Следующая популярная технология создания веб-анимаций – это графика, созданная в формате SVG, масштабируемая векторная графика. Графические элементы, созданные при помощи SVG, можно анимировать как средствами JavaScript и CSS, так и с применением встроенного в формат SVG языка программирования SMIL [\[21, с.221\]](#).

Главными достоинствами применения анимированной графики при создании сайтов являются динамичность и подвижность элементов веб-интерфейса, расстановка визуальных акцентов, возможность взаимодействия с пользователем, большая вовлеченность последнего.

В последние десятилетия Интернет-культура стала крайне влиятельной в обществе, во многом определяющей систему ценностей современного человека. Таким образом, веб-дизайн, как визуальная составляющая сети Интернет, воздействует на пользователей, на их мировосприятие и визуальное мышление, их вкусы и эстетическое развитие. Создаваемые современные дизайн-проекты, в том числе и проекты веб-сайтов, имеют своей целью позитивно влиять на уровень визуальной культуры человека, быть привлекательными и удобными в использовании средствами получения новых знаний и реализации своих потребностей. Для графического дизайнера крайне важной является культурная составляющая его профессиональной деятельности, ему приходится быть компетентным и ответственным при выполнении дизайнерских проектов, хорошо ориентироваться в постоянно изменяющихся и вновь возникающих тенденциях дизайна, быть подкованным в плане современных информационных технологий.

Библиография

1. Блуднов Г.П. Веб-дизайн как средство подготовки студентов художественно-графических факультетов: Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2004. 186 с.
2. Бородаев Д.В. Веб-сайт как объект графического дизайна. Монография. Хабаровск: «Септима ЛТД», 2006. 288с.
3. Гарретт Дж. Веб-дизайн: книга Джессса Гарретта. Элементы опыта взаимодействия. СПб.: Символ-Плюс, 2008. – 192 с.
4. Голомбински К., Хаген Р. Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики, веба и мультимедиа. Санкт-Петербург: Питер, 2013. 272 с.
5. Дакетт Д. HTML и CSS. Разработка и дизайн веб-сайтов. Москва: Эксмо, 2022. 480 с.
6. Кирсанов Д. Веб-дизайн: книга Дмитрия Кирсанова. Издательство: Литрес, 2017.
7. Китаевская, Т.Ю. Альтернативные стили в веб-дизайне // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – №2. – С. 569-570.
8. Клонингер К. Свежие стили Web-дизайна: как сделать из вашего сайта «конфетку». Москва: ДМК Пресс, 2019. 252 с.
9. Крам Р. Инфографика. Визуальное представление данных. СПб: Питер, 2015. 384 с.
10. Круг С. Не заставляйте меня думать. Веб-юзабилити и здравый смысл. 3-е издание. Москва: Эксмо, 2022. 256 с.
11. Лаврентьев, А.Н. История дизайна. Москва: Гардарики, 2007. 303 с.
12. Лебедев А. Ководство. Москва: Студия Артемия Лебедева, 2021. 560 с.
13. Лола Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. Санкт-Петербург: Береста, 2016. 259 с.
14. Луков В.А., Останин А.А. Дизайн: культурологическая интерпретация. Москва: НИБ, 2005. 180 с.

15. Макнейл П. Веб-дизайн. Идеи, секреты, советы. Санкт-Петербург: «Питер», 2011. 368 с.
16. Макфарланд Д.С. Новая большая книга CSS. СПб.: Питер, 2017. 720 с.
17. Морвиль П., Розенфельд Л. Информационная архитектура в Интернете. 2-е издание. Москва: Символ-Плюс, 2005. 534 с.
18. Мусаева Т.В. Разработка дизайна веб-приложений. Москва: Академия, 2020. 256 с.
19. Нильсен Я. Веб-дизайн: книга Яакоба Нильсена. Москва: Символ-Плюс, 2001. 503 с.
20. Робин Н. Создаем динамические веб-сайты с помощью PHP, MySQL, JavaScript, CSS и HTML5. СПб.: Питер, 2019. 816 с.
21. Робсон Э. Изучаем HTML, XHTML и CSS. СПб.: Питер, 2019. 720 с.
22. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. Издательство: Питер, 2013. 256 с.
23. Сырых Ю. Современный веб-дизайн. Настольный и мобильный. Современный веб-дизайн. Настольный и мобильный, 2019. 384 с.
24. Филенко Р.Е. особенности преподавания Web-дизайна студентам отделения дизайна // Актуальные проблемы современного искусства: история, теория, практика: материалы Международной научно-практической конференции / по ред. С.П.Машовец. Хабаровск: Издательство ДВГГУ, 2009. С. 292-294.
25. Чижиков В.В. Дизайн и культура. Москва: МГУКИ, 2006. 361 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Заявленным автором предметом исследования в представленной на рецензирование статье «выступает веб-дизайн в профессиональной деятельности графических дизайнеров». Представляя предмет исследования, автор включает в его область «комплексный анализ данной отрасли дизайна» (метод), а также «ее особенности, проблемы и специфику» (системные элементы заявленного предмета исследования), т. е. в одном предложении формулирует предмет как систему, включающую отдельные элементы, и определяет комплексный метод его рассмотрения.

Дав общее определение дизайна и описав базовый объект веб-дизайна, автор кратко характеризует два подхода российских педагогов к определению профессиональной области веб-дизайна, но не дает им прямой однозначной оценки. Лишь из контекста читателю становится очевидно, что, анализируя системные элементы предмета исследования, автор приводит доводы в пользу сложности и междисциплинарности профессиональной области веб-дизайнера. Вполне логично предположить, что веб-дизайнер, способный выполнять не только графические работы, но и справляться с анимационными и инфографическими задачами, а также функциями визуализации и оптимизации коммуникационных и бизнес-процессов владельца оформленного сайта, будет более востребован и конкурентоспособен на рынке труда. Собственно, эта позиция находит отражение в итоговом выводе автора («Для графического дизайнера крайне важной является культурная составляющая его профессиональной деятельности, ему приходится быть компетентным и ответственным при выполнении дизайнерских проектов, хорошо ориентироваться в постоянно изменяющихся и вновь возникающих тенденциях дизайна, быть подкованным в плане современных информационных технологий»). Не ясно лишь, почему автор не сформулировал собственную позицию в качестве гипотезы, обозначив два подхода, один из которых явно не соответствует

требованиям времени.

В целом, предмет исследования раскрыт в достаточной степени, хотя отдельные замечания, обуславливающие необходимость доработки статьи, все же есть.

Методология исследования самим автором обозначена довольно формально. Автор имплицитно обозначил основной прием, отличающий представленное исследование от иных, определяя предмет исследования. Основным методическим приемом, убедительно доказывающим необходимость формировать широкие профессиональные компетенции при подготовке (образовании) веб-дизайнера, стал в представленном исследовании комплексный анализ отрасли веб-дизайна. Представленный отраслевой подход к педагогическому проектированию перспективной социокультурной ситуации в современных условиях может быть масштабирован абсолютно в любую область профессиональной подготовки. Автору при доработке статьи следует акцентировать внимание читателя на достоинствах такого методического подхода.

Актуальность раскрытої в статье темы обусловлена тем, что современное общество характеризуется внедрением информационно-коммуникативных технологий во все сферы жизнедеятельности, что радикально изменило способы взаимодействия людей и осуществления профессиональной деятельности. Веб-дизайн в этой связи предстает одной из быстро развивающихся отраслей профессиональной деятельности, поэтому, безусловно, его проблематика достойна освещения в различных аспектах.

Научная новизна представленной статьи заключается в убедительном доказательстве необходимости формировать широкие профессиональные компетенции при подготовке (образовании) веб-дизайнера. Поскольку к веб-дизайну сегодня предъявляются все новые и новые требования, не исключено, что только постоянное совершенствование и расширение компетенций дизайнера в этой области может гарантировать его профессиональную востребованность и самореализацию.

Стиль в целом выдержан научный, хотя есть и существенные замечания: 1) необходимо переформулировать безусловное утверждение «Одним из первых исследователей, предпринявших попытку обосновать необходимость включения дисциплины “Веб-дизайн” в программу обучения студентов направления “Дизайн”, был Г.П. Блуднов» — это суждение не соответствует действительности, поскольку задачи веб-дизайна и профессиональной подготовки соответствующих специалистов на десятилетие ранее были сформулированы в США, Г.П. Блуднов одним из первых стал исключительно в России; 2) распространенной ошибкой оформления сносок является расположение квадратных скобок после точки: сноска является частью предложения, поскольку завершает мысль автора; 3) следует внимательно вычитать текст на предмет согласованности словосочетаний (например, «... настоятельной становится потребность в новым формах...»), а также наличия пунктуационных ошибок («Согласно второй позиции веб-дизайнер задействует...»); 4) в научном стиле принята уважительная форма использования инициалов перед фамилией упомянутых коллег, противоположное использование инициалов («Так, Китаевская Т.Ю. определяет...») распространено сегодня исключительно в деловом (административно-юридическом) стиле.

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, однако имеет и слабые стороны: 1) совершенно нет обзора зарубежной научной литературы, а ведь именно за рубежом веб-дизайн сформировался и как профессиональная отрасль, и как проблемная область современной педагогики; 2) мало представлено работ за последние 5 лет. Эти недостатки ставят под сомнение степень новизны полученного результата. Целесообразно усилить структуру статьи: 1) хотя бы кратким обзором степени изученности основной проблемы исследования, 2) обсуждением полученного результата с российскими и зарубежными коллегами, позволяющим продемонстрировать авторский вклад в теоретический дискурс.

Библиография крайне скучно отражает чрезвычайно актуальную проблемную область. Научная ценность статьи будет значительно, если автор раскроет степень изученности проблемы и передовые рубежи специального теоретического дискурса. Оформление в целом соответствует редакционным требованиям: в пункте 3 есть орфографическая описка и стиль оформления отличается от остальных пунктов.

Апелляция к оппонентам в целом корректна, но, по мнению рецензента, крайне бедна. Статья, безусловно, вызовет интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура». Хотя рекомендованная рецензентом доработка может значительно усилить её академическое влияние.

Результаты процедуры повторного 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 «Веб-дизайн в профессиональной деятельности графического дизайнера», в которой проведен анализ процесса визуального оформления веб-сайта и обучения веб-дизайну в сфере высшего образования.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что любой проект от создания упаковки нового продукта до разработки веб-сайта включает в себя дизайн как обязательную составную часть. Как отмечает автор, дизайнеру приходится задействовать широкий спектр средств в процессе проектирования – и функциональный анализ, и композиционное формообразование, и стилеобразование, и техническое конструирование. На современном этапе общественного развития используемые проектные средства целиком и полностью определяются уровнем понимания практикующим специалистом структуры предметного мира, устройства сферы коммуникаций и информационных технологий. Автор определяет фундаментом профессиональной деятельности современного дизайнера творческую составляющую, практические навыки, знания сфер культуры и искусства, владение современными информационными технологиями.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в современной индустрии веб-дизайн признан одной из самых интенсивно развивающихся сфер цифрового дизайна. Предметом данного исследования выступает веб-дизайн в профессиональной деятельности графических дизайнеров, комплексный анализ данной отрасли дизайна, ее особенности, проблемы и специфика. Цель исследования заключается в выделении особенностей веб-дизайна как отдельной сферы деятельности графического дизайнера. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: определение понятия «веб-дизайн»; выделение ключевых задач деятельности веб-дизайнера, необходимых художественных и технических навыков; анализ особенностей преподавания дисциплины «Веб-дизайн» в сфере высшего образования. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез, дедукция и индукция, обобщение), так и методы систематизации научных знаний – классификация и типологизация.

Практическое приложение результатов исследования реализуется автором в рамках преподавания вузовских дисциплин «Веб-дизайн», «Интернет-технологии», «Программные средства создания веб-приложений» для студентов направления подготовки «Графический дизайн».

Анализируя степень научной проработанности проблематики, автор приходит к выводу, что изучаемая им тема широко представлена в трудах как отечественных, так и

зарубежных исследователей и практикующих веб-дизайнеров.

Автор определяет веб-дизайн как вид графического дизайна, основной целью которого является разработка и оформление веб-сайтов (структурных единиц сети Интернет). Следовательно, основными задачами веб-дизайнера выступают разработка и визуализация структуры сайта, разработка концепции визуального оформления сайта, преподнесение контента в удобной и доступной форме, детальная проработка элементов интерфейса. Особенностью профессиональной деятельности веб-дизайнера, по мнению автора, является то, что для продуктивной деятельности ему необходимо владеть как базовыми художественными навыками по композиции, цветоведению, инфографике, стилеобразование, дизайн-проектированию, так демонстрировать серьезный уровень владения современными информационными технологиями.

Данные требования, предъявляемые к представителям профессии, не могут не оказывать влияния на процесс обучения веб-дизайну в высших учебных заведениях, поскольку веб-дизайн имеет междисциплинарные связи с различными дисциплинами графического дизайна, как практическими, так и теоретическими. При этом, веб-дизайн требует изучения большого объема технической информации и различных современных информационных технологий, в чем автор и видит основную проблему при освоении веб-дизайна графическими дизайнерами.

Как отмечает автор, к системе высшего образования, в целом и к системе дизайн-образования, в частности, предъявляются новые требования: обеспечение увеличение уровня владения современными информационными технологиями, в том числе, и веб-технологиями. Веб-дизайн постепенно становится неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки графического дизайнера. Автор обозначает необходимость разработки и совершенствования методик обучения студентов веб-дизайну, в связи с постоянными технологическим изменениями в этой сфере для обеспечения профессиональной востребованности выпускников на рынке труда. Определенные сложности, существующие в процессе обучения студентов данной дисциплине в вузах, автор объясняет существующими противоположными взглядами на область профессиональной принадлежности веб-дизайна: с одной стороны, бытует мнение о том, что веб-сайт целиком и полностью является объектом графического дизайна; с другой стороны, веб-дизайн и графический дизайн рассматриваются как разные виды профессиональной деятельности.

Автором детально рассмотрены обе точки зрения и приведено поэтапное описание процесса создания веб-сайта и всех необходимых навыков и знаний технологий, которые требуются современному дизайнеру на каждом этапе.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 потенциала культурной составляющей профессиональной деятельности графического дизайнера представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 25 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.

Англоязычные метаданные

Kaluga icon painting: on the issue of the integrity and boundaries of the artistic phenomenon

Golubev Valentin Aleksandrovich

Assistant, Department of History of Russian Art, Russian State University for the Humanities

119234, Russia, Moscow region, Moscow, Leninskie Gory str., 1, sq. W237

✉ golubev.valent@yandex.ru



Abstract. As the title implies, the article provides a general overview of the Kaluga iconography as a unique regional iconographic tradition that formed in the 2nd half of the 18th century. The primary parameters of this phenomenon are identified, including technological, iconographic, and stylistic factors. Based on archival data and historical evidence, Kaluga' icons are defined a number of monuments executed in the technique of tempera painting in a specific stylistic manner, for the most part inheriting of artistic direction named "zhivopodobie". The main iconographic features of the products of the Kaluga icon painters are revealed, in particular, the iconographic renderings of Christ the Almighty and the Mother of God "The Life-Giving Spring" common in Kaluga. It also provides a classification of the main stylistic lines in the Kaluga icon painting, which took shape at the end of the 18th century. The question of the chronological boundaries of the phenomenon is considered. Based on the analysis undertaken, Kaluga iconography is determined to be a full-fledged center of regional icon painting that forms part of a broader context of late iconography. On the one hand, Kaluga's iconography aligns with general trends, with its unique writing style appearing in the last quarter of the eighteenth century, overtly influenced by significant European styles, and experiencing artistic decline in the second half of the nineteenth century. On the other hand, the Kaluga iconography distinguishes itself through its singular stylistic and iconographic peculiarities, sufficient to demarcate it as a distinct artistic center.

Keywords: icon painting of the 19th century, iconographic program, Old Believers, regional icon painting centers, icon painting of modern era, Kaluga province, history of Kaluga, Kaluga icon painting, identity strategies, Vetka and Starodubye

References (transliterated)

1. Astapenko S. G. Zhivonosnyi istochnik v Voskresenskom sobore. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://proza.ru/2019/11/15/1022> (data obrashcheniya 21.04.2023))
2. Belobrova O. A. O drevnerusskikh podpisyakh k nekotorym niderlandskim tsel'nogravirovannym izdaniyam XVII v. // Trudy Otdela drevnerusskoi literatury. Leningrad: Nauka, 1990. T. XLIII. S. 70—81.
3. Buseva-Davydova I. L. Russkaya ikonopis' ot Oruzheinoi palaty do moderna: poiski sakral'nogo obraza. M.: BuksMArt, 2019.
4. «V vospominanie izbavleniya ot nashestviya gallov...». Russkaya ikona v kanun voiny 1812 goda: katalog vystavki / sostavitel' i avtor stat'i N. V. Gerasimenko. Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva im. Andreya Rubleva (TsMiAR). M.: Indrik, 2014.
5. Verkhovskii, T. A. Starodub'e. Zapiski (v III chastyakh). Kazan': Universitetskaya

- tipografiya, 1874.
6. Golubev V. A. Podnosnaya ikona s vidom Likhvinskogo Dobrogo monastyrya: datirovka, tipologiya, ikonografiya, stil' // Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. 2022. Vyp. 47. S. 136-157.
 7. Golubev V. A. «Ustroisya sei obraz v pamyat' blagodeyaniya Bozhiya»: Semeinaya ikona kaluzhskikh dvoryan Piramidovykh // Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie». 2022. №4. S. 142-169.
 8. Golubev V. A. «Bozhiei milost'yu» i «obshchim izhdiveniem»: ikonograficheskaya programma i stil' zakaznykh ikon kaluzhskogo kuptsa M.A. Makarova // Khudozhestvennaya kul'tura. 2022. № 4. S. 254-285.
 9. Ikonopis' Oruzheinoi palaty iz chastykh sobranii. Katalog vystavki / TsMiAR. Sost. N. I. Komashko. M., 2017.
 10. Zuev V. F. Puteshestvennyya zapiski Vasil'ya Zueva ot S. Peterburga do Khersona v 1781 i 1782 godu. SPb.: pri Imperatorskoi Akademii Nauk, 1787.
 11. Kolleksiya Viktora Fedotova: Ikonopis': Kniga chetvertaya: XVII–XX veka. M.: Izdatel'stvo «Krasnaya ploshchad», 2019.
 12. Komova M. A. Kaluzhskaya i Borovskaya eparkhiya. Chudotvornye ikony // Pravoslavnaya entsiklopediya M.: Tserkovno-nauchnyi tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya», 2012. T. 29. S. 625-628.
 13. Komashko N. I. Russkaya ikona XVIII veka. M.: Agei Tomesh, 2006.
 14. Korniyukova L. A. Ikony Vetki v sobraniii Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya. Antikariat, predmety iskusstva i kollektionsirovaniya № 12 (63). S. 34-35.
 15. Kochergina M. V. Starodub'e i Vetka v istorii russkogo staroobryadcheschestva (1760-1920 gg.): demograficheskoe razvitiye staroobryadcheskikh obshchin, predprinimatel'stvo, dukhovnaya zhizn', kul'tura. Bryansk: Ladomir, 2011.
 16. Krasilin M. M. Otrazhenie evropeiskikh khudozhestvennykh stilei v ikonopisi XVIII-XIX vv. // Nauchnye chteniya pamyati I.P. Bolottsevoi (III). Yaroslavl', 1999. S. 82-90.
 17. Kurbatskii, A. N. Ocherki istorii tserkvi goroda Kalugi: k 300-letiyu khrama Znameniya Presvyatoi Bogoroditsy, chto na Zeleni. M.: Pervaya Obraztsovaya tipografiya, 2020. Glava II. C. 270-284.
 18. Levitskii G. A. Kratkoe istoricheskoe opisanie Starocherkasskoi sobornoj tserkvi vo imya Obnovleniya Khrama Voskreseniya Khristova // Donskoi vremennik. God 2016-i / Don. gos. publ. b-ka. Rostov-na-Donu, 2015. Vyp. 24. S. 130-142. [Elektronnyi resurs].URL: http://www.donvrem.dspl.ru/FUes/artide/m8/2/art.aspx?art_id=1454 (data obrashcheniya: 21.04.2023).
 19. Lestnitsa v nebo. Ikony iz sobraniya Viktora Bondarenko: katalog vystavki / sostavitel' i avtor stat'i N. I. Komashko. M.: Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva im. Andreya Rubleva (TsMiAR), 2019.
 20. Lozinskii R. R., protoierei. Stranitsy minuvshego (Ocherki iz istorii Tuly, opisanie 66-ti khramov – pamyatnikov arkhitektury, prilozheniya istoriko-statisticheskogo kharaktera s dvumya planami goroda Tuly). Tula, 1979–1994.
 21. Malinin A. D. Opyt istoricheskogo putevoditeli po Kaluge i glavneishim tsentram gubernii. Kaluga: Zolotaya alleya, 1992.
 22. Markelov G. V. Staroobryadcheskaya ispoved' dlya ikonopista // TODRL. SPb.: 2001. T. 55. 2001. S. 745–753.
 23. Materialy dlya istoriko-statisticheskogo opisaniya Tul'skoi gubernii. Vyp. 1 (Svyatye khramy goroda Tuly). Tula, 1888.

24. Mikhailov A. I. Tvorchestvo Rastrelli i traditsii russkoi arkhitektury. Iz istorii sozdaniya Smol'nogo monastyrya) // Arkhitekturnoe nasledstvo, I. Institut istorii i teorii arkhitektury. M. 1951. S. 62–68.
25. Nebesnyi Nizhnii. Svyatye i svyatyni Nizhegorodskoi zemli: Katalog vystavki k prazdnovaniyu 800-letiya Nizhnego Novgoroda. Nizhnii Novgorod, 2021.
26. Nechaeva T. N., Chernov M. A. «Pisan» v Kalugi....». Kaluzhskie ikony XVIII–XIX vekov // Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektcionirovaniya. 2010. № 11 (81). S. 14–66;
27. Nechaeva T. N., Chernov M. A. Kaluzhskaya i Borovskaya eparkhiya. Ikonopis' // Pravoslavnaya entsiklopediya. M.: Tserkovno-nauchnyi tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya», 2012. T. 29. S. 620–623.
28. Obrazy i simvoly staroi very. Pamyatniki staroobryadcheskoi kul'tury iz sobraniya Russkogo muzeya / Sost. N. V. Pivovarova. SPb., 2008.
29. Ostroglazov I. (svyashchennik). «Letopis' grado-kaluzhskoi Georgievskoi za verkhom tserkvi» // Kaluzhskie eparkhial'nye vedomosti. Kaluga: 1891. № 24. S. 859–866.
30. Pavlova A. L. Stenopis' Kazanskoi tserkvi «pod goroi» v Kaluge // Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 76. SPb.: Kolo, 2022. S. 86–105.
31. Pivovarova N. V. Staroobryadcheskaya ikona v istoriko-kul'turnom kontekste XVIII–nachala XX veka. BuksMArt, 2018.
32. «Pisan» sii obraz"....». Podpisnaya ikona i molitvennyi obraz v sobranii Gosudarstvennogo muzeya istorii religii. Tom 1: Al'bom-katalog. SPb.: 2020.
33. «Pisan» sii obraz"....». Podpisnaya ikona i molitvennyi obraz v sobranii Gosudarstvennogo muzeya istorii religii. Tom 2: Al'bom-katalog. SPb.: 2021.
34. Pochinskaya M. V. Staroobryadcheskoe knigopechatanie XVIII – pervoi chetverti XIX vekov. Ekaterinburg: UrO RAN, 1994.
35. Putsko V. G. Ikony s izobrazheniyami kaluzhskikh svyatых // Tausend Jahre Taufe Russlands: Russland in Europa: Beitra „ge zum interdisziplina „ren und o“kumenischen Symposium in Halle (Saale) 13-16. April 1988 / Edit.von Hermann Goltz und Axel Meissner. Aufl. 1. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1993. S. 518–528.
36. Putsko V. G. Ikony kontsa XVII i 1-i pol. XVIII vv. iz khramov Kalugi // Kaluga v shesti vekakh: materialy 3-i gorodskoi kraevedcheskoi konferentsii / Sost.: V.A. D'yachenko. Kaluga, 2000. S 331–342.
37. Putsko V. G. Russkaya ikonopis' XVIII — nachala XX veka na perekrestkakh kul'turnykh traditsii // Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya: Sbornik statei / Redaktor-sostavitel' M.M. Krasilin. M.: GosNIIR, 2001. S. 33–37.
38. Putsko V. G. Ikona iz staroi kaluzhskoi tserkvi Georgiya «na pesku» // Kaluga v shesti vekakh: materialy 4-i gorodskoi kraevedcheskoi konferentsii / Sost.: V.A. D'yachenko. Kaluga, 2003. S. 103–115.
39. Putsko V. G. Ikonostas russkogo sel'skogo khrama na rubezhe XVIII-XIX vv. // Russkoe tserkovnoe iskusstvo Novogo vremeni / otv. red. A.V. Ryndina i dr. M.: Indrik, 2004. S. 81–94.
40. Putsko V. G. O kaluzhskoi miniatyurnoi ikonopisi XVIII–XIX vekov // Kaluga v shesti vekakh: materialy 5-i gorodskoi kraevedcheskoi konferentsii. Kaluga: Poligraf-Inform, 2005. S. 319–329.
41. Putsko V. G. Bogomater' Zhivonosnyi istochnik v kaluzhskoi ikonopisi XVIII veka // Kaluga v shesti vekakh: materialy 5-i gorodskoi kraevedcheskoi konferentsii. Kaluga: Poligraf-Inform, 2005. S. 346– 347.
42. Putsko V. G. Khramy Kalugi po dannym tserkovnykh opisei 1800 g. // Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 90-letiyu Gosudarstvennogo arkhiva Kaluzhskoi

- oblasti / sost. L. A. Batsanova, T. V. Egorova, O. M. Petrova, L. I. Sapozhnikova, I. B. Sundeeva. Kaluga: OOO «Izdatel'stvo nauchnoi literatury "Noosfera"», 2010. S. 455-477.
43. Pyatnitskii Yu. A. Moskovskii Kreml' i greko-russkie svyazi XVI-XVII vekov // Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml'". Materialy i issledovaniya. Vyp. XI. Russkaya khudozhestvennaya kul'tura XV-XVI vekov. M., 1998. S. 23-38.
44. Roshfor De N. I., graf. Opis' tserkovnykh pamyatnikov Kaluzhskoi gubernii. SPb: Tip. Imperatorskoi akademii nauk, 1882.
45. Rossiya v ee ikone. Neizvestnye proizvedeniya XV — nachala XX veka iz sobraniya Igorya Sysolyatina. Katalog vystavki. Muzei russkoi ikony im. Mikhaila Abramova. V dvukh tomakh. T. II / Sostavitel' i nauchnyi redaktor A. S. Preobrazhenskii M.: «Dukhovnaya Niva», 2022.
46. Slovar' russkikh ikonopistsev XI-XVII vekov / Redaktor-sostavitel' I. A. Kochetkov. Izdanie 2-e, ispravленное и дополненное. M.: «Indrik», 2009.
47. Stepanova T. Yu. Ikona Bogomateri Kazanskaya s chudesami 1793 g. iz sela Spas-Zagor'e Kaluzhskoi oblasti // XVI ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta (Moskva, 26-28 yanvarya 2006 g.): Tezisy. M., 2006. [Elektronnyi resurs]. URL: https://pstgu.ru/download/1130093166.fch_conf_05_thes.pdf (data obrashcheniya 21.04.2023)).
48. Syzranskaya ikona. Katalog vystavki / Samar-skii eparkhial'nyi tserkovno-istoricheskii muzei. Sost. A. A. Kirikov. Samara, 2007.
49. Tarasov O. Yu. Ikona i blagochestie: Ocherki ikonnogo dela v imperatorskoi Rossii. M.: Progress-Traditsiya, 1995.
50. Theatrum biblicum. Bibliya Piskatora iz sobraniya Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei / N. V. Dubova, O. N. Turkina. M.: GTG, 2020.
51. Tikhomirov I. F. Raskol v predelakh Kaluzhskoi eparkhii: Proshloe i nastoyashchее mestnogo raskola. Kaluga: tipo-litografiya gubernskogo pravleniya, Kaluga, 1900.
52. Chel'tsov M. P. Usluga kaluzhskikh Pokrovskikh tserkvei raskol'nikam v kontse XVII v. // Izvestiya Kaluzhskoi uchenoi arkhivnoi komissii za 1898 god. Vypusk V-VI. Kaluga: Tipolitografiya gubernskogo pravleniya, 1898. S. 25 -29.
53. Chernov M. A. «Pisan» v Kalugi...». Kaluzhskie ikony XVIII-XIX vekov // «Kalugar» № 43 ot 24. 04. 2022. S. 6-8.

The experience of iconological interpretation of Internet memes (based on the material of "quarantines" from the collection of social cartoons of the Center for Social and Political History of the State Public Historical Library)

Pushkareva Tatiana Vitaljevna

PhD in Philosophy

Associate professor, Department of Design and Architecture, Synergy University

125190, Russia, Moscow, Leningradsky ave., 80, G

✉ ap-bib@yandex.ru



Shemyakina Elena Mihajlovna

PhD in Philosophy

Associate professor, Department of Culturology, Moscow State Pedagogical University

119991, Russia, Moscow, Malaya Pirogovskaya str., 1/1

 simbaplus@mail.ru

Yushchenko Natalia Sergeevna

PhD in Pedagogy

Associate professor, Department of Art and Folk Art, Russian State Social University

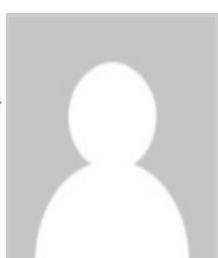
129226, Russia, Moscow, Wilhelm Peak str., 4, building 1

 n.yushenko@list.ru

Derzhavina Olga Anatolyevna

Senior Lecturer, Department of Design and Architecture, "Synergy" University

125190, Russia, Moscow, 80 Leningradsky Ave., building G

 arte-accordo@mail.ru

Abstract. The object of the research is Internet memes as a product of modern mass culture and art. The subject of the study is the iconological interpretation of an Internet meme as an art object. Internet memes dedicated to the lockdown and the COVID-19 pandemic – "quarantine" from the collection of social cartoons of the Center for Socio-Political History of the State Public Historical Library, which was collected during the lockdown of 2020, and also relevant Internet materials were selected for interpretation. The purpose of the article is to conduct an iconological interpretation of selected Internet memes from the collection of social cartoons of the Center for Socio-Political History of the State Public Historical Library. The novelty of the research lies in the fact that for the first time an Internet meme was considered as an art object, and the possibilities of iconological interpretation of this phenomenon of modern culture and art were investigated using the example of several "quarantine" sites. The article shows that the construction of "quarantines" went both along the path of creating new memes and by transforming old memes based on recontextualization – using well-known plots, images, heroes to discuss new realities. The iconological interpretation of the "quarantines" made it possible to identify the features of the reflection of the pandemic in the public consciousness (the feeling of the "inversion" of the world, the catastrophic nature of changes, new security conditions) and to deepen knowledge about the nature of artistic self-help of society in conditions of social extremum (the use of the healing effects of the tragicomic).

Keywords: recontextualization, interpretation, digital folklore, popular culture, pandemic, quarantine, web culture, iconology, Internet meme, social caricature

References (transliterated)

- Strukova E.N., Leont'ev V.A., Golitsyna E.V. Kolleksiya sotsial'noi karikatury, sobrannaya v period samoizolyatsii v Gosudarstvennoi publichnoi istoricheskoi biblioteke Rossii// Bibliografiya. Nauchnyi zhurnal po bibliografovedeniyu, knigovedeniyu i bibliotekovedeniyu. 2020, № 5(430) S. 74-83.
- Strukova E.N., Golitsyna E.V. Camoizolyatsiya vs vaktsinatsiya: kolleksiya otklikov v

- sotsial'nykh setyakh na samoizolyatsiyu i obyazatel'nyyu vaktsinatsiyu v fondakh Gosudarstvennoi publichnoi istoricheskoi biblioteki Rossii //Istoriko-kul'turnoe nasledie v tsifrovom izmerenii: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii (g.Perm', 20-22 oktyabrya 2021 goda). Perm', 2021. S.173-175.
3. Dokinz R. Egoistichnyi mem, 1993. 277s.
 4. Goroshko E.I. Teoreticheskii analiz Internet-zhanrov // Zhanry rechi. Vyp.5: Zhanry i kul'tura. Saratov: Nauka, 2007. S.370-389.
 5. Denisova A. Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts, Routledge, 2019.
 6. Shifman L. Memes in Digital Culture, MIT Press, 2014.
 7. Zittrain J. L. Reflections on internet culture // Journal of Visual Culture. 2014. Vol 13 (3). No. 3. R. 388–394.
 8. Shomova S.A. Spontannost' kak illyuziya: internet-mem v strukture politicheskoi kommunikatsii. Media. Informatsiya. Kommunikatsiya. 2015. № 15. URL: <https://mic.org.ru/vyp/15-nomer-2015/spontannost-kak-illyuziya-internet-mem-v-strukture-politicheskoy-kommunikatsii/> (data obrashcheniya: 7.05.2023).
 9. Din Ts. Po zakonam zhanra: osobennosti ispol'zovaniya propisnykh bukv v internet-memakh i pochtovykh otkrytkakh // Litera. 2021. № 6. S. 124-143. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.6.35755 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35755 (data obrashcheniya: 7.05.2023).
 10. Iskhakova Z.Z., Maiorov K.A. Leksicheskie osobennosti internet-mema v komp'yuterno-oposredovannoj kommunikatsii // Filologiya: nauchnye issledovaniya. – 2017. № 4. S. 50-56. DOI: 10.7256/2454-0749.2017.4.24649 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24649 (data obrashcheniya: 7.05.2023).
 11. Marchenko N. G. Internet-mem kak khranilishche kul'turnykh kodov setevogo soobshchestva // Kazanskaya nauka. 2013. № 1. S. 113–115. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_18799537_22714974.pdf (data obrashcheniya: 7.05.2023).
 12. Shchurina Yu.V. Internet-memy kak fenomen internet-kommunikatsii// Filologiya. 2012. Vypusk № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii>(data obrashcheniya: 7.05.2023).
 13. Shchurina Yu. V. Rechevye zhanry komicheskogo v sovremennoi massovoi kommunikatsii: monografiya. Chita: ZabGU, 2015. 223 s.
 14. Pushkareva T.V. Tsifrovoi fol'klor v epokhu pandemii (na materiale kollektii sotsial'noi karikatury Tsentra sotsial'no-politicheskoi istorii Gosudarstvennoi publichnoi istoricheskoi biblioteki) //Nauka televideniya 2022. 18 (2). S. 61–89. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-61-89>. EDN: GXEKWQ
 15. Sorokin Yu. A., Tarasov E.F. Kreolizovanne teksty i ikh kommunikativnaya funktsiya // Optimizatsiya rechevogo vozdeistviya. – M.: Nauka, 1990. S. 180–181.
 16. Stöckl, Hartmut. In between modes: Language and image in printed media. In Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher (Eds.), Perspectives on multimodality (pp. 9–30). Amsterdam: John Benjamins, 2004.
 17. Yus F. Multimodality in memes//Analyzing digital discourse: New Insights and Future Directions edited by Patricia Bou-Franch & Pilar Garcés-Conejos Blitvich 105-131. Cham-Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.
 18. Yus, F. Cyberpragmatics. Internet-mediated communication in context. Amsterdam:

- John Benjamins, 2011. URL:
https://www.researchgate.net/publication/242653814_Cyberpragmatics_Internet-Mediated_Communication_in_Context (data obrashcheniya: 7.05.2023).
19. Golovanova E. I., Chasovskii N. V. Internet-mem kak element vizualizatsii v SMI // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2015 № 5. (360). Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyp. 94. S. 135–141.
 20. Izgarsheva A. V. Internet-mem kak mediatekst// Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika. M.2020, №5. № 5. S. 86–101. DOI: 10.18384/2310-712X-2020-5-86-101
 21. Kanashina S. V. Internet-mem kak sovremennyi mediadiskurs // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2018. № 8 (131). S. 125–129.
 22. Kanashina S. V. Chto takoe internet-mem? // Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki. 2017. № 28 (277). S. 84–90.
 23. Lysenko E. N. Internet-memy v kommunikatsii molodezhi // Vestnik Sankt Peterburgskogo universiteta. Sotsiologiya. 2017. T. 10. Vyp. 4. S. 410–424. DOI: 10.21638/11701/spbu12.2017.403.
 24. Migranova L. Sh., Kromina E. I. Internet-mem kak osoboe sredstvo kommunikatsii // Voprosy sovremennoi filologii i problemy metodiki obucheniya yazykam: materialy tret'ei mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Bryansk, 05–07 noyabrya 2015 g.) / pod red. V. S. Artemovo. Bryansk: Bryanskaya gosudarstvennaya inzhenerno-tehnologicheskaya akademiya, 2015. S. 239–243.
 25. Rukomoinikova V.P. «Virtual'nyi» fol'klor v kontekste narodnoi smekhovoi kul'tury. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Izhevsk, 2004.
 26. Sukhanova T.N. Igry v Runete: «Balagan trollei» (k voprosu o vzaimosvyazi novykh traditsionnykh form igrovogo povedeniya)// Funktsional'no-struktural'nyi metod P.G. Bogatyreva v sovremennykh issledovaniyakh fol'klora. M., 2015.
 27. Shifman L. Memes in a digital world: reconciling with a conceptual troublemaker// Journal of Computer Mediated Communication. 2013. 18(3): 362–377.
 28. Shifman L. Humor in the Age of Digital Reproduction: Continuity and Change in Internet-Based Comic Texts// International Journal of Communication 1. 2007, 187-209
 29. Shcheblanova V. V., Loginova L. V., Surkova I. Yu. Diskursy gorodskogo soobshchestva internet-memov: mezhdu konstruktivnoi i destruktivnoi grazhdanskoi aktivnost'yu molodezhi// ПРАΞΗМА. 2020. 3 (25). S.136-155
 30. Moiseenko L.V. Internet-mem kak edinitsa sotsial'no-kul'turnogo kontenta // Vestnik MGLU. Vypusk 27 (738) . 2015. S.104-114
 31. Shomova S. A. Memy kak oni est': ucheb. posobie. M.: Aspekt Press, 2018. 136 s.
 32. Shomova S.A. Spontannost' kak illyuziya: internet-mem v strukture politicheskoi kommunikatsii. Media. Informatsiya. Kommunikatsiya. 2015. № 15. .
 33. Ryzhkov K.L. Klassifikatsiya internet-memov v realiyakh 2021 goda // Kul'tura i iskusstvo. 2021.№ 9. S. 18-28. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36456 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36456
 34. Flecha Ortiz J.A., Santos Corrada M.A., Lopez E., and Dones V. Analysis of the use of memes as an exponent of collective coping during COVID-19 in Puerto Rico //Media International Australia 2021, Vol. 178(1) 168 –181.

35. Aslan E. Days of our 'quarantined' lives: multimodal humour in COVID-19 internet memes. *Internet Pragmatics*. Available at <https://centaur.reading.ac.uk/10026>
36. Smirnova O.V., Denissova G.V., Svitich L., Lin Ch., Steblovskaya S. Psychological and Ethnocultural Sensitivities in the Perception of COVID-19 Memes by Young People in Russia and China //Psychology in Russia: State of the Art, 2020, 13(4), 148-167.
37. Panofskii E. Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva. SPb: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskii proekt», 1999. 394s.
38. Dronik M.V. Ikonologicheskii metod kak sredstvo analiza proizvedenii bespredmetnoi zhivopisi// Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki Tambov: Gramota, 2017. № 6(80): v 2-kh ch. Ch. 1. C. 62-65.
39. Chernyavskaya Yu. Sovetskoe kak detskoe: opyt dvora // Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos». 2017.T. 27, № 5.S. 219—240.

The use of cryogenic resources in the traditional economic activities of the Yakuts

Alekseev Anatolii Nikolaevich

Doctor of History



Chief Researcher, Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North of Siberian branch of the Russian Academy of Sciences

677027, Russia, Sakha (Yakutia) region, Yakutsk, Petrovsky str., 1

✉ alekan46@mail.ru

Suleymanov Aleksandr Albertovich

PhD in History



Senior Researcher, Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North of Siberian branch of the Russian Academy of Sciences

677027, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Petrovsky str., 1, room 403

✉ alexas1306@gmail.com

Abstract. The purpose of the article is a historical and anthropological reconstruction of the traditional economic practices of the Yakuts, in which the most important place was occupied by the exploitation of cryogenic resources (cold, snow, ice, "permafrost"). The work is based mainly on the analysis of observations by researchers of the second half of the XIX – first half of the XX centuries, who recorded in the course of their expedition surveys a number of stories concerning the practices of the use of cryogenic resources by the Yakuts in economic activities. Methodologically, the article is based on the principles of cryosophy, involving the study of the cold matter of the Earth through the prism of their role as an active element of the universe, a source of benefits and opportunities for humanity, as well as a historical and anthropological approach. The article for the first time shows a number of examples of successful and active exploitation of cold, snow, ice and "permafrost" in the traditional economic activities of the Yakuts within the framework of such a plan: cattle breeding and horse breeding, fishing and hunting, as well as in the organization of salt production. Based on accumulated materials, including documents from the Archives of the Russian Academy of Sciences and its St. Petersburg branch, the State Archive of the Irkutsk Region, the Scientific Archive of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, the Scientific Archive of the Russian Geographical Society and the Manuscript Fund of the Archive of the Yakut Scientific Center SB RAS, the authors conclude that cryogenic resources were one of the

important adaptation mechanisms Yakuts to the natural and geographical realities of Yakutia.

Keywords: ice, snow, Cryoanthropology, cryogenic resources, Yakuts, permafrost, Indigenous Peoples, Yakutia, Arctic, traditional economy

References (transliterated)

1. Arkhiv Rossiiskoi akademii nauk. F. 1757. Op. D. 156.
2. Atlasov S.V. Iстория развития скотоводства и копроводства в Якутии (1917–1928 гг.). – Якутск: YaNTs SO RAN, 1992. – 156 c.
3. Basharin G.P. Iстория животноводства в Якутии второй половины XIX – начала XX вв. – Якутск: Yak. kn. izd-vo, 1962. – 136 c.
4. Bol'shoi tolkovi slovar' yakutskogo yazyka. – T. V. – Novosibirsk: Nauka, 2008. – 616 c.
5. Bol'shoi tolkovi slovar' yakutskogo yazyka. – T. VI. – Novosibirsk: Nauka, 2009. – 518 c.
6. Bol'shoi tolkovi slovar' yakutskogo yazyka. – T. XI. – Novosibirsk: Nauka, 2014. – 528 c.
7. Boyakova S.I. Rybolovstvo // Yakuty (Sakha). – M.: Nauka, 2012. – S. 153–155.
8. Vinokurova L.I. Zimnie khozyaistvennye zanyatiya muzhchin v sel'skoi Yakutii 1920–1960-kh gg. // Severo-Vostochnyi gumanitarnyi vestnik. – 2020. – № 4. – S. 65–72.
9. Gabyshev M.F. Yakutskaya loshad': tipy yakutskikh loshadei, sposoby ikh razvedeniya i soderzhaniya. – Якутск: Yak. kn. izd-vo, 1957. – 239 c.
10. Gurevich A.Ya. Istoricheskaya antropologiya: problemy sotsial'noi i kul'turnoi istorii // Vestnik AN SSSR. – 1989. – № 7. – S. 71–78.
11. Dravert P.L. Materialy k etnografii i geografii Yakutskoi oblasti. – Kazan': Tipografiya Imperatorskogo Universiteta, 1912. – 50 c.
12. Zabytyi ocherk M.M. Nosova. «Starinnye yakutskie postroiki (kholumo i balagan)». Ch. 1 // Yakutskii gosudarstvennyi ob"edinennyi muzei istorii i kul'tury narodov Severa im. Em. Yaroslavskogo. URL: <http://yakutmuseum.ru/hr/zabytyj-ocherk-m-m-nosova-starinnye-yakutskie-postrojki-holomo-i-balagan> (data obrashcheniya: 26.01.2022)
13. Krom M.M. Istoricheskaya antropologiya. – SPb.: Izd-vo Evropeiskogo universiteta, 2010. – 214 s.
14. Maak R. Vilyuiskii okrug Yakutskoi oblasti. – Ch. II. – SPb.: Tipografiya i khromolitografiya A. Transhelya, 1886. – 500 c.
15. Maak R. Vilyuiskii okrug Yakutskoi oblasti. – Ch. III. – SPb.: Tipografiya i khromolitografiya A. Transhelya, 1887. – 228 c.
16. Mel'nikov V.P., Brushkov A.V., Fedorov R.Yu. K razvitiyu kholistichestkogo obraza kriosfery // Arktika: ekologiya i ekonomika. – 2021. – T. 11. – № 4. – S. 519–528.
17. Mel'nikov V.P., Gennadinik V.B., Fedorov R.Yu. Gumanitarnye aspekty kriosfery // Kriosfera Zemli. – 2016. – № 2. – S. 112–117.
18. Mel'nikov V.P., Fedorov R.Yu. Vozzreniya na kholod v istorii poznaniya prirody: ot spekulativnogo znaniya k kriosofii // Kriosfera Zemli. – 2020. – T. 24. – № 6. – S. 3–10.
19. Mel'nikov V.P., Fedorov R.Yu. Rol' prirodnykh kriogenykh resursov v traditsionnykh sistemakh zhizneobespecheniya narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2018. – № 426. – S. 133–141.

20. Mordosov I.I. Sostoyanie i perspektivy razvitiya okhotnich'e-promyslovogo khozyaistva Yakutskoi ASSR v rabotakh Yakutskoi ekspeditsii AN SSSR 1925-1930 gg. // Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M. K. Ammosova – 2005. – № 2. – S. 30–36.
21. Nauchnyi arkhiv Russkogo geograficheskogo obshchestva. F. 63. Op. 1. D. 24.
22. Nauchnyi arkhiv SO RAN. F. 10. Op. 8. D. 98.
23. Nikolaev S.I. Narod sakha. – Yakutsk: Yakutskii krai, 2009. – 300 c.
24. Rukopisnyi fond Arkhiva Yakutskogo nauchnogo tsentra SO RAN. F. 5. Op. 15. D. 127.
25. Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (SPbF ARAN). F. 47. Op. 2. D. 159.
26. SPbF ARAN. F. 47. Op. 2. D. 176.
27. Sidorova L.A. Problemy istoricheskoi antropologii // Otechestvennaya istoriya. – 2000. – № 6. – S. 206–207.
28. Sokolov M.P. Yakutiya po perepisi 1917 goda. – Vyp. I-II. – Irkutsk: Izd. Yakutsk. Stat. Upr., 1925. – 478+LVIII s
29. Suleimanov, A. A. Antropologiya kholoda: estestvennye nizkie temperatury v traditsionnoi sisteme zhizneobespecheniya yakutov (XIX v.-30-e gg. KhKh v.) // Oriental Studies. – 2021. – № 1. – S. 115–133.
30. Suleimanov A.A. «Resursy kholoda» v sisteme zhizneobespecheniya sel'skikh soobshchestv Yakutii. Konets XIX – nachalo XXI vv. // Severo-vostochnyi gumanitarnyi vestnik. – 2018. – № 3. – S. 28–34.
31. Suleimanov A.A. «Kholod na sluzhbe cheloveka»: modernizatsiya praktik ispol'zovaniya kriogennykh resursov v ekonomike i povsednevnoi zhizni sel'skoi Yakutii v sovetskii period // Oriental Studies. – 2022. – № 4. – S. 788–807.
32. Fedorov R.Yu. Problemy i perspektivy izucheniya roli prirodnykh kriogennykh resursov v kul'ture zhizneobespecheniya narodov Sibiri // Chelovek i Sever: Antropoliya, arkheologiya, ekologiya. materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii. – Tyumen': FITs TNTs SO RAN. – 2018. – S. 439–441.
33. Fedorov R. Cryogenic resources: ice, snow, and permafrost in traditional subsistence systems in Russia // Resources. – 2019. – № 1. – P. 17

The concept of «culture» in the scientific biographies of the repressed scientist G. V. Ksenofontov during the Soviet nation-building period

Romanova Ekaterina Nazarovna

Doctor of History

Professor, Chief Researcher of the Department of Archaeology and Ethnography of the Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North, Russian Academy of Sciences, Siberian Branch - Federal Research Centre «The Yakut Scientific Centre of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences».

677027, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Petrovsky str., 1, office 305

 e_romanova@mail.ru



Pokatilova Nadezhda Volodarova

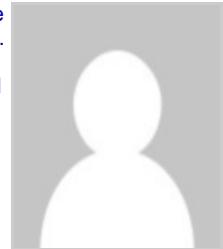
Doctor of Philology

Professor, Chief Researcher of the Department of Folklore and Literature of the Institute for Humanities Research

and Indigenous Studies of the North, Russian Academy of Sciences, Siberian Branch - Federal Research Centre
 «The Yakut Scientific Centre of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

677027, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Petrovsky str. 1

 pnv_ysu@mail.ru



Abstract. In the study the personal history of the repressed intelligentsia of Yakutia, the name of the outstanding scientist and socio-political figure Gavriil Vasilyevich Ksenofontov (1888-1938) occupies a special place not only because of the tragedy of his personal fate, but also the actualization and significance at the present stage of his most conceptual ideas, which, like their author, have their own scientific destiny. For the first time, research of this type became possible thanks, on the one hand, to the invaluable layer of archival sources identified in the handwritten heritage of G. V. Ksenofontov, on the other hand, to the methodology of a comprehensive study of the biographical narrative in the intellectual tradition of the first Yakut humanities scholars within the framework of modern approaches to intellectual history. For the first time in the unpublished manuscript legacy of G. V. Ksenofontov, a special circle of ideas is highlighted, the most indicative in the aspect of the formation of his integral intellectual program. In his scientific notes of 1934-1937, G. V. Ksenofontov increasingly refers to the multidimensional concept of «culture», perceived as a whole as a complex mechanism of a complex producing principle associated with ethnic identity and national identity. In this regard, in the statements and research of the scientist of recent years, there is a steady interest in methodological research and the conceptual basis of related humanities disciplines. We will focus on their review and justification in the broad context of G. V. Ksenofontov's ideas about «culture», the reasons for their appearance in his scientific tools in this paper, which determined the subject and purpose of the study.

Keywords: national institute, dialogue of cultures, language and culture, intellectual tradition, historical memory, poetic function, oral culture, nomadic culture, intellectual-reformer, eurasianism

References (transliterated)

1. Arkhiv YaNTs SO RAN. F.4. Op.1. D.57. Ksenofontov G.V. Zametki ob ischeznuvshei kul'ture steppei (Sredneaziatskaya stepnaya kul'tura). 1937g. Na 45 II.
2. Arkhiv YaNTs SO RAN. F.4. Op.1. D.86. Nabroski: «Predislovie k «Elleiade», o «Krasnom shamanе» P.A. Oiunskogo i o termine «Ilbis'». Avtograf. Na 53 II.
3. Arkhiv YaNTs SO RAN. F.4. Op.1. D.119. Ksenofontov G.V. Nauchnoe znachenie yakutskoi kul'tury. Arkhaichnost' yakutskoi kul'tury. Nezakonchennye nabroski. 1937g. Na 21 II.
4. Arkhiv YaNTs SO RAN. F.4. Op.1. D.121. Materialy i issledovaniya o «Mednom vsadnikе» A.S. Pushkina. Original. Granki kritiki. 1935 g. Na 228 II.
5. Arkhiv YaNTs SO RAN. F.4. Op.1. D. 125b. Smes' o rabotakh dorevolyutsionnykh issledovatelei Yakutii. Na 52 II.
6. Batygin G.S. Vlast' i intellektualy // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Sotsiologiya. 2008. №3. S. 29-37.
7. Ivanov V.V. Lingvistika tret'ego tysyacheletiya. Voprosy k budushchemu. M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2004.
8. Ivanov V.V. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. V. Mifologiya i fol'klor. M.: Znak, 2009.

9. Ksenofontov G.V. Kul't sumasshestviya v Uralo-Altaiskom shamanizme: (k vopr. ob «Ob umirayushchem i voskresayushchem boge») / predisl. A.P. Okladnikova. Irkutsk, 1929.
10. Ksenofontov G.V. Uraangkhai-sakhalar: Ocherki po drevnei istorii yakutov. T. 1. Irkutsk.: OGIZ-Vostochnosibirskoe obl. izd-vo, 1937.
11. Ksenofontov G.V. Elleiada: Materialy po mifologii i legendarnoi istorii yakutov. M.: Nauka, 1977.
12. Lord A.B. Skazitel' / Perev. s angl. i komm. Yu.A. Kleinera i G.A. Levintona. M.: Vostochnaya literatura, 1994.
13. Nozdrinov V.V. Perspektivy intellektual'noi istorii v ramkakh novykh napravlenii istoriografii // Nauchnaya mysl' Kavkaza. 2017. № 1. S. 87–90
14. Pokatilova N.V. G.V. Ksenofontov o poezii: Novoe v otsenke tvorcheskogo naslediya uchenogo // Iстория KhKh veka: Yakutiya v kontekste vsemirnoi istorii. Yakutsk, 2001. S. 101–106.
15. Polivanov E.D. Obshchii foneticheskii printsip vsyakoi poeticheskoi tekhniki (1937 g.) // Voprosy yazykoznanija. 1963. № 1. S. 96–118
16. Polivanov E.D. Stat'i po obshchemu yazykoznaniju. M.: Vostochnaya literatura, 1968.
17. Repina L.P. Intellektual'naya istoriya na rubezhe XX-XXI vekov // Novaya i noveishaya istoriya. 2006. № 1. S. 12–22.
18. Repina L.P. Biograficheskii podkhod v intellektual'noi istorii // Filosofskii vek. Al'manakh. Vyp.32. Bendzhamin Franklin i Rossiya. K 300-letiyu so dnya rozhdeniya. Chast' 2. Otv. red. T.V. Artem'eva, M.I. Mikeshin. – SPb., 2006. S. 101–108.
19. Romanova E.N. G.V. Ksenofontov: mif o stranstvuyushchem geroe // Repressirovannye etnografy / sost. i otv. red.: D. D. Tumarkin. T-2. – M.: Vost. lit., 2003. S. 78–104.
20. Romanova E. N., Stepanova L. B. «Sine ira, et studio»: Gavriil Ksenofontov i problema kochevnichestva Evrazii: neopublikovанные заметки этнографа // Severo-vostochnyi gumanitarnyi vestnik. 2018. № 1. S. 19–25. DOI-10.25693/IGI2218-1644.2018.01.22.002.
21. Trubetskoi N. S. Izbrannye trudy po filologii. M.: Progress, 1987.
22. Yakobson R. O. Formal'naya shkola i sovremennoe russkoe literaturovedenie. M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2011.

Common features of Henri Matisse's painting concept and Ancient Chinese pictorial thought

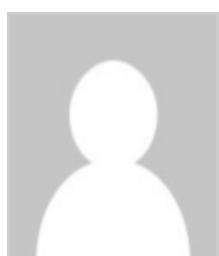
long xingyang

PhD in Art History

Postgraduate, Department of Semiotics and General Art Theory, Lomonosov Moscow State University

119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory str., 1

✉ longxingyang@mail.ru



Abstract. Matisse, an iconic artist of the Zverev school, was a pioneering European modernist artist. He showed great interest in Oriental painting and drew inspiration from it, introducing flatness, ornamentation and bright forms of color into his paintings, which were valued in Oriental painting. His unique approach to space in composition is similar to the "white space" method in Chinese painting, which cancels the traditional European rules of perspective, and

his minimalist approach to painting and images led to the formation of a pronounced Oriental style of painting. His "accuracy is not reality" is similar to the Chinese concept of "likeness and impropriety", and his understanding of the relationship between the outside world and himself is similar to the Chinese concept. At the same time, Matisse's concept of subjective expression, which focuses on the expression of subjective feelings rather than the reproduction of objective nature, is also very similar to the desire to express subjective ideas inherent in traditional Chinese ink painting. Matisse's approach to oriental art was not a copy or a simple addition to his own painting. He absorbed Oriental art creatively, extracted elements that were close to his heart, internalized them and made his works similar in internal structure or common views with Oriental painting in terms of spirit, concept and art form.

Keywords: art, traditional culture, integration of the object, modelling, imagery, similarity, non-similarity, chinese painting, Matisse, culture

References (transliterated)

1. Sun Yuchen. Istorya zarubezhnogo iskusstva. Chuntsin: Izdatel'stvo Chuntsinskogo universiteta, 2011. 265 s.
2. Dzhek de Flam. Matiss ob iskusstve. Pod redaktsiei Ouyan In. Chzhenzhou: Izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva Khenan', 1987. S. 183.
3. Anri Matiss. Zametki o khudozhniku - Matiss o tvorchestve. Per. Tsyan' Tsanpin. Guilin': Izdatel'stvo Guansiskogo pedagogicheskogo universiteta, 2002. 156 s.
4. Chen' Syun'min. Picasso i Matiss ob iskusstve. Chansha: Khunan'skoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva. 2000. S. 45.
5. Van Shuan'yan, Modernizm posle impressionizma-Matiss, Deren i Ruo, Guanchzhou: Izdatel'stvo Tsinan'skogo universiteta, 2002 g., S. 12.
6. M. Sullivan. Obmen vostochnogo i zapadnogo iskusstva, perevod Chen' Ruilin', Nankin: Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Tszyansu, 1998 g., 282 str.
7. Matiss ob iskusstve, pod redaktsiei Dzheka de Flama, perevod Ouyan In. Chzhenzhou: Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Khenan', sentyabr' 1987. S. 149-189.
8. Li Liyan: Matiss ob iskusstve, Pekin: Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv, 2002. S. 143.
9. Val'ter Khess, pod redaktsiei i v perevode Tszon Baikua, Izbrannye kartiny sovremennoi shkoly evropeiskoi zhivopisi, Pekin: Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv, 1985. S. 57.
10. Anri Matiss, Zametki o khudozhnikakh-Matiss o tvorchestve, perevod Tsyan' Tsunpin, Guilin': Izdatel'stvo Guansiskogo pedagogicheskogo universiteta, 2002. S. 41.
11. Chen' Chuan'si, Issledovaniya zhivopisi shesti dinastii, Pekin: Molodezhnaya pressa Kitaya, 2019 g., str. 109.
12. Dun Shibin. Tikhii zver'-biografiya kartin Matissa. Chanchun': Izdatel'stvo literature i iskusstva "Taims", 2011. S. 90.

Nakosnik puloker as a component of the Moksha national Costume: on the problem of genesis and ethno-cultural meanings

Shigurova Tat'yana Alekseevna

Professor of the Department of Cultural Research and Library Information Resources at N. P. Ogarev's Mordovia State University

430010, Russia, Mordovia region, Saransk, Serova str., 3

✉ shigurova_tatyana@mail.ru



Abstract. This article presents the experience of studying the unique nakosnik of Moksha puloker women, which existed from the VIII to the XVIII centuries in a traditional women's costume as an ethnic symbol of the people.

The most important aspects of the characteristics of the hairpiece associated with determining the cause of the appearance of this artifact, revealing the general attitude to hair in traditional culture, in particular in the heroic epic of the Mordovian people "Mastorava", which reflects the events of the medieval history of the ethnos; the nature of the era that caused the appearance of new elements in the folk costume. Both general scientific methods and systematic, comparative-historical and structural-semiotic approaches were used in the study. The role of the crisis factor in the culture of the Mordovian tribes of the second half of the I millennium A.D. was revealed, manifested in the activation of human activity aimed at adaptation in conditions of rapid changes and intercultural contacts. It is established that the result of the creative work of women, forcibly limited by the space of the family and home (possibly due to the appearance of a small family), was the development of socio-economic and cultural processes related to the ritual sphere, which required the segregation of the married woman's social group and a new element of the headdress, which emphasized the status of the hostess of the house. The novelty of the research is determined by the conclusions about the values of culture embodied in the materialization of the goals of collective activity in the form of an artificially created form of decoration, as well as in the justification of the significant influence of the Turkic peoples on the development of culture in the period under consideration.

Keywords: nakosnyk, creative activity, traditional women's costume, the value of hair, Turkic peoples, mordvins-moksha, mordovian culture, Middle Ages, intercultural communication, The nature of the era

References (transliterated)

1. Alikhova A.E. Iz istorii mordvy kontsa I-go – nachala II-go tys. n.e. // Iz drevnei i srednevekovoi istorii mordovskogo naroda (Arkheologicheskii sbornik, t. II.). Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 1959. S. 13–54.
2. Belitser V.N. Narodnaya odezhda mordvy. M.: Nauka, 1973. 215 s.
3. Belorybkin G.N. Zapadnoe Povolzh'e v srednie veka: monografiya. Penza: PGPU, 2003. 203 s.
4. Belorybkin G.N., Osipova T.V., Sobol' A.S. Stolknovenie srednevekovykh tsivilizatsii po arkheologicheskim dannym Penzenskogo kraya // Obrazovanie i nauka v sovremennom mire. Innovatsii. 1919. № 2 (21). S. 62–69.
5. Butylov N.V. Tyurkskie zaimstvovaniya v mordovskikh yazykakh. Saransk, 2005. 128 s.
6. Vadetskaya E.B. Tashtykskie nakosniki i pricheski // Zheleznyi vek Kavkaza, Srednei Azii i Sibiri. KSIA. Vyp. 184. – M, 1985. S. 7–14.
7. Vedernikova T.I., Malkova N.M., Dubman E.L. i dr. Mordva Samarskogo kraya: istoriya i traditsionnaya kul'tura. Samara, 2021. 336 s.

8. Vikhlyaev V.I. Proiskhozhdenie drevnemordovskoi kul'tury. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 2000. 132 s.
9. Voronina R.F. Lyadinskie drevnosti: iz istorii mordvy-mokshi: konets IX - nachalo XI veka. Institut arkheologii RAN. M.: Nauka, 2007. 164 s.
10. Gorelik S.V. Obraz muzha-voina v Kabarii-Ugrii-Rusi // Arkheologiya evraziiskikh stepei. Voennaya arkheologiya: Drevnee i srednevekovoe vooruzhenie Evrazii. № 5, 2017. S. 257-271.
11. Evsev'ev M.E. Mordovskaya svad'ba. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 2012. 280 s.
12. Zakharzhevskaya R.V. Iстория kostyuma: Ot antichnosti do sovremennosti. M.: RIPOL klassik, 2005. 288 s.
13. Zimmel' G. Izbrannoe. V 2 tomakh. T.2. Sozertsanie zhizni. M.: Yurist, 1996. 607 s.
14. Kazakov E.P. Problemy stanovleniya saltovo-mayatskoi kul'tury // Arkheologiya evraziiskikh stepei. VII Khalikovskie chteniya: materialy vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. 2017. S. 155-170.
15. Kornishina G.A. Zhenshchina v traditsionnom mordovskom obshchestve // Traditsionnye obshchestva: neizvestnoe proshloe: materialy XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 25-26 maya 2022 g., g. Chelyabinsk. Chelyabinsk: Izd-vo Yuzhno-Ural. gos. guman.-ped. un-ta, 2022. S. 106-112.
16. Kornishina G.A. Traditsionnye zhenskie golovnye ubory mordvy v kontekste etnicheskoi i territorial'noi identichnosti // Finno-ugorskii mir. 2020. T. 12. № 2. S. 184-193.
17. Lepekhin I.I. Dnevnye zapiski puteshestviya doktora i Akademii nauk ad'yunkta Ivana Lepekhina po raznym provintsiyam Rossiiskogo gosudarstva v 1768-1769 gody. SPb., 1871. Ch. 1. 538 s.
18. Lyadinskii i Tomnikovskii mogil'niki Tambovskoi gubernii: Materialy po arkheologii Rossii. S.-Peterburg, Tip. I.N. Skorokhodova. 1893. 137 s.
<https://elibrary.tambovlib.ru/?ebook=5284>
19. Mokshin N.F. Mifologiya mordvy: Etnograf. sprav. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 2004. 320 s.
20. Mukhamedova R.G. Nekotorye itogi izucheniya zhilishcha i poseleniya tatarskogo kolkhoznogo krest'yanstva Mordovii // Voprosy istorii Tatarii. Kazan', 1962. S. 237-256.
21. Peterburgskii I.M. Material'naya i dukhovnaya kul'tura mordvy v VII-X vv. Saransk, 2011. 408 s.
22. Pletneva S.A. Ot kochevii k gorodam. Saltovo-mayatskaya kul'tura. M. : Nauka, 1967. 200 s.
23. Polesskikh M.R. Nekotorye pamyatniki mordvy-mokshi kontsa I i nachala II tysyacheletii n. e. // Issledovaniya po arkheologii i etnografii Mordovskoi ASSR. Trudy, vyp. 39. Saransk, Mordov. kn. izd-vo, 1970. S.116-133.
24. Polesskikh M.R. Mogil'nik mordvy-moksha u poselka Krasnyi Vostok. Dnevnik raskopok 1964 g. <https://vk.com/@museumpenza-arheologicheskaya-karta-penzenskoi-oblasti-mogilnik-krasnyi>
25. Russko-mokshanskii slovar'. – Saransk: Krasnyi oktyabr', 2012. – 560 s.
26. Stepanov P.D. Drevneishii period istorii mordovskogo naroda (do KhIII veka) // Zap. Mord NII. № 15. Saransk, 1952. S. 17-197.
27. Suslova S.V. Mukhamedova R.G. Narodnyi kostyum tatar Povolzh'ya i Urala (seredina KhIKh – nachalo KhKh vv.). Istoriko-etnograficheskii atlas tatarskogo naroda. Kazan', 2000. 312 s.
28. Traditsionnaya zhenskaya odezhda altaitsev. «Azhuda», yanvar' 2004 g.

- <https://nbra.ru/resursy/ekologiya/etnoekologiya/187-devichya-prichjoska-i-nakosnye-ukrasheniya>
29. Khalikov A.Kh. Osnovy etnogeneza narodov Srednego Povolzh'ya i Priural'ya. Kazan': Foliant: In-t istorii AN RT, 2011. 335 s.
 30. Tsygankin D.V., Mosin M.V. Etimologiyen' valks. Saransk: Izd-vo Mordov. un-ta, 2015. 228 s.
 31. Sharonov A.M. Mastorava. Saransk: Izd-vo Mordov. un-ta, 2019. 460 s.
 32. Shigurova T.A. Kostyum mordovskogo naroda v obychayakh i obryadakh. M.: INFRA-M., 2020. 171 s.
 33. Shigurova T.A. Semantika kartiny mira v traditsionnom kostyume mordvy. Saransk: Izd-vo Mordov. un-ta, 2012. 156 s.
 34. Shigurova T.A. Traditsionnyi zhenskii kostyum v aspekte etnogeneza mordovskogo naroda // Vestnik Chuvashskogo universiteta. 2009. № 4. S. 107-111.
 35. Shigurova T.A. Informatsionnyi potentsial teksta mordovskogo kostyuma // Regionologiya. 2011. № 2 (75). S. 297-298.
 36. Shternberg L. Ubor golovnoi // Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. <http://niv.ru/doc/dictionary/brockhaus-efron/articles/211/ubor-golovnoj.htm>
 37. Erzyansko-russkii slovar': ok. 27 000 slov. M.: Rus. yaz., Digora, 1993. 803 s.
 38. Yurchenkov V.A. Mordovskaya istoriya: kurs lektsii. Saransk, 2014. 276 s.
 39. Benedict R. Pattern of culture. Boston: Houghton Mifflin co., 1989. – XXIV, 291 r. <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-kultury/viewer>
 40. Paasonen H. Mordwinische Volksdichtung. Herausgegeben und übersetzt von P. Ravila. Bd. I. – Helsinki, 1938; Bd. II, 1939; Bd. III, 1941; Bd. IV, 1947; Bd.V, 1977; Bd VI, 1977; Bd. VII, 1980; Bd VIII, 1981. <https://elib.natlibraryrm.ru/lib/document/EK/4C2B187B-5320-485A-A2C6-405A8386A2FC/>
 41. Toynbee A.J. Study of History / Abridgement by D. Somervell. – London; New York; Toronto, 1946. http://gumilevica.kulichki.net/Toynbee_104.html

On the first experiences of creating feature films in the Republic of Bashkortostan in the mid-1990s

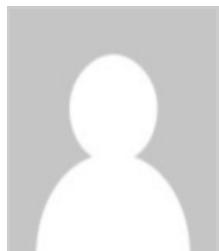
Baiturina Diana Uralovna

PhD in Art History

Postgraduate student, Institute of Film and Television (GITR)

Republic of Bashkortostan, Ufa, Gagarina street, 33-27

 by2rina@gmail.com



Abstract. The subject of the article is a film of a Bashkir film director -"Glass Passenger" by Bulat Yusupov. The author of the article carries out an archetypal, semiotic and hermeneutic analysis of the cinematographic text. The first one is the study of mythological elements within the film. It will show us the presence in the work of elements of the national myth and their connection with the literary archetypes of Jung. The second, semiotic, takes place under the conditions of isolating signs from relationships within the whole structure that defines a film work as a kind of a media text. And the third, hermeneutic, is based on the traditions of cinema interpretation in the intertextual interaction of all literary texts. The scientific novelty of the research lies in the systematic, comprehensive study of the Bashkir cinema, in

comparison with the samples of the world artistic culture; in identifying the key features of an individual film that has not previously been subjected to detailed scientific study. The film refers the viewer to the images of Bashkir mythology. The analysis carried out reveals in the media text the trends in the creation of feature films in Bashkortostan.

Keywords: bashkir culture, folklore, Bashkortostan, cinema, archetypal analysis, semiotic analysis, hermeneutical analysis, history of cinema, Bashkir cinema, film studio

References (transliterated)

1. Aminev Z.G. Otrazhenie kosmogonicheskikh vozzrenii bashkir v epose «Ural batyr» // Etnogenet. Istorya. Kul'tura [I Yusupovskie chteniya]. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi pamyati R.M.Yusupova (1951-2011). – Ufa, 2011. S.40-46.
2. Baiturina D.U. Bashkirskii kinematograf kak fenomen natsional'noi kul'tury // Filosofiya i kul'tura, 2022. № 1. S.11-25. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.1.37269
3. Belen'kii I. Istorya kino: Kinos"emki, kinopromyshlennost', kinoiskusstvo. M.: Al'pina Publisher, 2019. – 405 s.
4. Delez Zh. Kino: Zh. Delez ; per. B. Skuratov. – M.: Ad Marginem Press, 2012. – 560 s.
5. Zorkaya N.M. Istorya sovetskogo kino.-SPb.: Aleteiya, Izd-vo S.-Peterb. universiteta, 2006.-544 s.
6. Krank E.O. Natsional'nyi kinematograf i natsional'nyi mentalitet. Etnicheskaya kul'tura, 2020. № 1(2). S. 21-25.
7. Kler R. Kino vchera, kino segodnya. M.: Progress, 1981 – 360 s.
8. Krakauer Z. Priroda fil'ma. M.: Iskusstvo, 1974. – 233 s.
9. Kuleshov L. Iskusstvo kino. Leningrad: Tea-kino-pechat', 1929. – 153 s.
10. Lotman Yu. M. Semiotika kino i problemy kinoetetiki. M.: Izd-vo "Eesti raamat", 1973. – 92 s.
11. Lotman Yu. M. Simvol v sisteme kul'tury. / Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i. T. 1. - Tallinn, 1992. – 479 s.
12. Losev A. F. Dialektika mifa. M.: Pravda, 1990. – 655 s.
13. Nadrshina F.A. Bashkirskie istoricheskie predaniya i legendy. – Ufa: Kitap, 2015. – 528 s.
14. Stroeva O.V. Neomifologicheskie tendentsii v vizual'noi kul'ture XX-XXI vekov. dissertatsiya ... kandidata kul'turologii: 5.10.1. Teoriya i istoriya kul'tury, iskusstva – M., 2022. – 313 s.
15. Ustyugova Yu. Natsional'noe kino: zadachi i perspektivy / Yu. Ustyugova // Vatandash. – 2021. – № 11(302). – S. 39-45.
16. Khisamitdinova F.G. Bozhestva verkhnego mira v mifologii bashkir // Vestnik KIGI RAN, 2014. №4 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bozhestva-verhnego-mira-v-mifologii-bashkir> (data obrashcheniya: 03.05.2022).
17. Ekrannaya kul'tura v XXI veke : sbornik nauchnykh trudov / ruk. proekta V. V. Vinogradov; otv. za vyp. N. I. Emel'yanova ; red. K. K. Ognev . - M. : FGOU DPO IPK rab. TV i RV, 2010. – 416 s.
18. Yung K.G. Dusha i mif: shest' arkhetipov. Pers angl.-K.: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrayny dlya yunoshestva, 1996. – 384 s.
19. Yusupova L. Bashkirskoe kino: etapy stanovleniya i razvitiya // Vatandash. 2021. №

- 2.-S. 50-59.
20. Yangirov R. Kino v Bashkortostane.-Ufa: Izd-vo "Bashkortostan", 2001.-87 s.
 21. Adaeva, G.A. The image of women in Turkic culture / G.A. Adaeva, A.T. Makulbekov // Nauka i Mir. – 2014. – T. 3. – № 2 (6). – S. 215–217.

Myth in the system of state ideology: general principles

Afanasev Nurgun Vyacheslavovich 

PhD in Philology

Head of the Department of Folklore and Culture, Ammosov North-Western Federal University

677010, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, 123 Lermontov str., sq. 179

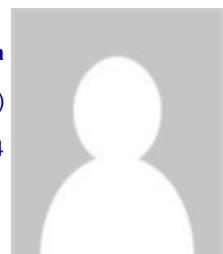
 n.v.afanasev@mail.ru

Lukina Keskileene Vyacheslavovna

Master, Department of Folklore and Culture, North-Eastern Federal University (Yakutsk)

677000, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Kulakovskiy str., 42, office 234

 Keskileene.lukina.1991@mail.ru



Abstract. In this article, the author attempts to analyze the interdependence of myth and ideology in the context of globalization and the emergence of new cultural trends that form the main ideological representations of the people as a means of public administration. The main problem of the conjugation of myth with ideology is due to the insignificant depth of research on this issue in the context of historical phenomena. In the course of his work, the author came to the conclusion that ideology forms a mythological prototype of the universe, and historical figures and events are endowed with a mythological meaning, the indisputability and naturalness of their perception develops. Consequently, mythology acts as a mechanism of ideology, which is a tool for building culture and influencing society. Therefore, a certain category of people constructs an ideal society for the implementation of specific tasks, guidelines are created for building an ideal culture, educating an ideal personality, real historical events are filled with fantasy meaning.

Keywords: society, politics, globalization, worldview, state, ideology, mythological system, myth, community, traditions

References (transliterated)

1. Bart R. Mifologii. Mythologies / Zenkin S. (per. s fr.). M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2000. 320 s.
2. Burd'e P. Sotsiologiya politiki [Per. s fr. cost., obshch. red. i predisl. N. A. Shmatko]. — M.: Socio-Logos, 1993. — 336 s.
3. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form. Tom 2. Mifologicheskoe myshlenie. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2002. — 280 s.
4. Kassirer E. Tekhnika sovremennoy politicheskikh mifov / E. Kassirer // Politologiya : khrestomatiya. — Moskva : Gardariki, 1999. — S. 579—588.
5. Korn M. Mif v sisteme politicheskoi kul'tury: dis ... kand. filos. nauk: 24.00.01 / Korn Marina Grigor'evna — M., 2008. — 159 s.

6. Loginov A. V. Ontologicheskii status ideologii v sovremenности // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 3, Obshchestvennye nauki. 2010. № 4 (83). — S. 15-29.
7. Lui Al'tyusser. Ideologiya i ideologicheskie apparaty gosudarstva // Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture. 2011. №3 (77). [Elektronnyi resurs] https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/77_nz_3_2011/article/18605/ (data obrashcheniya 03.03.2023)
8. Flad K. Politicheskii mif. Teoreticheskoe issledovanie / Kristofer Flad. — M.: Progress-Traditsiya, 2004. — 264 c.
9. Seliger Martin. Ideology and Politics. — London, George Allen & Unwin, 1976. P. 91-92.

Gaming Practices of S. M. Solovyov as a Reflection of the Young Symbolists on V. S. Solovyov's Ideas and Positivist Approach

Kuzmina Yulia Alekseevna

Graduate student, Department of Culturology, Russian State University for the Humanities

109544, Russia, Moscow region, Moscow, 21 Vekovaya str., building 1, 3

✉ kuzminaulia983@gmail.com



Abstract. The object of the study is the recollections of Solovyov's game practices, depicted in the memoirs of A. Bely and M. A. Beketova. The subject is those mental ideas of the Younger generation of Russian Symbolists about philosophical ideas of V. Solovyov and positivist method, which served as a structure-forming element of such practices. The article constructs a general abstract model of Solovyov's slapsticks. It is revealed that it contains many signs, the signifieds of which are connected with the Young Symbolists' reflection on the ideas of V.S. Solovyov and positivism. By means of the structural-semiotic method the semantic fields and relations of these signs within the game structure are revealed. It is established that the semantic content of such signs in Solovyov's slapsticks is revealed as two different types of epistemology. The conclusion is made that in the worldview of Young Symbolists such types of cognition are opposed to each other. It is concluded that their opposition is the subject pivot of these game practices. The novelty of the research is connected with the fact that the attempt to describe the Young Symbolists' reflection on different types of cognition is carried out not on the material of the artistic and theoretical texts of S. Solovyov, A. Bely and A. Blok, but on the material of their everyday life. This position makes it possible not to dwell only on those layers of reflection which the poets themselves realized and expressed verbally, but also to bring into the research field their ideas which are not were not fully verbalized. The results of this study can then be used to reconstruct more comprehensively the worldview paradigm of the Younger generation of Russian Symbolists.

Keywords: Sophia, ideas of Solovyov, gnoseology, worldview paradigm of symbolism, daily occurrence, games of Solovyov, gaming practices of the symbolists, symbolism, positivism, memoirs of Bely

References (transliterated)

1. Buzhor E.S. Kontseptsiya teurgicheskogo tvorchestva u VI. Solov'eva i Vyach. Ivanova

- // *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura.* 2019. № 6(62). S. 12–23.
2. Yurina N.G. V.S. Solov'ev – pervyi simvolist ili poslednii romantik? (esteticheskie vzglyady i tvorcheskaya model') // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya.* 2021. № 73. S. 267–286.
 3. Rychkov A.L. «Bog est' vse. Vse stanovitsya Bogom»: Religiozno-filosofskoe kredo «rannego» Vladimira Solov'eva i ego perye chitateli // *Literaturnyi fakt.* 2019. № 3(13). S. 223–249.
 4. Romanov D.D. Retseptsiya filosofskikh kontseptsii VI.S. Solov'eva v epistolyarnom nasledii A. Belogo // *Solov'evskie issledovaniya.* 2022. № 3(75). S. 6–18.
 5. Samarina M.A. Stikhotvorenie VI. Solov'eva «Tri podviga» kak odin iz istochnikov tsikla A. Bloka «Snezhnaya maska» // *Solov'evskie issledovaniya* 2022. № 2(74). S. 26–42.
 6. Lotman Yu.M. O poetakh i poezii: Analiz poeticheskogo teksta / pod red. Yu.M. Lotman; M.L. Gasparov. SPb.: Iskusstvo-SPb, 1996.
 7. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta / pod red. A. Gurevich. M.: Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1970.
 8. Lotman Yu.M. O strukturalizme. Raboty 1965–1970 godov / pod red. I. A. Pil'shchikova. Tallin: Izdatel'stvo TLU (Bibliotheca Lotmaniana), 2018.
 9. Etkind A.M. Sodom i Psikheya. Ocherki intellektual'noi istorii Serebryanogo veka. M.: ITs-Grant, 1996.
 10. Lebon G. Kniga I. Psikhologiya narodov / Psikhologiya narodov i mass. SPb.: «Maket», 1995.
 11. Korsakov A.I. Religiya i nauka v trudakh osnovatelya pervogo pozitivizma // *Vestnik pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya I: Bogoslovie, Filosofiya, Religiovedenie.* 2012. № 2(40). S. 80–92.
 12. Etkind A. Khlyst. Sekty, literatura i revolyutsiya, M.: NLO, 1998.
 13. Gofman V. Yazyk simvolistov // *Literaturnoe nasledstvo [Simvolisty].* M.: Ob"edinenie, 1937. Tom 27/28. S. 54–105.
 14. Solov'ev V.S. Kritika otvlechennykh nachal // Solov'ev V.S. Soch. V 2 t. T. 1. Sost., obshch. red. i vstop. st. A.F. Loseva i A.V. Gulygi. M.: Mysl', 1900.
 15. Kulikova O.B. Kontseptsiya sub"ekta poznaniya v gnoseologii VI. Solov'eva // *Solov'evskie issledovaniya. Periodicheskii sbornik nauchnykh trudov. Ontologiya, teoriya poznaniya i sotsial'naya filosofiya V.S. Solov'eva.* Ivanovo: OMT MIBIF, 2008. № 17. S. 56–67.
 16. Rychkov A.L. Doklad A. Bloka o russkom simvolizme 1910 goda kak razvitiye «mysli o Sofii» VI. Solov'eva // *Shakhmatovskii vestnik.* 2011. № 12. S. 207–231.
 17. Rychkov A.L. «Sofiini gnozis» Serebryanogo veka: Istochniki i vliyaniya // «Va, pensiero sull'ali dorate»: Iz istorii mysli i kul'tury Vostoka i Zapada. M.: Izdatel'stvo «Rudomino», 2010. S. 344–363.
 18. Ovsyaniko-Kulikovskii D.N. Sektanty: ocherki po istorii narodnykh religioznykh dvizhenii. M.: Common place, 2017.
 19. Fedorenko F.I. Sekty, ikh vera i dela. M.: Politicheskaya literatura, 1965.
 20. Frezer Dzh.Dzh. Zolotaya vety'. Issledovanie magii i religii. Tom II / per. s angl. M.K. Ryklin. M.: «Azbuka-Attikus», 1980.
 21. Balanovskii V.V. Gnoseologiya Vladimira Solov'eva kak proyavlenie osobogo tipa ratsional'nosti // *Solov'evskie issledovaniya.* 2011. № 2(30). S. 117–134.

Church patronage of art in a career of the 18th-century Parisian painter

Agratina Elena Evgen'evna

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Academy of Choreography

119146, Russia, Moscow, 2nd frunzenskaya str., 5

 agratina_elena@mail.ru



Abstract. The article is dedicated to the problem of church patronage of fine arts in the 18th-century Paris. The predominance of secular art at the time did not lead to withdrawal between the Church and the artists who kept interacting with each other in the area of patronage, mainly of fine arts. In tracing documents and sources for this research the author deals with many academic aims, as follows: to classify church orders for the painters, to define its peculiarities, to value the meaning of church patronage for a painter at that time, to find a point of intersection of secular and religious artistic orders in the circumstances of a perpetual stream of luxurious secular orders. Meanwhile the author aims to distinguish different kinds of church assignments, such as small works for poor congregations, great altarpieces for Parisian cathedrals, paintings for monasteries usually based on sophisticated inventions (programs) understandable only by the 'devoted', and portraits of church leaders. Academic novelty of the article is determined by the exiguity of publications on the topic written by recent Russian researchers. In the meantime, French art historians are continually working with these problems and offer some of its solutions well-known to article's author. The total investigation progress in this area is exemplified in the text by typical but semantically complicated works of art. The author of the article is led to a conclusion that church patronage took a considerable part of a Parisian artist's carrier though church orders were not the main mover of artistic life of the time. Nevertheless religious painting was still an integral part of French fine art. During the 18th century the Church had been remaining to be a perpetual customer and a partner of painters settled in Paris who could fulfil a request for all kinds of high quality artistic production.

Keywords: painter's career, artist and customer (patron), portrait painting, genre painting, historical painting, religious painting, French art, the 18th-century art, artistic activities in Paris, The Church and art

References (transliterated)

1. Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe / Catalogue de l'exposition. Château de Versailles 19 février – 18 mai 2008. P., 2008.
2. Baloche C. Eglise Saint-Merry de Paris: histoire de la paroisse et de la collégiale 700-1910. T. 1-2. Paris, H. Oudin, 1911. – 620 p. + 836 p.
3. Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris, Presse universitaire de France, 1978. – 244 p.
4. Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo, Paris, chez Desaint, 1765. – 69 p.
5. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérisson, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 39 p.
6. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie

- royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1751. – 38 p.
7. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792): inventaires des collections de la couronne / rédigé et publié par Fernand Engerand. Paris, E. Leroux, 1900. – 766 p.
 8. Jeffares N. Pastels du Louvre: questions d'attribution // La Gazette Drouot, 28, 13 juillet 2018. – pp. 104-107.
 9. Le Pas Secheval A. Les tableaux de Carle Vanloo // Revue de l'Art, Année 1996, 114 – pp. 23-33.
 10. Les Salons des «Mémoires secrets» / Ed. par B. Fort. Paris, 1999. – 382 r.
 11. Locquin J. La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Paris, H. Laurens, 1912. – 502 p.
 12. Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787. T. 1-4 / Nouvelle édition revue, mise en ordre, et augmentée de notes... par M. J. Ravenel. Paris, Brissot-Thivars, 1830. – 490 + 474 + 514 + 466 r.
 13. Savignac M. de, Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle. Paris, Somogy, 2002. – 288 p.
 14. Williams H. Painters and Parish Life in Eighteenth-Century Paris: Art, Religion, and Sociability // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815), Paris, Mare et Martin, 2016. – pp. 101-112.

Web design in the professional activity of a graphic designer

Dadianova Irina 

PhD in Sociology

Associate Professor, Department of Information Technology and Computer Design, St. Petersburg State University of Culture

191028, Russia, g. Sankt Peterburg, ul. Mbkhovaya, 14, kv. 32

 newspaper2004@yandex.ru

Abstract. The subject of the research is web design in the professional activity of graphic designers, a comprehensive analysis of this branch of design, its features, problems and specifics. The process of designing a website is analyzed from the point of view of its stages. The phenomenon of web design is considered through the prism of the professional activity of the designer as a specialist in the artistic design of the appearance of various elements of the environment. The features of teaching the discipline "Web design" in the field of higher education are revealed. In the course of the study, general logical methods were used (analysis and synthesis, deduction and induction). Methods of systematization of scientific knowledge – typology and classification were also involved. The scientific novelty of the research consists in an attempt to develop the basic principles of the web design concept that would take into account both the creative and technical components of the design sphere under discussion. As a result of the research, specific characteristics of web design were identified, the pool of artistic skills and technologies that a web designer needs to master, the process of designing a website were considered. The educational aspect of training web designers was also analyzed, which reveals the possibility of combining cultural, artistic and technical training in the process of training a graphic designer, allowing in further professional

activity to navigate constantly changing design trends and be savvy in terms of modern information technologies.

Keywords: designing, web animation, web technologies, infographics, visual culture, information technologies, interface design, design, web design, graphic design

References (transliterated)

1. Bludnov G.P. Veb-dizain kak sredstvo podgotovki studentov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov: Dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 : Moskva, 2004. 186 s.
2. Borodaev D.V. Veb-sait kak ob'ekt graficheskogo dizaina. Monografiya. Khabarovsk: «Septima LTD», 2006. 288s.
3. Garrett Dzh. Veb-dizain: kniga Dzhessa Garretta. Elementy opyta vzaimodeistviya. SPb.: Simvol-Plyus, 2008. – 192 s.
4. Golombinski K., Khagen R. Dobav' vozdukh! Osnovy vizual'nogo dizaina dlya grafiki, veba i mul'timedia. Sankt-Peterburg: Piter, 2013. 272 s.
5. Dakett D. HTML i CSS. Razrabotka i dizain veb-saitov. Moskva: Eksmo, 2022. 480 s.
6. Kirsanov D. Veb-dizain: kniga Dmitriya Kirsanova. Izdatel'svo: Litres, 2017.
7. Kitaevskaya, T.Yu. Al'ternativnye stili v veb-dizaine // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universitete. – 2014. – №2. – S. 569-570.
8. Kloninger K. Svezhie stili Web-dizaina: kak sdelat' iz vashego saita «konfetku». Moskva: DMK Press, 2019. 252 s.
9. Kram R. Infografika. Vizual'noe predstavlenie dannykh. SPb: Piter, 2015. 384 s.
10. Krug S. Ne zastavlyайте меня думать. Veb-yuzabiliti i zdravyi smysl. 3-e izdanie. Moskva: Eksmo, 2022. 256 s.
11. Lavrent'ev, A.N. Iстория дизайна. Moskva: Gardariki, 2007. 303 s.
12. Lebedev A. Kovodstvo. Moskva: Studiya Artemiya Lebedeva, 2021. 560 s.
13. Lola G.N. Dizain-kod: metodologiya semioticheskogo diskursivnogo modelirovaniya. Sankt-Peterburg: Beresta, 2016. 259 s.
14. Lukov V.A., Ostanin A.A. Dizain: kul'turologicheskaya interpretatsiya. Moskva: NIB, 2005. 180 s.
15. Makneil P. Veb-dizain. Idei, sekrety, sovety. Sankt-Peterburg: «Piter», 2011. 368 s.
16. Makfarland D.S. Novaya bol'shaya kniga CSS. SPb.: Piter, 2017. 720 s.
17. Morvil' P., Rozenfel'd L. Informatsionnaya arkhitektura v Internete. 2-e izdanie. Moskva: Simvol-Plyus, 2005. 534 s.
18. Musaeva T.V. Razrabotka dizaina veb-prilozhenii. Moskva: Akademiya, 2020. 256 s.
19. Nil'sen Ya. Veb-dizain: kniga Yakoba Nil'sena. Moskva: Simvol-Plyus, 2001. 503 s.
20. Robin N. Sozdaem dinamicheskie veb-saity s pomoshch'yu PHP, MySQL, JavaScript, CSS i HTML5. SPb.: Piter, 2019. 816 s.
21. Robson E. Izuchaem HTML, XHTML i CSS. SPb.: Piter, 2019. 720 s.
22. Rozenson I.A. Osnovy teorii dizaina. Izdatel'svo: Piter, 2013. 256 s.
23. Syrykh Yu. Sovremennyi veb-dizain. Nastol'nyi i mobil'nyi. Sovremennyi veb-dizain. Nastol'nyi i mobil'nyi, 2019. 384 s.
24. Filenko R.E. osobennosti prepodavaniya Web-dizaina studentam otdeleniya dizaina // Aktual'nye problemy sovremennoego iskusstva: istoriya, teoriya, praktika: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii / po red. S.P.Mashovets. Khabarovsk: Izdatel'svo DVGGU, 2009. S. 292-294.

25. Chizhikov V.V. Dizain i kul'tura. Moskva: MGUKI, 2006. 361 s.