



edition/издание

№1

ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

[arte.elpub.ru]

art history / cultural studies / architecture
искусствоведение / культурология / архитектура

УДК 7
ББК 85
A86

A86 ARTE. Вып. 1. (1/2019) / гл. ред. М. В. Москалюк. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. – 73 с.

Журнал предназначен для пропаганды и внедрения научных достижений российского искусства в области архитектуры, дизайна, живописи, графики, скульптуры, керамики, народно-декоративного творчества, музыки, пения, дирижирования, театра, хореографии, танца на территории Российской Федерации и за рубежом. Публикуются статьи ведущих отечественных специалистов.

Издание предназначено архитекторам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и обучающимся вузов соответствующих специальностей.

Издается с 2019 года.

Ключевые слова: архитектура, искусствоведение, культурология, дизайн.

Выпускается по решению Ученого совета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

Адрес редакции:

Россия, Красноярский край, г. Красноярск, ул. Ленина, дом № 22, 660049

Тел.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

The journal is intended for promotion and introduction of scientific achievements of Russian art in the field of architecture, design, painting, graphics, sculpture, ceramics, folk decorative art, music, singing, conducting, theater, choreography, dance on the territory of the Russian Federation and abroad. Articles are published by leading domestic experts.

The publication is intended for architects, art historians, cultural scientists, teachers and students of universities of relevant specialties.

Published from 2019.

Key words: architecture, art criticism, cultural studies, design.

Address:

Lenin str., 22, Krasnoyarsk region, Krasnoyarsk, 660049, Russia,

Tel.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

Редакционная коллегия:

Москалюк М. В., доктор искусствоведения, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Строй Л. Р., кандидат искусствоведения, первый проректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Слабуха А. В., кандидат архитектуры, профессор Сибирского федерального университета;

Москалев Л. Л., кандидат философских наук, проректор по научной работе Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Митасова С. А., кандидат культурологии, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гаврилова Л. В., доктор искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гинтер С. М., кандидат педагогических наук, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Мымликова И. А., кандидат искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Главный редактор – **М. В. Москалюк**, доктор искусствоведения; ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Ответственный редактор – **Н. В. Перепич**, старший преподаватель Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Выпускающий редактор – **И. В. Киричков**, научный сотрудник Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Дизайн журнала – **М. П. Куликова**, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № **ФС77-76191** от 08 июля 2019 г.

***Уважаемые коллеги, друзья, авторы и читатели научно-исследовательского журнала
«ARTE» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского!***

Научно-исследовательский статус журнала и его название «ARTE» соединяют две области человеческой деятельности – искусство и науку. На первый взгляд, области далекие друг от друга, но построены они на одном начале – на творчестве, на полной самоотдаче. И искусство, и наука помогают нам жить достойно, отвечая всем вызовам современности.

В нашем журнале будут публиковаться статьи по следующим отраслям наук:

17.00.00 Искусствоведение

24.00.00 Культурология

05.23.20 Архитектура

За этими классификаторами стоит множество направлений научной мысли, открываются возможности как фундаментальных, так и прикладных исследований, плодотворных междисциплинарных подходов.

Журнал призван консолидировать усилия многих ученых – совсем молодых и уже имеющих весомый авторитет в научных кругах. Мы будем рады видеть на его страницах труды сотрудников нашего института, ученых Сибири и России, и, конечно, наших зарубежных коллег.

Редакционная коллегия с благодарностью примет любые предложения по совершенствованию журнала и повышению его научного уровня. Ведь наша общая задача – формировать активную научную среду, способствовать пополнению гуманитарного научного поля новыми открытиями.

Желаю журналу «ARTE» стать одним из самых авторитетных научно-исследовательских журналов в области искусства и культуры, а всем его настоящим и будущим авторам научных и творческих успехов!



Главный редактор журнала «ARTE»
Марина Валентиновна Москалюк



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский журнал
об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

edition/издание

№1

- Бенюмов М. И.** *Фрагменты генезиса художественных средств синкретических форм музыкального исполнения* 5
Genesis Fragments of the Musical Performance Syncretic Forms Artistic Means
- Строй Л. Р.** *«... Он о себе сохранил хорошую память». Страницы творческой биографии художника Михаила Рутченко* 17
«...He kept a good memory about himself». Creative Biography Pages of the Artist Mikhail Rutchenko
- Серикова Т. Ю.** *Творчество А. Г. Поздеева как способ выражения мировоззренческой позиции* 24
Creativity of A. G. Pozdeev as a Way of Worldview Expressing
- Мясоутов О. В.** *Молодежная культура как культурологический феномен* 35
Youth Culture as a Cultural Phenomenon
- Киричков И. В.** *Идентичность Харбина: опыт регенерации историко-культурной среды* 44
Identity of Harbin: an Experience of the Historical and Cultural Environment Regeneration
- Еремин С. Ю.** *Храм Христа Спасителя и Поклонный крест на Путиловской сопке под Мукденом* 57
Church of Christ the Savior and the Worship Cross on the Putilovskaya Hill near Mukden

MINISTRY OF CULTURE
OF THE RUSSIAN FEDERATION
Federal State Budget
Education Institution
of Higher Education
**DMITRI
HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное
бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
**СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО**

Фрагменты генезиса художественных средств синкретических форм музыкального исполнения



Бенюмов Михаил Иосифович
кандидат искусствоведения, профессор Сибирского
государственного института
искусств имени Дмитрия Хворостовского,
заслуженный деятель искусств РФ
beniumov@mail.ru

Benyumov Mikhail
Candidate of Art Criticism, Professor of the Dmitri Hvorostovsky
Siberian State Academy of Arts,
honored art worker of the Russian Federation
beniumov@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросам исторического возникновения первых средств музыки: ритма, тона, напева и др. Подчеркиваются изначальные функции этих средств – организация процесса исполнения, музицирования. Появляясь в ситуации коллективного музицирования, эти средства служат согласованию, без которого невозможно никакое коллективное исполнение. Приобретая в дальнейшем многочисленные художественно-выразительные функции, эти средства сохраняют в основе свои пра-функции, некогда исторически породившие их – организации самого процесса музицирования. Метод исследования – генеалогический анализ. Первые средства музыки исторически возникают как, в первую очередь, исполнительские средства. В дальнейшем средства приобретают функции выражения и осознания, развиваясь уже на стадии синкретического звукотворчества в художественные средства в собственном смысле. Средства осознания превращают звукотворчество в многоступенный процесс развития.

Ключевые слова: ритм, тон, напев, рага, музыкальное исполнение, музицирование, генезис художественных средств, композиторское творчество, художественно-выразительные функции, андаманские песни.

Genesis Fragments of the Musical Performance Syncretic Forms Artistic Means

Abstract

The research article is devoted to the historical origin of the first music means: rhythm, tone, melody, etc. There are emphasized original functions of these means – the organization of the process of performance, music-making. Appearing in a situation of collective music-making, these means serve as an agreement, without which the collective performance is not possible acquiring in the future numerous artistic and expressive functions. These funds remain the basis of its great features, the once historically spawned their organization of the music making process. The research method is genealogical analysis. The first means of music historically arise as, first of all, performing means. In the future, the means acquire the functions of expression and awareness, developing already at the stage of syncretic sound-making into artistic means in the proper sense. The means of awareness turn sound-making into a multi-stage process of development.

Key words: rhythm, tone, chant, raga, musical performance, music making, genesis of artistic means, composing, artistic and expressive functions, Andaman songs.

Первородство исполнения

Нам, возможно, трудно себе представить, что первые исполнители появились раньше, чем первые «композиторы», раньше, чем были созданы первые музыкальные произведения, наконец, раньше, чем появились первые «слушатели». Между тем, – и логически, и исторически – такой ход генезиса звукотворчества представляется единственно возможным. «Факты говорят нам, – пишет С. Скребков, – что музыкальное искусство по своему происхождению, по своей коренной природе имеет исполнительскую сущность, ибо музыка зародилась в импровизации народных исполнителей; эта импровизация только на очень высоком уровне профессиональной культуры переросла в композиторское творчество. «Родиной» композиторов является исполнительское искусство, чего никогда не следует забывать» [1, с. 9].

Продолжая мысль С. Скребкова, можно сказать, что исполнительское искусство является также и «родиной» **слушателей** музыки. Е. Назайкинский отмечает, что музыкальное восприятие как институт художественной практики «возникает на сравнительно поздних этапах эволюции человеческой культуры. И хотя предпосылки его возникновения существовали изначально, функции слушания были весьма неразвиты. Такое парадоксальное положение объясняется тем, что в центре внимания стояла сама музыкальная деятельность, а не музыкальное произведение, созерцаемое слушателем. Последний же был главным образом не слушателем, а отдыхающим, «подвергающемся» увеселениям, участником ритуала, обряда, церемонии, чаще всего синкретического или синтетического состава [2, с. 102].

Итак, музыка возникла раньше композиторского творчества, раньше музыкального восприятия (в собственном смысле). Но музыка **не могла** возникнуть раньше музыкального **исполнения**. Исполнение первородно. Творчество и восприятие на протяжении тысячелетий остаются моментами синкретического исполнения. Или, точнее, на первом этапе исполнение, творчество и восприятие образуют нерасчленимое единство: нет творчества, оторванного от живого исполнительского действия; нет исполнения, полностью лишённого творческого самовыражения; нет восприятия извне, а есть восприятие только изнутри творческого действия. Исполнитель-творец – «перво-клетка», из которой затем разовьются буквально все формы и типы кооперированного музицирования. Но если возникновение музыки – это, в первую очередь, возникновение синкретического исполнительства, то необходимо допустить, что и все первые средства музыки – ритм, тон, «мелодия», лад – первоначально возникают как **исполнительские** средства, как средства, организующие сам процесс исполнения. Рассмотрим некоторые узловые моменты генезиса художественных средств синкретического исполнительства.

Ритм

Предпосылки музыки складываются не раньше возникновения первых **средств организации** звукового материала. И совершенно естественно, что первым средством организации становится **ритм**.

На фундаментальную роль ритма в возникновении музыки указали на рубеже XIX–XX вв. Р. Валлашек и К. Бюхер. В теориях этих ученых формируется единый объяснительный принцип, доказывающий необходимость появления организующих звуковых средств в ситуации **совместной** деятельности – ведь «в образовании метроритмической гармонии, первобытного танца принимали обязательное участие стуки, звоны, хлопки, выкрики, то есть **звуки**, без которых, чисто зрительно, согласование движений в танце просто невозможно» [3, с. 25]. Необходимость ритмического согласования коллективных действий должна была привести и к появлению ударных инструментов [4, с. 16, 25].

В пользу этого предложения свидетельствуют не только факты широчайшего распространения ударных инструментов в примитивных культурах, но и чисто логические соображения – ведь всякое согласование коллективного действия невозможно без эталона. С одной стороны, таким эталоном оказывается сам ритм, поскольку любой участник действия благодаря опережающему отражению способен предвидеть момент наступления последующей пульсации общего движения. Но, с другой стороны, кто-то этот общий ритм должен задавать и постоянно

поддерживать – без этого достигнуть идеального, ритмического «унисона» (особенно, в моторном темпе) весьма сложно.

В этой ситуации целесообразно было воспользоваться средством (орудием, инструментом) – бить палкой по выдолбленному стволу, гонгу и тому подобное. При этом звук многократно выигрывает в силе, и главное, по тембру качественно отличается от голоса, хлопков, притопов, что даёт возможность каждому участнику действия без труда выделять его из общего шума и ориентироваться на него как на эталон.

На этом этапе **звукопродуцирующая** деятельность еще не может быть названа музыкальной в силу того, что ритм не является специфически-музыкальным свойством. Это была та **предмузыкальная** деятельность, в контексте которой только и могла возникнуть задача собственно музыкальная: согласования высоты звука. Звуковысотность появляется как средство, упорядочивающее звучание, как звук, фиксированный на определенной высоте – музыкальный **тон**.

Т о н

Далеко не сразу музыканты пришли к осознанию того, что музыкальный тон, «...элементарный звук, который мы считаем примитивной ячейкой музыкального материала, на самом деле явился итогом тысячелетних поисков, результатом того унисонного мышления, которое привело человека к осознанию музыкальной красоты, к отбору универсального материала музыки, к эстетическому отбору» [5, с. 77].

Наиболее убедительная, на наш взгляд, гипотеза о возникновении тона была выдвинута С. Скребковым. Развивая традицию Валлашека-Бюхера, С. Скребков исходит в своей гипотезе, прежде всего, из ситуации **коллективного** интонирования: «Логика подсказывает, что фиксация определенной высоты в музыке связана с художественной необходимостью подстраиваться к другому голосу», необходимостью «достигать гармонического звуковысотного согласования с ним, то есть действовать в условиях именно коллективного художественного интонирования. Ведь буквальный перевод слова «интонация» говорит о **вхождении** голоса «в тон» откуда-то извне» [6, с. 27].

Тон, по С. Скребкову – это «элементарное **художественное обобщение**», «в принципе **унисон**, способный расщепляться и образовывать созвучие» [6, с. 26]. С. Скребков считает, что только первичность тона объясняет **дискретность** звуковысотной организации. Следуя же гипотезе о происхождении музыки из заострения речевых интонаций невозможно выйти за пределы глиссандирования, получить «расчленение на звуковысотные ступени» и необходимость строя.

Гипотеза Скребкова стала крупным шагом к верному пониманию природы музыкального тона. До этого, в соответствии с известной гипотезой Штумпфа, фиксация звуковысотности объяснялась практически-утилитарной ситуацией подачи сигналов на расстоянии.

Конечно, такого рода «объяснения» по существу ничего не объясняют. Даже если при подаче сигналов и возникает фиксация звуковысотности, то, во-первых, необходимо было бы, чтобы этот факт был как-то осознан дикарем (а это осознание не имеет никаких мотивов); во-вторых, дело не в самой фиксации, а в том, что только при наличии таковой становится возможным **согласование нескольких одновременно звучащих голосов**; фиксация – только **средство** звуковысотного согласования в условиях коллективного интонирования.

Здесь, однако, возникает другой вопрос: чем объяснить **необходимость** звуковысотного согласования? Утилитарными целями? Но, в отличие от ритмического упорядочивания, согласование звуковысотности вряд ли могло приносить ощутимую практическую пользу. С другой стороны, и точка зрения С. Скребкова, мотивирующая согласование звуковысотности «эстетической потребностью художественного согласования действий в коллективном танце» [6, с. 25] не представляется нам бесспорной, поскольку приписывание первобытному сознанию эстетической позиции – явный анахронизм.

На наш взгляд – выскажем это как гипотезу – возникновение музыкального тона обусловлено **универсальной** ролью принципа организации в архаической культуре.

Согласование умножало силы отдельных людей в огромную мощь единого коллективного усилия. Но этим не ограничивалась роль согласования в зарождающейся цивилизации: в упорядоченных формах совместной деятельности формировался социальный человек.

Это формирование предполагало усвоение всеми своими действиями, всем своим телом, своим голосом, короче, всем своим существом ритма и через ритм – ощущения **единства** со всем племенем. И в музыкальном тоне, **унисоне**, это единство получало наиболее совершенное чувственно-наглядное воплощение. Тон – своего рода символ социального единства и согласия. То же самое можно высказать несколько иначе: поскольку примитивное сознание в принципе не дифференцирует сферы трудовой, ритуальной, художественной, игровой и любой другой активности, организация (согласование) как ведущая социально-ценностная норма распространяется на всю человеческую деятельность, становится **универсальным** ценностно-конструктивным принципом формования любого материала, будь то трудовые движения или издаваемые голосом звуки; со своей стороны тон – продукт согласованной деятельности – способствует чувственному усвоению принципа согласованности как ведущей социальной ценности.

На этом этапе наряду с унисоном (примой), по-видимому, были обнаружены и другие консонансы – октавы, квинты и кварты. Возможно, для первобытного сознания эти интервалы не дифференцировались в такой степени, как в позднейшие времена, а объединялись общим ощущением **благозвучия**. Это подтверждается не только тем, что использование интервалов в пении «...встречается на самых ранних из известных нам стадий музыки» [7, с. 34], но и древнейшим музыкальным инструментом, обнаруживаемым даже при раскопках каменного века в самых разных географических, районах Земли. Мы имеем в виду «Флейту Пана» – несколько тростниковых дудок, связанных вместе и в большинстве случаев образующих между собой акустически-подобранные интервалы. Что же могло привести к их связыванию, соединению? Конечно, можно допустить вслед за Штумпфом, что «побудительной причиной их соединения был случай или какие-либо внешние обстоятельства» [9, с. 35]. Однако для того, чтобы человек **осознал** случайно возникшее благозвучие, **просто обратил на него внимание**, в нем уже заранее должно было бы быть сформировано **стремление к благозвучию как определенной общественной ценности**. Вне такой уже сложившейся установки сознания никакие случайно возникающие самые прекрасные сочетания и гармонии звуков не удерживались бы, не замечались бы. Зато когда эта установка сформировалась, случайно найденное сочетание столь естественно было **сохранить**, связав воедино две чудесные трубочки, естественно было и специально **искать** эти нравящиеся слуху сочетания. Мимолетное исчезающее чудо было **оставлено, связано**, и теперь, по воле человека, могло повторяться сколько угодно.

Флейты Пана – это материальные свидетельства первых музыкальных представлений наших предков, документальные памятники эволюции этих представлений. Более того, **они и есть эти объективированные представления**, воплощенные в вещи, инструменты, орудия, средства. Вряд ли можно согласиться со С. Скребковым в том, что музыкальные инструменты первобытной эпохи «выполняли лишь метроритмическую функцию» [6, с. 29]. Действительно, сущность звуковысотности – в «подстраивании к звуковысотному устою», которое «для инструментов первобытной эпохи... было совершенно недоступно технически» [6, с. 29]. Но из этого отнюдь не следует, что **один инструмент** не мог использоваться как **звуковысотный эталон**, помогающий согласованию голосов и поддерживающий устой на неизменном уровне. Ведь в отличие от человеческого голоса простейшая дудка не может глиссандировать и удерживает звук (если не наступает передувание) на одинаковой высоте. Инструмент – не причина, а **вспомогательное средство** звуковысотного согласования. Даже современный хор нуждается в настройке с помощью хортонa, а иногда и в инструментальной поддержке – насколько же необходима была инструментальная помощь в те времена, когда музыкальное искусство делало свои первые неуверенные шаги! Заметим, что сказанное вовсе не противоречит тезису С. Скребкова об

историческом первородстве в музыкальной культуре вокального интонирования, так как, согласно нашему предположению, инструменты появляются именно как средства, существенно облегчающие задачу коллективного интонирования. И действительно, данные энтографии показывают, что «нередко у дикарей для настройки их пения применяется звук какой-нибудь туземной дудки» [4, с. 13]. Лишь затем они интериоризуются, становятся достоянием внутренних представлений.

Еще раз подчеркнём главное: называя сегодня метроритм и звуковысотность средствами, мы часто затрудняемся сказать, средствами чего. Это и понятно – ведь чаще всего звуковысотность и метроритм выполняют свои функции не самостоятельно, а входя в сложную структуру художественных средств музыки. И лишь реконструируя момент зарождения средства, ситуацию, в которой оно **должно было** возникнуть, мы впервые получаем точное представление о его изначальной функции.

На первом этапе тон и ритм – вовсе не формообразующие элементы музыкального произведения по той понятной причине, что музыкального произведения в собственном значении тогда еще просто не существует, а существует лишь **коллективное интонирование и потребность в его согласовании**, пусть даже таким «примитивным» (с нашей точки зрения) способом, как бесконечное повторение одного и того же ритма и тона.

Напев

Если исходить только из принципов согласования и организации звучания в **коллективном** интонировании, дальше однообразного метра и одного единственного тона невозможно продвинуться ни на шаг. Уже появление простейшего ритмического рисунка или последования из двух-трех различных по высоте тонов требует для своего объяснения принципиально более сложного механизма.

Но вспомним, музыка – это не только **организация** звуков, это еще и **выражение** в звуках. И выражает себя в звуках прежде всего дух, субъективность, «я». Выражение в своих истоках глубоко индивидуально и свойственно, прежде всего, индивидуальной форме интонирования.

Впрочем, само по себе выражение в звуках – еще не интонирование, не музыка. Музыка возникает лишь тогда, когда **выражение** соединяется с **организацией**, коллективная форма звукотворчества – с индивидуальной, когда начинается процесс их взаимопогружения и взаимодействия. **Специфику содержания** коллективного и индивидуального интонирования можно наблюдать вплоть до самых высоких ступеней развития музыки. Индивидуальному исполнению всегда ближе лиризм, свободное высказывание, фантазия; коллективному – ритмическая дисциплина, организованность, жесткая архитекtonика. Между формами, зародившимися в сольном исполнительстве (ария, фантазия) и формами, происходящими от коллективного исполнения (хорал, fuga), отчетливо ощутим **жанровый** контраст даже тогда, когда оба произведения предназначены только для сольного или только ансамблевого исполнения. С другой стороны, лирическая исповедь, исполняемая целым симфоническим оркестром, или многоголосная fuga, исполняемая солистом, стали возможны только благодаря взаимодействию и взаимоимитации индивидуальной и коллективной форм интонирования.

При попытке соединить воедино несколько «индивидуально-выразительных» импровизаций неминуемо наступает рассогласование, разноголосица – ведь каждый поет свою «песню». Для того чтобы вновь наступило согласие, должен появиться единый для всех **напев** в том первосмысле, который жив до сих пор: говоря о напеве-«мотиве» или «мелодии», непрофессионалы имеют в виду определенный ритмовысотный комплекс, **общеизвестность** которого служит **организации коллективного интонирования** (функция, немаловажная как для фольклора, так и для современной массовой песни). Напев, таким образом, **появляется как закон коллективного выразительного интонирования**. Согласование становится возможным лишь тогда, когда все поют чей-то один определенный напев. Автор напева должен **обучить** этому напеву всех прочих. И поначалу это «обучение» (экспонирование и повторение напева) включается в саму процедуру песнопения.

Судя по документальному описанию «пляски» туземцев Андаманских островов [3, с. 253-257], песнопение включало в себя следующие моменты:

1) **подготовка** к песнопению; а) автор, занимаясь какой-либо нетяжелой работой, «складывает» напев и повторяет его до тех пор, пока не запомнит его твердо; б) «автор», он же распорядитель предстоящей «пляски», разъясняет расположившимся на специальной площадке участникам предстоящего песнопения содержание песни;

2) **исполнение**; а) «автор» сам исполняет напев, запекает; б) напев многократно повторяется всем хором до тех пор, пока не следует концовка (ускорение темпа, выкрики, удары паккуты).

Таким образом, «напев» в момент своего появления представляет собой, по существу, **особую развернутую процедуру деятельности**, синтезирующую в себе индивидуальную и коллективную формы интонирования, снимающую диалектическое противоречие выражения и организации.

Однако это противоречие снимается «напевом» лишь частично. Крайне примитивный характер андаманской мелодии [3, с. 255] указывает на то, что «автор» отнюдь не свободен в своей фантазии – он подчиняется некоему сложившемуся канону, «сочиняет» лишь то, что смогут и захотят повторить за ним остальные участники песнопения. (Высокая степень социальной регламентации индивидуального творчества в архаической культуре наблюдается и в других сферах искусства. В этом отношении интересно наблюдение А. Столяра о том, что первобытные «художники» изображали не любые сюжеты, но только несколько общепринятых. Основная причина этого, по мнению А. Столяра, – «...органичная, глубоко закономерная черта первобытного сознания... – жесткая предопределенность любого действия рамками традиционного общественного опыта... Чем глубже в прошлое, тем изображения все больше подчиняются определенному стандарту» [9, с. 38-39].)

В конечном счете, впрочем, речь идет не только о согласовании ритмовысотной структуры мелодии, но и о **согласовании индивидуальных переживаний** участников песнопения. Об этом очень точно пишет И. Рыжкин: «В основе стремления к совместному массовому исполнению, а также и к повторению мелодии одним, вторым человеком (и далее!) лежит **объединение переживаний** многих различных людей; в специфическом музыкальном интонировании эти переживания находят свою обобщенную форму» [10, с. 162]. На этом моменте следует остановиться особо.

Уже примитивнейшие песни андаманцев являются «текстами», социально выраженными смыслами. Правда, содержание этих «текстов» еще «голоэмпирично» – они фиксируют лишь единичные события, актуальные в момент сочинения песни.

Позднее выделяются социально значимые, типизированные содержания, и, в конечном счете, формируется **жанровая** основа искусства.

Рождение и смерть, сев и уборка урожая, охота и война, игра и магия – все эти постоянно приходящие события сопровождаются традиционными ритуалами и магическими действиями, пением и плясками. К этому добавляется календарный цикл культовых обрядов и праздников. Общеизвестные и зафиксированные в обрядах содержания представляют собой как бы некий завещанный предками «сценарий», по которому живет и чувствует каждый член рода.

Можно с уверенностью предсказать, в каком настроении будут члены рода в такой-то день и час, как и что они будут танцевать и петь. Исполнители вкладывают в музыку тот смысл и то настроение, которое соответствует сопровождаемому пением событию, действию или обряду. Так образуются плачи и заклинания, любовные и колыбельные, свадебные и трудовые песни, хороводы и плясовые – иными словами, образуются жанры – закрепленные в общественном сознании единства типизированных содержаний и соответствующих способов выражения. Возникновение форм музицирования, обладающих жанровым содержанием – это одновременно и следствие общественной фиксации ценностных типизированных содержаний, и, в то же время, один из важнейших способов их объективации и трансляции. Искусство становится важнейшим средством воспитания в человеке «общественной техники чувств» [11, с. 316-317].

Для ранних этапов традиционного искусства чрезвычайно характерно явление полисемии: казалось бы, одна и та же мелодия является в одном случае плясовой, в другом – плачем, в третьем – колыбельной и т.д. Смысл песни, ее характер, настроение определяются, главным образом, манерой исполнения, содержанием, которое **непосредственно** вкладывает исполнитель в сам по себе нейтральный мелодический материал. «Тон» исполнения, идущая прямо от чувствующей души и выражаемого смысла «интонация» человеческого голоса, труднообъяснимые экспрессивные качества и движения, делающие голос как бы «индикатором» выражаемой эмоции – все это живое единство намного позднее раскладывается рефлектирующим сознанием на элементы, «средства»: динамику, тембр, акцентуацию, вибрацию, агогику, артикуляцию и т. д. На данной же стадии синкретическая исполнительская интонация лишь внешне соединяется с пока еще нейтрально организованными мелодическими формами. И если синкретическое звукотворчество (исполнительство) уже на ранних этапах своей эволюции носит характер **осмысленного** выражения, то средства такого выражения осознаются значительно позднее и поначалу складываются и употребляются в большой мере стихийно.

Рага

Постепенно количественное накопление канонизированных напевов переходит в новое качество: в сознании исполнителей образуется «фонд» стереотипных интонационно-мелодических формул, из которых солисты начинают **компоновать свои импровизации**.

К сожалению, нам никогда уже не удастся услышать древнеегипетский или древнегреческий «ном». Однако и сегодня живо импровизационное искусство индийской раги, истоки которого уходят в глубь тысячелетий.

В искусстве раги широко применяется **бурдон**, исполняемый на ручной фисгармонии или каком-либо струнном инструменте. Его функция – постоянно напоминать солисту основной тон лада, ладовый звукоряд. Органный пункт, известный нам, в основном, как формообразующее композиционное средство, обнаруживает в этом древнем искусстве свою иную изначальную функцию **организации процесса интонирования**. Это прочное устойчивое и постоянное начало, на которое неизбежно должен ориентироваться импровизатор – чрезвычайно древнее (если не древнейшее) музыкальное средство.

Но, конечно, одного лишь бурдона для организации столь сложной импровизационной культуры как рага еще совершенно недостаточно. Классическое импровизационное искусство Востока – это издревле выработанный чрезвычайно сложный **комплекс** художественных **средств**: прежде всего, традиционные ладомелодические (рага) и метроритмические (тала) модели. Единая для всех исполнителей ладомелодическая формула – важнейшее средство, обеспечивающее единство коллективного исполнения. Отсюда видно, что рага осуществляет функции, аналогичные тем, которые осуществлял первобытный «напев». Лад, собственно, и есть «напев», перешедший в свое множественное, бесконечно изменчивое бытие, и в этом новом качестве продолжающий организовывать импровизацию. Лад – своеобразный аккумулятор интонационного содержания, делающий возможным обогащение, детализацию и разнообразие смысла при сохранении интегрирующего ладового образа, **настроения**, к которому удивительно подходит используемый в живописи термин «колорит». Слово «рага» так буквально и переводится – «окраска», «цвет». Поэтому импровизатор раги стремится в максимально возможной для одного исполнения степени реализовать интонационный потенциал ладовой выразительности.

Достаточно очевидна и организующая ансамблевое исполнение функция ритмической модели – тала. («Каждая рага, как правило, имеет свой тала, который дисциплинирует ансамбль исполнителей и, вместе с тем, помогает каждому участнику в его импровизации» [12, с. 36].) Исполнители, каждый по-своему, изобретательно варьируют исходную ритмическую модель, так что иногда у слушателя возникает даже впечатление рассогласования ансамбля. На самом же деле это канонизированные приемы полиритмии: «каждый музыкант в уме строго высчитывает общий тала», благодаря чему «все они обязательно совместно отмечают первую долю ритмического периода **сам** (вместе)» [12, с. 36].

Связь тала с **исполнительством** настолько неразрывна, что овладение тала невозможно вне усвоения сложнейшей техники игры на ударных инструментах – мриданге и табле.

Итак, можно утверждать, что рага – это, в первую очередь, комплекс средств **организации** ансамблевого импровизационного музицирования. Но, далее, рага – это и комплекс средств выражения, ведь основная цель классической восточной импровизации – передача особого поэтического настроения, чувства, переживания. Не случайно понятие «рага» переводится не только как «окраска», но и как «страсть», «возбуждение». В трактате Матанги «Брихаддеша» рагой именуется «такого рода звуковая композиция, которая украшена музыкальными тонами <...> и которая, **пробуждая волнение в людских сердцах, окрашивает их в те или иные чувства**» [13, с. 44]. (В советской литературе по индийской музыке наиболее близко к такому пониманию раги подходит Дж. Михайлов, который предлагает следующее определение: «Рага – это объективное психоэмоциональное состояние («раса»), выраженное посредством специфического «окрашивания» лада, мелодического образования, музыкальной формы, самого исполнения» [14, с. 29].)

И, наконец, рага является комплексом средств осознания, поскольку выразительные средства этого искусства – от ладомелодических и метроритмических моделей до мельчайших оттенков звуковысотной интонации – становятся объектом теоретического анализа, причем, с одной стороны фундаментально разрабатываются каноны и принципы организации самого звуковысотного и метроритмического материала, а с другой – подвергаются толкованию и теоретической фиксации семантические значения выразительных средств. (Аналогичный процесс наблюдается в мусическом искусстве Древней Греции. Здесь, как и в Индии, с самого начала определяются два основных плана исследований: 1) математизированная теория музыки и 2) учение об этосе. Взаимосвязь этих планов выражалась в том, что определенным звуковым структурам ставился в соответствие определенный этос, причем последний рассматривался как имманентное свойство данной структуры. Специфическим моментом, определяющим тот или иной этос лада, признавалось положение полутона в структуре тетрахорда. Характерные этосы были присущи и всевозможным размерам и ритмам. В одном из «Диалогов» Платона Сократ советует с известным афинским музыкантом Дамоном о том, «какие размеры подходят для выражения низости, наглости, безумия и других дурных свойств, а какие ритмы надо оставить для выражения противоположных состояний...» [15, с. 183-184]. Инструменты также «обладали» этическими свойствами: аполлоническая кифара символизировала моральное самообладание, «дионисийский» авлос – необузданное вождение и т. д.)

Формирование средств осознания коренным образом перестраивает практику звукотворчества: как исполнение, так и адекватное восприятие (понимание) раги немыслимы вне упорного, продолжающегося десятилетиями практического и теоретического овладения богатейшей системой средств классического искусства импровизации.

Рага, таким образом, – это комплекс средств, обладающих функциями организации, выражения и осознания, то есть комплекс **художественных** средств в точном значении этого понятия. Вместе с тем, эти средства не утрачивают свои изначальные функции организации процесса музыкального исполнения.

В других работах автора этих строк [16; 17; 18] показано, что такую же логику можно наблюдать при историческом формировании любых других художественных средств музыки. Так, полифония возникает в певческой практике Средневековой Европы как исполнительские приемы согласования нескольких одновременно звучащих голосов. И лишь затем, – благодаря использованию нотации, расцвету композиторского творчества, возникновению музыкального произведения как особого культурно-исторического феномена европейской культуры – превращается в одно из главных художественных средств композитора, основу теоретического музыкознания.

В известном смысле то же можно утверждать и по отношению к гармонии. Несмотря на существовавшую с эпохи пифагорейцев теорию интервалов, античную теорию ладов, гармония рождалась в повседневной практике музыкантов: жонглеров, труверов, мейстерзингеров. Она

рождались из органичных и лютовых табулатур, искусства самоаккомпанементов гамбистов и клавесинистов. И лишь затем, пройдя через искусство профессиональных композиторов, через осознание выдающихся теоретиков (Ж. Ф. Рамо и др.), гармония превратилась в стройную теорию, лежащую в основе академической музыкальной культуры.

Заключение

Итак, подведем итоги: первоэлементы (ритм, тон, напев) музыки исторически возникают как, в первую очередь, **исполнительские** средства. В дальнейшем средства приобретают функции выражения и осознания, развиваясь уже на стадии синкретического звукотворчества в художественные средства музыки в собственном смысле.

Несколько слов о самом понятии «средство». В другой работе [19] автор показал, что понятие средства близко по природе к понятию знака и имеет семиотическую природу. Но если знак указывает на свое значение, то средство – на свое назначение, функцию внутри деятельности или в системе художественного текста. Как и знаки, средства как бы накапливают в себе смыслы, в средствах «свернуты» фрагменты самой деятельности, приемы, навыки, способы и цели их применения. Изучая средства, мы, по сути, изучаем саму деятельность, как бы остановленную, «застывшую» в них. Узловые моменты формирования художественных средств нам представляются следующим образом.

1. Возникнув спонтанно, средства фиксируются в организуемой ими деятельности (в навыках и умениях осуществляющих деятельность людей), в ее звуковых «продуктах», а также в музыкальных инструментах. Результат звукотворчества (ритм, тон) при более близком рассмотрении как раз и оказывается **средством**, организующим звучание, интонирование.

Таким образом – и это чрезвычайно важно – с самого момента своего возникновения средство существует в двух взаимопревращающихся статусах – как собственно средство (т.е. как объект, принципиально несамостоятельный и лишь осуществляющий некие внешние функции) и как, в то же время, продукт звукотворчества, некий предмет. Устанавливаются с самого начала диалектические отношения: с одной стороны, средства организуют интонирование, с другой – являются творимыми интонированием предметами, образующими особый семиотический материал искусства, в котором затем и разворачивается **выражение**.

2. Выражение нарушает застывшую правильность, примитивную однозначность первоэлементов, как бы «изгибает» их структуру, но не хаотично, а лишь **значимо**. Упорядоченности в искусстве противостоит не энтропия, но выражение. Все отклонения от принципа тождества – не допустимый момент дезорганизации, а специфический способ смыслообразования.

В структуре выразительного средства новую функцию приобретает и момент организации. Теперь необходимость организации обоснована также необходимостью согласования элементов художественного текста, организации структуры семантических взаимосвязей.

3. Когда появляются средства осознания, изменяется структура опосредованного сознанием и знанием творчества и восприятия. Интонирование в еще большей мере утрачивает стихийность, становится **организуемым через осмысление выражением**. Теперь осознается не только «что» выражается, но также и «с помощью чего», «как» выражается это «что».

В результате рефлексии происходит некое «удвоение» средств, до сих пор лишь стихийно функционировавших в звукотворчестве. Это идеальное «удвоение» средств есть, по существу, их **пересоздание**. Рефлексия не ограничивается тем, что отбирает и фиксирует стихийно сложившиеся мелодические и ритмические звукоформулы, – она, кроме того, заново «переорганизовывает» их морфологию, конструирует новые системы интервалов и ладов, ритмики и т.д. Одновременно рефлексия оценивает, конкретизирует и систематизирует поля значений выразительных средств. Возникающие при этом средства **осознания** становятся новой формой фиксации этих значений.

Однако рефлексия приводит и к прямо противоположной тенденции – **десемантизации** выразительных средств, превращения их в **нормативный** материал дальнейшего творчества.

Это связано с тем, что сознание постоянно «расщепляет» структуру выразительного средства на «форму» и «содержание» и, с одной стороны, устанавливает связь между ними, а с другой – фиксирует отдельно формальную структуру выразительного средства и отдельно – его выразительный смысл. Тем самым, рефлексия лишает формальную структуру семантической напряженности, упругости. Так утрачивают свою изначальную «вокальвесомость» вычисленные и зафиксированные интервалы; так, возникшие прямо из потребности живого выражения лады и напевы остаются лишь теоретически связанными с некогда породившим их этосом. В результате образуются нормативные, семантически нейтральные слои музыкального языка, которые, вовлекаясь во все новые акты звукотворчества, образуют новые массивы более сложных выразительных средств. Затем повторяется аналогичный цикл на более высоком уровне и т. д.

Таким образом, средства осознания превращают звукотворчество в многоступенчатый процесс развития. Намечается основная оппозиция художественных средств: нормативные, «автоматизированные» средства противостоят «остранненным», индивидуализированным, смысловонапряженным продуктам актуального звукотворчества. В дальнейшем создание музыкальной нотации приводит к дифференции синкретического звукотворчества, появлению композитора в собственном смысле, исполнителя и, наконец, музыкального произведения, зафиксированного в нотном тексте. Все эти такие знакомые нам понятия существовали отнюдь не всегда и складывались лишь в профессиональной культуре Европы последних семи-восьми веков. В то же время в других, не менее древних, музыкальных культурах (фламенко, арабский мугам, азербайджанский макам, китайская музыка, индийская рага, музыка Бессарабии, Балкан, венгерских цыган, идишских клезмеров и других традиционных музыкальных культур, не говоря уже о фольклоре) музыка продолжает жить, по сей день, не зная ни нот, ни музыкальных произведений в собственном смысле. И только в академической музыкальной культуре Европы сложилась сложнокооперированная система звукотворчества, в которой центральная, связующая, роль принадлежит исполнителю-интерпретатору. Именно он должен вдохнуть жизнь в произведение, записанное композитором в нотном тексте, «пережив» его перед слушателями и вместе с ними. Для этого он использует выразительные средства, такие как агогика, артикуляция, тембродинамика, вибрато и многие другие. Нам же было важно в данной работе показать, что и все другие элементы музыкального языка, в том числе и те, которые принято считать композиторскими (метровысотность, гармония, полифония, мелодия и пр.) в основе своей сохраняют ярко выраженные исполнительские функции. Можно ли представить себе звучание хора, оркестра без идеально выверенных унисонов? Безупречно выстроенных вертикалей? Абсолютной синхронности (*zusammen*) голосов партитуры? Безусловно, это вопросы риторические. А это значит, что все так называемые композиторские средства, наряду со своими функциями в художественной системе музыкального произведения, никогда не утрачивают свою пра-функцию: организации самого музыкального исполнения. Нетрудно заметить, что этому служит и само музыкальное произведение, и его нотный текст.

Список литературы

1. Скребков С. Композитор и исполнитель. Скребков С.С. Избранные статьи. М.: Музыка, 1980. С. 9–16.
2. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 91–111.
3. Бюхер К. Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923. 326 с.
4. Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. М.: Музсектор, 1925. 32 с.
5. Арзаманов Ф. Теория музыки и работа исполнителя. Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXXII. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С. 63–89.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
7. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М.: Музыка, 1965. 488 с.
8. Штумпф К. Происхождение музыки. Л., 1927.

9. Столяр А. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 31–76.
10. Рыжкин И. О некоторых существенных особенностях музыки. Эстетические очерки. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1963. С. 133–175.
11. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
12. Виноградов В. Индийская рага. М.: Сов. композитор, 1976. 62 с.
13. Дева Б. Ч. Индийская музыка. М.: Музыка, 1980. 207 с.
14. Михайлов Дж. Предисловие редактора перевода. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка. М.: Музыка, 1980. С. 5–35.
15. Платон. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. 685 с.
16. Бенюмов М. Музыкальное произведение и исполнение музыки. Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации: межвузовский сборник / науч. ред. Ю.Н. Рагс; отв. ред. Л.П. Казанцева; отв. за вып. М.И. Бенюмов. Красноярск: Издательство Красноярского государственного университета (КГУ), 1989. С.25-42.
17. Бенюмов М. Музыкальное исполнение: логика понятия и историческая эволюция. Культура. Искусство. Образование: межвузовский сборник научных и методических трудов. Вып. 9. / ред. Н. А. Еловская, О. Ю. Колпецкая. Красноярск: [Б.и.], 2010. С. 25–44.
18. Бенюмов М. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции: монография. Красноярск: КГИИ, 2018. 260 с.
19. Бенюмов М. Опыт семиотического анализа художественных средств музыки [Электронный ресурс]. Музыкальная наука на постсоветском пространстве: материалы II Международной интернет-конференции РАМ им. Гнесиных (15.01.2011-15.05.2011). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Benumov.pdf. Дата обр.: 14.10.2019.

References

1. Skrebkov S. Composer and Performer. Skrebkov S. S. Selected articles. Moscow: Music, 1980: 9–16.
2. Nazaykinsky E. Musical Perception as a Problem of Musicology. Perception of Music. Moscow: Music, 1980: 91–111.
3. Buher K. Work and Rhythm. Moscow: New Moscow, 1923: 326.
4. Ivanov-Boretsky M. Primitive Musical Art. M: Mussetter, 1925: 32.
5. Arzamanov F. The Theory of Music and the Work of the Contractor. Actual Problems of Music Pedagogy. Proceedings of the Gnessin Institute, Vol. XXXIII. Moscow: Gnessin Institute. Academy of Music, 1977: 63–89.
6. Skrebkov S. Artistic Principles of Musical Styles. Moscow: Music, 1973: 446.
7. Gruber R. Universal History of Music. Part 1. Moscow: Music, 1965: 488.
8. Stumpf K. The Origin of Music. Leningrad, 1927.
9. Stolyar A. On the Genesis of Pictorial Activity and Its Role in the Formation of Consciousness. Early Art Forms. Moscow: Iskusstvo, 1972: 31–76.
10. Ryzhkin I. On Some Essential Features of Music. Aesthetic Essays. Vol. 1. Moscow: Soviet Composer, 1963: 133–175.
11. Vygotsky L. Psychology of Art. Moscow: Iskusstvo, 1968: 576.
12. Vinogradov V. Indian Raga. Moscow: Soviet Composer, 1976: 62.
13. Deva B.C. Indian music. Moscow: Music, 1980: 207.
14. Mikhailov G. Foreword by the Translation Editor. Deva B. C. Indian music. Moscow: Music, 1980: 5–35.
15. Plato. Compositions. Vol. 3. Part 1. Moscow: Thought, 1971: 685.
16. Benyumov M. Musical Composition and Performance of Music. A Piece of Music in the System of Artistic Communication: Pub. Krasnoyarsk State University, 1989: 25–42.

17. Benyumov M. Musical Performance: Logic of Concept and Historical Evolution. Culture. Art. Education: Intercollegiate Collection of Scientific and Methodological Works. Vol. 9. / N.A. Elovskaya, O.Y. Colpetckaya. Krasnoyarsk, 2010: 25–44.
18. Benyumov M. Artistic Means of the Musician-Performer: Paradox of Concept, Historical Genesis, Structure, Functions: monograph. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Arts, 2018: 260.
19. Benyumov M. Experience of Semiotic Analysis of Artistic Means of Music. Music Science in the Post-Soviet Space: Proceedings of the IIth International Internet Conference of Gnessin's Russian Academy of Music (15.01.2011–15.05.2011). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Benumov.pdf. Access: 14.10.2019 (in Russ.).

**«... Он о себе сохранил хорошую память». Страницы творческой биографии художника
Михаила Рутченко**



Строй Лилия Ринатовна

кандидат искусствоведения, первый проректор Сибирского
государственного института искусств имени Дмитрия
Хворостовского
listroy@ya.ru

Stroy Liliya

Candidate of art, first vice-rector of the Dmitri Hvorostovsky Siberian
State Academy of Arts
listroy@ya.ru

Проект «Художественное образование как фундамент художественной жизни Сибири» поддержан за счет средств целевого финансирования, предоставленного РФФИ, правительством Красноярского края и Краевым фондом науки.

Аннотация

В статье предпринимается попытка на материалах архивных документов и сведениях, почерпнутых из местной периодики дореволюционного периода, изучить «красноярский период» творчества художника Михаила Александровича Рутченко. В исследовании подчеркивается влияние Рутченко на формирование творческих процессов города через педагогическую работу в области художественного образования, выставочную деятельность, социально-культурные инициативы. Рутченко придавал художественным силам Сибири центробежное движение, желая укрепить регион внутренней творческой мощью, закрепить ростки художественных сил на местах, сформировать такой сценарий культурного развития, который ослабит кадровый отток из провинций и позволит полноценно развиваться местным художникам вдали от центра России.

Ключевые слова: Сибирь, Красноярск, художник, выставка, рисовальные классы, Рутченко, Суриков, Каратанов, живопись, искусство.

**«...He kept a good memory about himself». Creative Biography Pages of the Artist
Mikhail Rutchenko**

Abstract

The article attempts to study the "Krasnoyarsk period" of the artist Mikhail Rutchenko on the basis of archival documents and information gleaned from local periodicals of the pre-revolutionary period. The study emphasizes the influence of Rutchenko on the formation of creative processes of the city through pedagogical work in the field of art education, exhibition activities, social and cultural initiatives. Rutchenko gave the artistic forces of Siberia a centrifugal movement, wanting to strengthen the region with internal creative power, to consolidate the sprouts of artistic forces on the ground, to form a scenario of cultural development that would weaken the outflow of personnel from the provinces and allow local artists to develop fully away from the center of Russia.

Key words: Siberia, Krasnoyarsk, artist, exhibition, drawing classes, Rutchenko, Surikov, Karatanov, painting, art.

Введение

Михаил Александрович Рутченко (1863-1937) – первый наставник живописца Дмитрия Иннокентьевича Каратанова, архитектора Леонида Александровича Чернышева. Один этот факт

позволяет оценить важность участия Рутченко в формировании художественной культуры города Красноярска конца XIX века. Вместе с тем, изучение мемуарной литературы, затрагивающей творчество Михаила Александровича, обнаружение малоизученных архивных документов, исследование материалов ретроспективной периодики помогают реконструировать страницы его творческой биографии и оценить масштаб его деятельности, связанной с городской культурой 1889-1895 годов.

Известно, что он был выпускником Киевской рисовальной школы Н. И. Мурашко, затем вместе с А. И. Беклемишевым-Реджио работал над декорациями Киевского оперного театра. Будучи вольнослушателем Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств, получил свидетельство на звание учителя рисования низших учебных заведений. Участвовал в написании учебника «Школа рисования», изданного в Москве в 1888 году.

В 1889 году Михаил Александрович приехал в Красноярск, который стремительно развивался. Современники отмечали, что в это время в городе жили «40 тысяч душ обоего пола. Станция Красноярск расположена на 711 версте Средне-Сибирской железной дороги и является последнею на участке Обь–Красноярск. Мост через Енисей еще не был возведен, и железная дорога был однопутка. <...> Самой выгодной отраслью торговли считается продажа напитков, в городе имеется более ста разного рода винных продаж»¹. Для горожан работала открытая публичная библиотека, телеграфная станция, городской театр, общественный музей, фельдшерская школа. Красноярцы гордились городским парком, каменной часовней на Караульной горе, Кафедральным собором Рождества Пресвятой Богородицы, возведенным по проекту архитектора Константина Тона, пароходным движением по Енисею. В этот период, проезжая через всю Сибирь, Антон Павлович Чехов отметил: Красноярск – «самый лучший и красивый из всех сибирских городов <...>; я жалел, что университет открыт в Томске, а не тут, в Красноярске» [1, с. 44].

Возможно, что именно стремительное развитие Красноярска повлияло на приезд Рутченко в сибирскую провинцию. Весть о том, что в городе поселился профессиональный художник, быстро распространилась. Узнал об этом и пятнадцатилетний Митя Каратанов и изъявил желание лично познакомиться. «Войдя в его комнату, я увидел перед собой довольно высокого, с темными волосами и в короткой, несколько выющейся бороде, и на голове, стройного, с некрупными, но приятными чертами, с чистым лбом, небольшим носом. В общем его лицо можно было назвать красивым, к тому же приятным. Принял он меня приветливо. Спросил кто я и причину прихода. Я в своем ответе, конечно, упомянул, что рисую. На стене висели 2-3 его масляных работы, но содержания их не помню, на стуле стоял ящик с красками в тюбиках. С почтением я созерцал и этого человека, и все принадлежавшие ему предметы»². После этой встречи Рутченко, подыскивающий для себя другое, более подходящее жилье, переехал к Каратановым³, которые сдавали в аренду одну из комнат дома – большую и светлую. Вскоре к постояльцу присоединилась его жена Людмила Аркадьевна Рутченко (урожденная Окуловская). Она, имевшая аттестат акушерки Московского университета, была Туруханской окружной повивальной бабкой, но уже в 1890 году перевелась работать по специальности в Красноярск⁴.

Людмила Аркадьевна «быстро завоевала, как и М. А., симпатию моих родителей и сестер <...>. Зажили хорошо и дружно. Вечерами собирались вокруг чайного стола. Отец⁵ <...> довольно хорошо играл на гитаре. М. А. по стенам развесил свои этюды»⁶ Этот факт не раздражал

¹ Архив Красноярского краевого краеведческого музея, далее АККМ.

² АККМ.

³ Комната, в которую заселился Рутченко, была обещана другому человеку по фамилии Суриков (однофамилец художника). Каратанов об этом знал, однако организовал заселение нового жильца. Одновременно во двор дома Каратановых с пожитками с разных концов улицы въехали Рутченко и Суриков, к удивлению родителей Дмитрия Иннокентьевича. Скандал удалось замять, и в дом Каратановых заселился Рутченко с женой.

⁴ Государственный архив Красноярского края, далее ГАКК.

⁵ Отец Каратанова – Иннокентий Иванович Каратанов.

⁶ АККМ.

родителей Каратанова, Иннокентий Иванович, помимо любви к музыке, «занимался рисованием черными или цветными карандашами, или акварелью на толстой, вероятно, ватманской бумаге. <...> Иногда копировал картинки из журналов и делал не лишённые остроумия карикатуры. <...> Карикатуры на местных жителей им были посланы в журнал «Будильник», и они были воспроизведены»⁷. Более того, Иннокентий Иванович с детства дружил с Василием Ивановичем Суриковым⁸ и, возможно, содействовал его знакомству с Рутченко в 1889 году.

Каратанов вспоминал, что Михаил Александрович в Красноярске «быстро перезнакомился и сошелся с нашей интеллигенцией, а также с представителями капитала. Вскоре ему было предложено место преподавателя рисования в здешней мужской гимназии. Не помню, кто до него преподавал там рисование, но знаю, что велось оно очень плохо, но когда за это взялся М. А., то под его руководством дело пошло иначе. <...> Многих гимназистов <...> он умел направить по этому пути, и они в дальнейшем продолжали усовершенствоваться в столицах»⁹. На этом поприще Рутченко работал с 1890 года, до него рисование преподавали И. Церенович (1868-1869) и Г. Некрасов (без указания годов), не имевшие вообще никакого образования [2, с. 130].

В 1891 году Цесаревич Николай Александрович Романов во время Восточного путешествия прибыл в Красноярск. Одним из пунктов посещения в городе была мужская гимназия. Ученики поднесли в дар наследнику российского престола изящную папку «с 12-ю видами окрестностей Красноярска, рисованными учителем рисования М.А. Рутченко» [2, с. 94]. После этого события художника пригласили преподавать рисование в женскую гимназию, где до этого работал учитель Фрелек (1888–1891) [1, с. 61], но его ученицы не проявляли особой склонности к занятиям. С 1892 года рисование вошло в перечень обязательных дисциплин гимназисток.

С приездом Михаила Александровича в Красноярск совпало и открытие воскресных рисовальных классов для всех желающих учеников городских школ без различия пола и возраста. Художник стал безвозмездно работать с детьми. Рисовальная школа расположилась в здании мужской гимназии. Обществом попечения о начальном образовании были приобретены орнаменты и образцы для рисования на сумму 120–150 рублей.

Итак, первые рисовальные классы Красноярска открылись в 1891 году. Через год, благодаря знакомству с городской элитой, у Рутченко появилась возможность показать населению работы своих воспитанников на первой, документально зафиксированной художественной выставке Красноярска. Экспозиция проводилась 6–26 апреля 1892 года в доме купца Алексея Андреевича Светлакова с целью сбора средств переселенцам из губернии, пострадавшим от неурожая¹⁰. Михаил Александрович работал в организационном комитете вместе со Статским Советником Давыдовым и золотопромышленником Кузнецовым¹¹. Инициативу поддержали Городской Голова и Енисейский Губернатор¹².

Выставку собирали всем городом. Три комнаты двухэтажного кирпичного дома были заполнены полотнами из частных коллекций, копиями знаменитых мастеров, работами местных художников и фотографов. Особое экспозиционное пространство занимала картина «Милосердный самаритянин» В. И. Сурикова. Достоинно смотрелся холст «В секретной»¹³ М. А. Рутченко, его мастерство пресса отметила особо.

Чистый доход экспозиции составил 317 рублей 35 копеек [3, с. 3], ее посетили 1950 зрителей. Они, возможно, среди работ учеников рисовальной школы, к которым критика отнеслась насмешливо, видели начинания Дмитрия Каратанова и Леонида Чернышева. Юноши не только

⁷ АКККМ.

⁸ Дома семьи Суриковых и деда Каратанова находились по соседству.

⁹ АКККМ.

¹⁰ ГАКК.

¹¹ Александр Петрович Кузнецов – сын Петра Ивановича Кузнецова, мецената Василия Ивановича Сурикова.

¹² ГАКК.

¹³ Данная работа под названием «Узник» находится в фондах Красноярского краевого краеведческого музея.

обучались у Рутченко, они полтора года жили в его семье¹⁴, а летом 1892 года уехали учиться: Чернышев в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (отделение архитектуры), Каратанов в Санкт-Петербургскую Императорскую Академию художеств.

Идею рисовальной школы Рутченко связывал с интеграцией художественного образования и ремесленного производства. Михаил Александрович руководствовался опытом Рисовально-технических классов Пскова, открытых в 1889 году и включавших помимо художественных дисциплин, предметы прикладного характера, закрепляющие пройденное в различных отраслях «ремесленного производства»¹⁵. В 1892 году Городская Дума поддержала открытие в Красноярске рисовально-технических классов «не только для учеников начальных городских училищ, а вообще для всех лиц, желающих заняться этим делом»¹⁶. Возможно, чиновников убедила целеустремленность художника, участвовавшего в открытии городской выставки и привлекшего к этому начинанию юных горожан. Поддерживая инициативу Рутченко на словах, члены Думы не пытались решить проблемы: финансирования учреждения, выделения ему помещения, оплаты труда педагога.

Рутченко работал безвозмездно, справляясь с трудностями самостоятельно. Во-первых, в 1893 году он открыл в городе собственную иконописную мастерскую, чтобы осуществить сближение художественного творчества и ремесленного производства. К слову, в городе работала мастерская живописца Е. И. Козлова и иконописная мастерская Знаменского женского монастыря, открытая в 1892 году. Во-вторых, Рутченко неустанно искал источники финансовой поддержки школы. Он обращался к Обществу попечения о начальном образовании и, после горячих дебатов, ему пообещали ежегодную субсидию в размере 120 рублей, но не выделили. В-третьих, художник лично встречался с руководством Академии художеств и договорился о поддержке работы школы. В итоге рисовальные классы Красноярска были оснащены учебными пособиями и образовательной программой. «Академия выразила намерение высылать еще, ежегодно картины, покупаемая ею на выставках, с тем, чтобы помещать их в местный музей» [4, с. 3]. К сожалению, этот факт не впечатлил тех, на чью помощь рассчитывал Рутченко: меценатов, городских чиновников и губернских властей.

В 1894 году художник просил Леонида Константиновича Теляковского, Губернатора Енисейской губернии, выделить помещение для школы. Сановник адресовал эту проблему красноярскому мещанскому старосте Сазонову, отметив, что «ни в г. Красноярске, ни вообще в губернии не имелось школы рисования как в других местностях Империи, где подобные заведения признаются весьма полезными и получают широкое развитие. Известно, что рисовальные школы особенно полезны для местного ремесленного населения, давая ему возможность изучать искусства черчения и рисования, развить в себе художественный вкус и прилагать, затем, приобретенные познания к своим работам, которые, благодаря сему, выходят значительно изящные и, без сомнения, ценные»¹⁷. Желая быть убедительным, Губернатор затронул вопрос, который в тот период активно обсуждался местной общественностью: городская производственная среда должна развиваться посредством занятий черчением и рисованием. «К сожалению, у нас в Красноярске ремесленное образование стоит на самой низкой ступени развития, но никто не заботится о поднятии его на должную высоту» [5, с. 3]. Теляковский просил Сазонова предоставить для школы помещение в здании мещанской управы. Староста ответил отказом из-за отсутствия свободного места.

В итоге Рутченко вынужден был проводить занятия по месту жительства, в доме Красноярской учительской семинарии, два раза в день. Оплата уроков достигала 3-5 рублей в год.

¹⁴ Рутченко с женой и Дмитрием Каратановым (родители которого уехали из Красноярска) на правах арендаторов проживали в доме Чернышевых. Каратанов прожил в семье Рутченко полтора года.

¹⁵ ГАКК.

¹⁶ ГАКК.

¹⁷ ГАКК.

В начале 1895 года художник добился, чтобы школа обосновалась в помещении мужской гимназии, обучение детей вновь стало бесплатным.

Во многом финансовые сложности на педагогическом поприще Михаил Александрович сглаживал за счет прибыли, которую приносила иконописная мастерская. Здесь выполнялись заказы «живописи, образов на досках с вызолоченными, цырованными, чеканными, эмалированными и живописными фонами, на стенах, металлах и стекле, позолоты и серебрения по дереву и металлам, иконостасов, киотов, рам, глав, крест., риз и проч. церковн. утвари, резьбы самых сложных рисунков иконостасной, мебельной и всякого рода столярных и малярных изделий» [6, с. 3]. В 1894 году мастерская Рутченко оказалась в центре городского скандала: Енисейское Губернское Правление представило Губернатору прошение об оштрафовании Рутченко на 10 рублей за оказанное им неуважение к Красноярской Ремесленной Управе и на 35 рублей в пользу Ремесленной казны. Причина заключалась в том, что мастерская не имела надлежащего аттестата, управского свидетельства, работала с внешней вывеской (то есть рекламировала свою деятельность, не получив соответствующего разрешения), с наймом 6 иногородних, незарегистрированных подмастерьев. В разгар судебных разбирательств «поступили в Управу жалобы на Рутченко от его же подмастерьев относительно денежного расчета за их работу»¹⁸.

Начались препирательства Михаила Александровича с Ремесленной Управой, куда его четыре раза приглашали повестками, в том числе и через Городскую Полицию. Рутченко игнорировал вызовы, объясняя свое поведение нехваткой времени из-за педагогической деятельности. На первых двух повестках он сообщил, что прийти не может. На третьем документе (заседание назначено на 11 октября 1894 года) художник написал с раздражением: «Третий раз сообщая Ремесленной Управе, что в понедельник быть не могу по служебным обязанностям, как известно Ремесленной Управе, что я состою на должности преподавателем при Красноярской Губернской Гимназии и в понедельник должен быть на уроках. О своей личности, если это нужно Ремесленной Управе, (она) должна справляться в тех учреждениях, в каких должна быть моя личность известна»¹⁹.

Непримиримый конфликт художника с ремесленными властями усугублялся семейной драмой. В последнем Каратанов обвинял жену Рутченко, которая, была «молодая, неглупая, привлекательная женщина, живая и веселая. Красивой ее назвать нельзя, но лицо ее было приятно. Была она из тех натур, которые, имея горячий темперамент, при отсутствии нравственных сдерживающих импульсов, не могут владеть собой, а потому быстро и легко поддаются увлечениям»²⁰. В 1895 году супруги разъехались: Людмила Аркадьевна по собственному прошению была переведена Енисейской Врачебной Управой в Енисейск, Михаил Александрович уехал в Иркутск. Рисовально-техническая школа прекратила свое существование, и горожане сокрушались, что хорошо начатое дело так скоро погибло от равнодушия общества.

С отъездом Рутченко из Красноярска развитие художественного образования в городе оборвалось, до 1910 года этот вопрос оставался нерешенным. При этом Енисейскому Губернатору периодически приходили запросы Академии художеств о наличии в городе рисовальной школы, на которые следовали отрицательные ответы.

Дальнейшая судьба художника Рутченко находится за рамками культурной жизни Красноярска, однако, невозможно оставить без внимания несколько фактов, связанных с его последующей деятельностью. В 1896 году он направился в Якутск, но остановился в Иркутске, где в гимназиях преподавал рисование. В 1898 году при Вознесенском мужском монастыре он открыл школу рисования и иконописи, обучая 35 взрослых и детей. В 1900 году совместно с художником Н. И. Верхотуровым организовал «рисовальные классы при только что возникшем тогда обществе

¹⁸ ГАКК.

¹⁹ ГАКК.

²⁰ АКККМ.

распространения народного образования и народных развлечений» [7, с. 3]. С 1900 по 1904 годы он публиковал заметки в журнале «Искусство и художественная промышленность».

В 1905 году Рутченко преподавал рисование в гимназиях и училищах Украины. В 1910 году переехал в Читу, тогда же его бывшие воспитанники Каратанов и Чернышев, при содействии Сурикова, открыли первую сибирскую художественную школу – Рисовальные классы Красноярска (1910–1919). Возможно, что об этом знал Рутченко, который в 1916 году был проездом в столице Енисейской губернии и временно остановился в городе. Вместо темноволосого человека Каратанов, который встретился со своим учителем, увидел седого старика, надломленного жизнью. В это время Михаилу Александровичу было около 53 лет, он лишился должности директора Читинской художественно-промышленной школы, открытие которой инициировал в 1913 году. С 1917 года в Украине он занимался своим любимым делом – учил рисованию детей.

Вернемся в Красноярск. Городская художественная жизнь 1889–1895 годов активно развивалась, во многом благодаря инициативности и целеустремленности Михаила Рутченко. Он плодотворно работал как живописец и имел большие заказы. Каратанов вспоминал, что для правительственных учреждений он написал масляными красками несколько царских, Александра III, портреты. Были заказы на портреты и местных состоятельных людей. Он писал портрет со здешнего владельца стекольного завода, богача Данилова, и многих других. Писал этюды и с людей, и с природы. Именно он в 1891 году оформлял меню памятного обеда Цесаревича Николая Александровича в Красноярске. Годом ранее художник начал работать над декорациями и росписью занавеса для нового городского театра²¹ вместе с юным Каратановым. Благодаря гонорару за этот заказ Дмитрий Иннокентьевич получил финансовую возможность поступления в Санкт-Петербургскую Императорскую Академию художеств. На необходимости его обучения в Академии настаивал Суриков и просил Михаила Александровича подготовить даровитого ученика к вступительным экзаменам.

Рутченко гордился дружбой с Василием Ивановичем, вел записи их бесед²². Суриков считал его талантливым художником, в письмах родным справлял о нем, при встречах прислушивался к его профессиональному мнению. В 1936 году (за год до смерти Рутченко), когда красноярский краевед М.В. Красноженова готовила к печати воспоминания красноярцев о Сурикове, она согласовывала рукопись с дочерью художника, Ольгой Васильевной Кончаловской. Та, внося коррективы, заметила: «Я помню, Рутченко бывал у нас: и у нас было впечатление, что у него мания величия; и правда, в воспоминаниях он проявляет «излишнюю» строгость к своему старшему собрату. Смешновато, <...> я сомневаюсь, был ли он, Рутченко, в глубине души другом Сурикова»²³.

Взрывной и бескомпромиссный характер Рутченко отягощал продвижение его творческих идей. Члены Ремесленной управы возмущались, что Рутченко, вместо того, чтобы представить себя «за вежливого интеллигента, напротив оказывает свое какое-то чересчур дерзкое невежество и явное неуважение», «неприличие и вообще поведение, противное духу вежливости и благопристойности»²⁴. Каратанов также отмечал в характере своего учителя внутреннее напряжение: «Я замечал несколько раз, что он чем-то недоволен, что есть какая-то язвинка, которая иногда причиняет ему душевную боль и несколько выводит его из равновесия»²⁵.

Вместе с тем, именно его напор, целеустремленность и непоколебимая вера в искусство позволяла живописцу развивать художественные процессы провинциального Красноярска 1889–1895 годов. Каратанов, вспоминая своего первого учителя, писал: «Среди знавших его, он о себе сохранил хорошую память»²⁶, которая связана с повышением уровня преподавания уроков

²¹ Деревянное здание театра, находившееся возле современного стадиона «Динамо», сгорело в пожаре 1898 года.

²² Записи были уничтожены в 1907 году, при аресте Рутченко за участие в революционном движении.

²³ АКККМ.

²⁴ ГАКК.

²⁵ АКККМ.

²⁶ АКККМ.

рисования в гимназиях города (1890–1895); проведением первой художественной выставки Красноярска (1892 г); созданием рисовально-технической школы (1891–1895); открытием иконописной мастерской (1893–1895). Рутченко придавал художественным силам Сибири центробежное движение, желая укрепить регион внутренней творческой мощью, закрепить ростки художественных сил на местах, сформировать такой сценарий культурного развития, который ослабит кадровый отток из провинций и позволит полнокровно развиваться местным художникам вдали от центра России.

Заключение

Колоссальные усилия Михаила Александровича были устремлены в будущее, предопределяя условия эффективного развития художественных процессов: экспозиционной культуры, художественной критики, общественно-творческой деятельности, мастерского сектора, просветительской работы, художественного образования. Поэтому его роль в формировании творческой среды Красноярска XIX века не ограничивается годами проживания в городе. Художественные процессы, заложенные им в 1889–1895 годах, дорабатывались городской культурой вплоть до первых десятилетий XX столетия, творческой и педагогической деятельностью его учеников, сохранивших память о человеке, самоотверженно служившем сибирскому искусству.

Список литературы

1. Бакай Н.Н. К Двадцатипятилетию красноярской женской гимназии (1869–1894 гг.). Красноярск, 1895.
2. Бакай Н.Н. Двадцатипятилетие красноярской губернской гимназии (1868–1893 г.). Красноярск, 1893.
3. Отчет по устройству художественной выставки в пользу Временного Переселенческого Комитета. Енисейский листок. 1892. №33.
4. Н.С. С заседания совета школьного общества. Енисейский листок. 1894. №40.
5. Вопрос о необходимости развития. Енисейский листок. 1894. №15.
6. Объявление о работе иконостасной мастерской М. А. Рутченко. Енисейский листок. 1893. №35.
7. Адрианов. Классы рисования и живописи. Сибирское слово. 1911. №43.
8. Чехов А.П. Остров Сахалин. Москва: Кукушка, 2004. 368 с.

References

1. Bakay N.N. To the twenty-fifth anniversary of the Krasnoyarsk female gymnasium (1869–1894 гг.). Krasnoyarsk, 1895.
2. Bakay N.N. Twenty-fifth anniversary of the Krasnoyarsk provincial gymnasium (1868–1893 г.). Krasnoyarsk, 1893.
3. Report on the arrangement of an art exhibition in favor of the temporary resettlement committee. Yenisei leaf. 1892. №33.
4. N.S. From a meeting of the school board. Yenisei leaf. 1894. №40.
5. The question about the need for development. Yenisei leaf. 1894. №15.
6. Announcement of the work of the iconostasis workshop M. A. Rutchenko. Yenisei leaf. 1893. №35.
7. Adrianov. Drawing and painting classes. Siberian word. 1911. №43.
8. Chekhov A.P. Sakhalin island. Moscow: 2004. 368 p.

Творчество А. Г. Поздеева как способ выражения мировоззренческой позиции



Серикова Татьяна Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Сибирский федеральный университет
serikova_72@mail.ru

Serikova Tatyana Yuryevna
PhD in art studies, associate professor,
Siberian Federal University
serikova_72@mail.ru

Аннотация

Данная работа посвящена определению роли авторского мировоззрения в художественном творчестве и выявлению форм его выражения. В работе рассматриваются основные этапы творческого пути выдающегося красноярского живописца Андрея Геннадьевича Поздеева, одного из крупнейших художников второй половины XX века, получившего всероссийскую известность. Проводится анализ наиболее репрезентативных произведений с целью соотнесения его мировоззренческих и художественных исканий. А. Г. Поздеев в своем творчестве прошел путь, сходный с этапами развития современного искусства – от увлечения импрессионизмом к философскому обобщению образов и стилизации формы до символического уровня. Достигнув признания как среди простых зрителей так и в профессиональном сообществе, художник меняет стиль и начинает создавать композиции, посвященные основополагающим принципам существования человека. Названия работ этого периода отражают тематику его мировоззренческих поисков: «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Голгофа», цикл «Жизнь человека». Изучаются факторы, определяющие данный процесс. Мировоззрение наделяется особой ролью и значением в реализации авторской художественной концепции и системы художественных образов. Рассматриваются способы, посредством которых автор выражает в произведении свою мировоззренческую позицию.

Ключевые слова: творчество, авторская художественная концепция, мировоззрение, живопись Красноярска, А. Г. Поздеев, современное искусство, познание мира, бытие человека.

Creativity of A. G. Pozdeev as a Way of Worldview Expressing

Abstract

This work is devoted to determining the role of the author's worldview in art and identifying the forms of its expression. The work discusses the main stages of the creative path of the outstanding Krasnoyarsk painter Andrei Gennadievich Pozdeev, one of the largest artists of the second half of the twentieth century, who received all-Russian fame. The analysis of the most representative works in order to correlate his philosophical and artistic searches. A.G. Pozdeev in his work has gone a way similar to the stages of development of modern art from the fascination with impressionism to the philosophical generalization of images and stylization of form to a symbolic level. Having achieved recognition both among ordinary viewers and in the professional community, the artist changes his style and begins to create compositions dedicated to the fundamental principles of human existence. The names of the works of this period reflect the themes of his worldview searches: The Last Supper, Prayer for the Chalice, Golgotha, and the cycle The Human Life. The factors determining this process are studied. The worldview is endowed with a special role and significance in the implementation of the author's artistic concept and system of artistic images. The ways by which the author expresses his worldview in the work are considered.

Key words: Creativity, author's art concept, worldview, painting of Krasnoyarsk, A. G. Pozdeev, contemporary art, knowledge of the world, human being.

Введение. Мировоззрение и художественное творчество

Актуальность темы исследования связана с обращением к человеку, сущностной характеристикой которого является потребность в творчестве. Это особо значимо в современных условиях, когда одним из побочных эффектов процессов глобализации становится устойчивая тенденция к обезличиванию и уравниванию членов социума. Поэтому в гуманитарных науках наблюдается усиление внимания к человеку как к личности, испытывающей потребность в познании мира через творчество и формировании собственного миропонимания.

Необходимо отметить, что современные исследования, посвященные художественному творчеству, обращены либо к вопросам идейно-образного содержания, либо к проблемам формы. Считаем, что это затрудняет изучение мировоззренческих установок автора. Поэтому творчество представленного в данной работе красноярского мастера Андрея Поздеева будет рассматриваться с точки зрения параллельного изменения мировоззренческих позиций и трансформации выразительных средств в его произведениях. Смеем утверждать, что изменение отношения к проблеме мировоззрения прояснит вопросы, связанные с поиском онтологических оснований художественного творчества.

Мировоззренческая позиция автора произведения искусства изучалась не только в искусствоведении, но и в других отраслях гуманитарного знания. Появление концепции «смерти автора», сформулированной французским философом и литературоведом Роланом Бартом [1, с. 384], побудило многих ученых высказаться в защиту роли мировоззрения автора, так как данная теория означала свободу творческого процесса от сознания и тем более от мировоззрения творца, который должен создавать художественное произведение «по образу и подобию своему». Истинное значение мировоззренческой позиции автора лежит, на наш взгляд, между безоговорочным отказом от «авторства» и его абсолютизацией.

Также в настоящее время недостаточно изучен вопрос о формах выражения авторской субъективности в художественном творчестве, что затрудняет выявление мировоззренческой насыщенности произведений искусства. Изучение созданной автором в пространстве произведения искусства субъективной реальности является актуальным, поскольку позволяет оценить взаимосвязь мировоззрения и творческого процесса. К сожалению, этому в настоящее время не уделяется должного внимания. В подтверждение всему вышесказанному процитируем слова доктора философских наук Р. Р. Тазетдиновой, которая в работе «Художественное мировоззрение и философия искусства» указывает на то, что «в мировоззрении, как в фокусе, преломляются наиболее важные общечеловеческие ценности и представления. Именно в нем обозначены те пересекающиеся миры, в которых проявляет себя человек, – мир природы и социума, индивида и коллектива, ушедших и ныне живущих» [2, с. 213].

Феномену мировоззрения посвящали труды многие корифеи русской философии, среди которых хотелось бы особо отметить Н. А. Бердяева и С. Л. Франка, который указывал на то, что «русская философия в гораздо большей степени, нежели западноевропейская, является именно мировоззренческой теорией, и что ее суть и основная цель никогда не лежат в области чисто теоретического, беспристрастного познания мира, но всегда – в религиозно-эмоциональном толковании жизни» [3, с. 164]. В современных исследованиях, посвященных данной теме, степень выражения авторского мировоззрения в художественном творчестве соотносится с мерой свободы выражения автора. Д. Н. Деменёв в работе «Мировоззрение автора как интегральное образование в процессе создания произведений живописи» указывает на то, что художественное творчество представляет собой целостный диалектический процесс, основанный на мировоззренческих позициях автора [4, с. 92]. Среди других современных нам исследований по данной теме можно отметить труды Л. А. Закса, В. П. Руднева, В. С. Хазиева и Е. В. Хазиевой.

Следует отметить, что более тщательно проблема авторской мировоззренческой позиции изучена в контексте литературного творчества. При всем тематическом разнообразии исследований формальному воплощению мировоззренческой позиции автора произведения изобразительного искусства уделяется недостаточное внимание. Среди работ, посвященных различным аспектам мировоззрения, следует отметить такие как: М. П. Арутюнян «Феномен мировоззрения: историко-философский и методологический анализ»²⁷; В. И. Галицкий «Современное мировоззрение или философия реальности»²⁸; коллективная монография под редакцией Б. С. Братуся «Христианская психология в контексте научного мировоззрения»²⁹.

В данной работе изобразительное искусство является объектом исследования, а предметом изучения выступают формы, в которые художник облекает содержание, основанное на его мировоззренческих позициях. В исследовании этих форм заключается цель данной работы. Требуется решить несколько задач, среди которых первоочередными являются изучение мировоззрения как основы художественного творчества и определение способов материального выражения мировоззрения автора. Затем требуется определить взаимосвязь форм выражения мировоззренческого содержания с авторской мировоззренческой позицией.

В работе использовались методы, применяемые в искусствоведении и культурологии. В качестве основного можно назвать метод формально-стилистического анализа произведений изобразительного искусства, а также такой культурологический метод, как структурно-функциональный, с помощью которого возможно выявление обусловленности авторского мировоззрения и форм его выражения в живописном произведении. В качестве теоретической основы рассматривались труды по психологии и философии художественного творчества.

Этапы творческого пути А. Г. Поздеева

Рассмотрим непосредственно сами живописные произведения, выбранные нами в качестве экспериментального материала. В настоящее время можно говорить об устойчивом росте интереса к творчеству А. Г. Поздеева³⁰ (1926–1998) как со стороны широкой зрительской аудитории, так и со стороны специалистов в области искусствознания. Наследие художника целостно, несмотря на то, что мастер в своем творчестве прошел путь от реалистических изображений импрессионистического характера через обобщение визуальных образов объективной действительности к картинам, выходящим за пределы жанра и обладающим символическими качествами. Живопись и графика А. Г. Поздеева в настоящее время может служить примером творческого горения и жажды новых открытий. Каждое произведение красноярского мастера точно отражает его отношение к миру, художественную концепцию и ценностные ориентации в тот период времени, когда оно было создано. В этой «точности» отражения души художника и заключается выражение его мировоззренческой позиции, диалога с окружающей действительностью и со зрителями.

При жизни А. Г. Поздеев активно участвовал во всех возможных выставках, старался не упустить шанс показать работы зрителю и посмотреть на свое творчество со стороны, чтобы подвести итоги и наметить пути дальнейшего продвижения. В 2016, юбилейном для Поздеева году (90 лет со дня рождения), прошло несколько персональных выставок, представляющих всю тематику произведений художника и основные периоды творчества. В Красноярске существуют музей-мастерская и музей в красноярской школе № 69, в центре города установлен памятник художнику.

²⁷ Арутюнян М. П. «Феномен мировоззрения: историко-философский и методологический анализ» Хабаровск: КГБНУК Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова, 2016. 336 с.

²⁸ Галицкий В. И. Современное мировоззрение или философия реальности. Москва: Директ-Медиа, 2014. 127 с.

²⁹ Христианская психология в контексте научного мировоззрения. Коллективная монография. / Под ред. Б. С. Братуся. Москва: Никея, 2017. 528 с.

³⁰ Андрей Геннадьевич Поздеев (1926–1998) - российский и советский художник. Член Союза художников СССР (с 1961 года).

Люди, которые на протяжении жизни художника были его постоянными зрителями, следили за его творчеством и общались как лично, так посредством восприятия произведений, были совершенно разные. Среди них были художники, философы, литераторы, артисты, музыканты, ученые, бизнесмены и обычные «человеки». Дружбой с Андреем Поздеевым гордились. Знакомые Поздеева приводили своих знакомых, незнакомые люди звонили ему и просили разрешения на встречу в его мастерской, чтобы посмотреть на его картины. Андрей Геннадьевич интересовал всех не только как художник, но и как собеседник.

В чем же секрет такого неиссякаемого интереса к творчеству красноярского мастера? Почему и в настоящее время выставки его картин являются событием для горожан и привлекают большое количество посетителей? Для того чтобы ответить на этот вопрос необходимо рассмотреть творчество художника с позиции реализации в произведении мировоззренческой позиции художника, которая находила живой и непосредственный отклик в сознании его зрителей. Следует также отметить, что общение автора и зрителя это всегда диалог, который возможен через восприятие произведения искусства.

Ретроспективный анализ творчества Андрея Поздеева показывает, что произведения раннего периода (1950–1960-х годов) воспринимались современниками как увлечение импрессионистическими тенденциями и излишне небрежным обращением с формой. Сегодня данные работы считаются предтечей философского осмысления объективной реальности, переработки впечатлений и формирования собственной субъективной картины мира. В середине 1960-х начался разлад Поздеева с некоторой частью публики, считающей, что картина должна передавать внешнее правдоподобие изображённых объектов. Картины третьего «философского периода» построены на основе системы знаковых элементов. Эта система разрабатывалась художником на протяжении всего творчества, Андрей Поздеев вел поиск нового образного языка, способного «выразить невыразимое» [5].

Работы «импрессионистического» периода нравились большинству зрителей. Первая персональная выставка Андрея Поздеева, которая состоялась в 1964 году, прошла по многим сибирским городам и имела хорошие отзывы. Валентина Михайловна Поздеева [5], вспоминая экспозицию, говорит, что «картины были радостные, яркие» [6, с. 26]. На выставке были представлены такие известные работы художника как «Старый дом», «Перекрёсток», «Паруса» (Рис. 1), «Вечер. Стоянка такси», «Готовые к рейсу», «Тёплый день», «У пирса», «Старый город», «Енисей. Набережная», «Городской пейзаж», «На Енисее», «Первомай», «Проспект Мира». Дирекцией Худфонда практически все работы с этой выставки были распроданы в дома культуры, на заводы, предприятия и образовательные учреждения. Несколько работ были куплены Красноярской картинной галереей.



Рис. 1. Поздеев А. Г. «Паруса» 1959г. Картон, масло. 63х108.
Источник: Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

После открытия выставки 1964 года Андрей Геннадиевич увидел, что способен повести за собой, показать, как прекрасен мир, выразить это видение пластически. У Поздеева появилось множество друзей и единомышленников. Художник нашел себя, поняв, что способен волновать зрителя, заставляя его воспринимать мир иначе, что может сделать посетителя выставки его картин счастливее. Оценив результаты своей деятельности, живописец сказал, что «изобразительное искусство – это не профессия. Это жизнь, отражение моей личности» [7, с. 69].

Художник нашел способ поиска себя через отражение в личности «другого». Как со стороны автора зритель – это другой, так и со стороны зрителя автор – это другой. Главное заключается в точности ответа содержания произведения на духовный запрос зрителя, в результате которого возникает резонанс образного содержания произведения и внутреннего мира зрителя и автора. Это определяет не столько ценность произведения, сколько его востребованность, актуальность. При этом актуальным может стать и произведение уже прошедших времен. Работы А. Г. Поздеева раннего, «импрессионистического» периода в полной мере соответствовали ожиданиям зрителей и находили у них живой и горячий отклик.

Далее художник шел по пути обобщения полученных от видимой реальности впечатлений. Вадим Борисович Серебренников писал: «В 1974 году было уже понятно, что сфера этого синтеза (в работах Поздеева) – бесконечность мира и нравственной сущности человека. <...> На пути к этому синтезу нет поспешной суеты, и художник не пропустит ни одной ступени. Уверен, Андрей Геннадьевич знал, что ему дано. Отсюда и его безжалостный спрос с себя» [8, с. 65]. Этот «безжалостный спрос» выражался в том, что Андрей Геннадиевич стал в этот период особенно требователен к качеству своих работ. Неудачные с его точки зрения или «слишком красивые», вызывающие восторженные похвалы других людей, работы он тут же безжалостно уничтожал. Художник искал образ, а простое копирование действительности отвергал как ложный путь. По воспоминаниям его друга Владимира Ваганова он говорил: «Мне 44 года! Мне не смешно! У меня отдача должна быть, а я все еще картинки пачкаю!» [8, с. 61]. Поздеев мог уничтожить даже только что написанный этюд. Так и произошло во время работы в березовой роще в Академгородке, когда в ответ на похвалу жены, процитировавшей стихотворные строчки «И берез трепетанье» художник сказал, что «да, верно, слишком красиво». Этюд тут же был счищен с картона. Также В. М. Поздеева вспоминает случай, когда привезла супруга за станцию Таежную, в деревню Кизенжуй, показать, какие там красивые места. Вопреки её ожиданиям А. Г. Поздеев сказал в гневе: «Зачем?! Я это уже умею!!!» [8, с. 49].

После открытия персональной выставки 1974 года творчество А. Г. Поздеева было повергнуто резкому осуждению, негативной критике за излишний «формализм», который не вписывался в принятую тогда художественную концепцию реализма. Но также данная выставка вызвала волну зрительского интереса к его творчеству и горячую поддержку его единомышленников и почитателей, как со стороны обычной аудитории, так и со стороны друзей художников-профессионалов. На этой выставке были представлены: «Пейзаж с красным домом», часть калтатской серии³¹, автопортрет «Цветы, палитра и художник», антивоенная серия «Женихи и невесты», философско-декоративные панно «Четыре яблока». Также присутствовали такие работы как «Летающие», «Элегия», «Древо жизни» и восемнадцать впервые выставленных портретов, среди которых были «Геннадий Данилович (портрет отца)» (Рис.2.), портреты поэта Зория Яхнина, художника Владимира Капелько.

³¹ Калтат — левый приток реки Базаиха, расположен в заповеднике «Столбы», в пригороде города Красноярска. Рядом с рекой Калтат находится Кузьмичева поляна. В 1960-е годы там работал на пленэре А. Г. Поздеев. Здесь были созданы такие работы, вошедшие в «Калтатскую серию», как «Цветы одного лета», «Прибежал Конек Горбунок», «Здесь живешь ты», «Птица», «Пейзаж с луной».

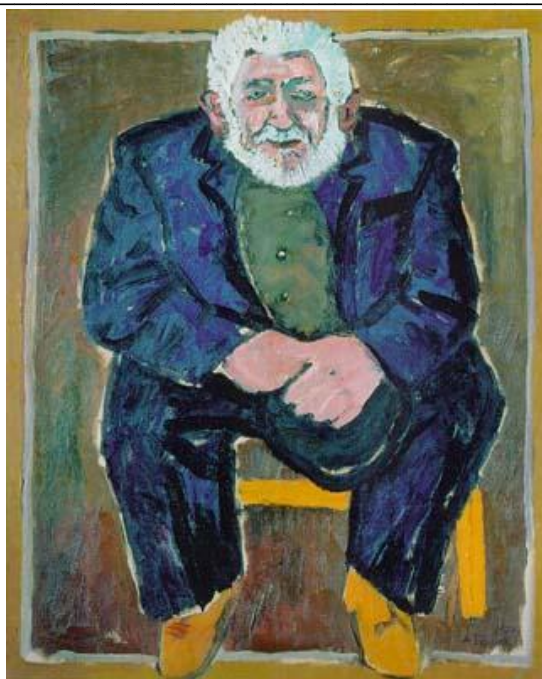


Рис. 2. Поздеев А. Г. Портрет отца «Геннадий Данилович (портрет отца)»
1974. К., м. 122х100.

Сам А. Г. Поздеев в личной беседе со своим другом красноярским писателем Э. И. Русаковым вспоминал: «Наши администраторы и искусствоведы собирались устроить мне на обсуждении выставки критический разгром! Но затея не удалась: среди приглашенных на обсуждение оказалось вдруг слишком много добрых и умных людей, любящих мои картины. Начальство потом меня же и обвинило, что якобы я это сам все подстроил...» [8, с. 38]. Выставка показала, что Андрея Поздеева все так же, несмотря на отказ от прежнего стиля работы, любят и ценят зрители, у него есть свой круг почитателей.

Сам художник часто выступал в роли зрителя, посещал художественные выставки. Желая в полной мере погрузиться в представленные работы своих коллег, он предпочитал приходить не на шумное открытие выставки, а позднее, в пустынные залы. В октябре 1981 года Андрей Геннадьевич посетил в Москве легендарную выставку «Москва-Париж». В письме Вячеславу Шавловскому после возвращения из Москвы писал: «Все, что видел, нужно было смотреть лет 25-30 назад, когда еще не было своего мира. Вероятно, много сэкономил бы лет... Выставка любопытна, но это все делалось 50 лет назад. Жаль, мало и подолгу все хорошее не показывают, люди боятся силы искусства. Вот ответ, есть ли душа. Все искусство (любое) духовно, без него не станет человека...» [7, с. 82].

Также следует сказать, что художник любил театр за возможность мгновенного изменения реальности, материализацию художественных образов как видимых, так и слышимых. У Андрея Поздеева было много друзей актеров и режиссеров. Художник создал целую портретную галерею своих «театральных» друзей и знакомых: «Актриса Ида Роот» (1974), «Портрет актрисы Августы Кленчиной» (1976). «Режиссер Юрий Мочалов» (1974). Общаясь с «театральными людьми», Поздеев оттачивал свое мастерство художника-портретиста. В подобных работах он стремился не просто отразить портретное сходство, а уловить внутреннюю сущность человека. Про людей театра художник говорил: «Своя компания» [8, с. 50]. Театр становится основным лейтмотивом новых творческих задач красноярского мастера. Актерская игра в частности и игра как способ постижения реальности давали возможность Андрею Поздееву создавать и сохранять свое личностное пространство.

По воспоминаниям современников А. Г. Поздеев обладал артистичной внешностью и способностью к «лицедейству». К примеру, Эдуард Русаков в своей книге «Звезда Полярный» пишет: «Он был интересный рассказчик! Умел подмечать характерные черточки, детали, нюансы

в чужом поведении, во внешности своих гостей, в случайно оброненных кем-то фразах» [8, с. 46]. Процесс коммуникации автора и зрителя, в частности самого портретируемого достоин отдельного исследования. По поводу портретов, написанных Андреем Поздеевым, можно сказать, что все они нравились как самим моделям, так и другим, знавшим их людям. Своими портретами такие «счастливицы» гордились и тщательно берегли.

К работам 1970–80 годов относятся такие шедевры как «Чтение» (1979) (Рис.3.) и Семья (1978). Супруга Андрея Геннадиевича, Валентина Михайловна Поздеева, говорит о том, что «круг его интересов не был ограничен одной лишь живописью. Он был в курсе новинок современной литературы, знал и любил литературу классическую. Всегда под рукой были книги из домашней библиотеки» [8, с. 66]. Супруга художника на протяжении многих лет читала ему по вечерам вслух произведения отечественных и зарубежных авторов. Читала даже во время пленэрной работы на «Столбах»³². Вот отрывок из её воспоминаний: «Андрей рисовал карандашом траву, цветы, листья – тот кусочек поляны, что перед глазами. А я читала ему вслух» [5].



Рис. 3. Поздеев А. Г. Чтение. 1979. Х., м. 103х122.

Работы из серии «Чтение» в творчестве Поздеева занимают одно из центральных мест, поскольку совместное с супругой чтение художественной литературы было определенным ритуалом их семейной жизни. К этой теме художник обращался неоднократно. Он создавал работы, стилистически соответствующие его творческим поискам в данный период времени, но при этом композиция картин оставалась на протяжении многих лет неизменной. В работах данной серии всегда присутствует круглый стол, освещенный сверху, двое сидящих за столом людей. В некоторых работах присутствует намек на подсвечник или зажженные свечи, стоящие на фоне окна. Поздеев, общавшийся со зрителем посредством своих произведений, в процессе чтения был таким же «зрителем», только читающим, для «картин», созданных его любимыми писателями: Кафкой, Пушкиным, Хэмингуэем, Ремарком, Львом Толстым, Диккенсом, Булгаковым, Бабеlem, Набоковым, Маркесом, Кортасаром, Гессе, Борхесом и другими [5].

Кроме серии «Чтение» Андрей Поздеев написал ряд семейных портретов, которые подобны страницам личного дневника. Картинам, написанным с 1973 по 1993 год, можно дать общее название «Супруги». Логика изменения образов в этих двойных портретах подобна другим

³² «Красноярские Столбы» – государственный природный заповедник, расположенный вблизи города Красноярска. Столбами называют местные скалы, узкие и высокие по форме. Высота их от 60 до 600 метров.

произведениям: от любования цветом и фактурой к декоративной плоскостности, локальности цвета и стилизации формы. Во всех работах данной серии на протяжении двух десятилетий ощущается отношение художника к таинству брака. Супруги представляют собой неразрывный союз близких по духу людей, представляющих отражение одного в другом. Как говорил, Снаут, герой фильма А. А. Тарковского «Солярис»: «Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать Космос. Мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем, что делать с иными мирами. Нам не нужно других миров, нам нужно зеркало. Мы бьемся над контактом и никогда не найдем его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которая ему не нужна. Человеку нужен человек!» [9, с. 36]. Это отражение коммуникации на уровне «брака, заключенного на небесах», духовного единства, идеального воплощения общения автора и зрителя, где они взаимодополняют друг друга и отдельное их существование невозможно, а единение душ как произведение союза супругов или автора и зрителя.

Также следует сказать и том, что Андрей Поздеев очень любил писать цветы, работы на данную тему создавались художником на протяжении всей жизни и «большими тиражами». Цветы требовались Поздееву для работы в огромных количествах. Живописец, желая зрительно увеличить их количество в мастерской, использовал зеркало. «Букеты» нужны были Поздееву, как он говорил, чтобы «через цветы видеть несюжетные ходы» [5]. В феврале 2019 в галерее «Презентация» в Сибирском федеральном университете открылась выставка «Пространство Андрея Поздеева» [10], большинство представленных работ было посвящено изображению цветов. Книга отзывов содержит множество восторженных записей, главным образом, написанных по поводу именно «цветочных» работ. Друзья художника рассказывали, что Андрей Поздеев настолько любил цветы, что «готов был скорее оставить пустым холодильник, нежели вазу на столе» [5]. Цветы служили живописцу бесконечным вдохновением. Перед своей кончиной, будучи совсем обессиленным, Андрей Геннадьевич написал букет сирени [5].

Мировоззренческие аспекты творчества А. Г. Поздеева

Искусство для Андрея Поздеева было способом понимания жизни, дневником личных эмоций, фиксированием этапов освоения своей субъективной реальности. А. Г. Поздеев говорил о своем творчестве: «Я никогда не задумывался о понятности и доступности моего искусства. Хотя время от времени я огорчался: почему меня ругают? Ведь я очень искренен в своих картинах. Я распахнул вам свою душу, а вы не хотите меня понять» [6, с. 16].

Третий, обобщающий период творчества вызвал даже у некоторых верных почитателей таланта художника неприятие и непонимание. К этому периоду творчества относятся работы, написанные в период 1989–1996 годов. Это евангельский цикл «Жизнь» («Композиция», «Голгофа» (Рис.4.), «Жизнь человека» (7 картин), «Рождество», «Старцы», «Тайная вечеря», «Чаша», «Вознесение», «Планета», «Ева и Змей»). Работы этого периода современниками Поздеева, по большому счету, не воспринимались всерьез за редким исключением особо преданных художнику единомышленников, к примеру, философа Владимира Жуковского или писателя Эдуарда Русакова. Большинство друзей-художников уговаривали его вернуться к прежним, более реалистическим работам: к примеру, знаменитый красноярский пейзажист Тойво Васильевич Ряннель. Андрею Поздееву было непросто противостоять «гонениям и порицаниям» «культурных» начальников. Он был членом СХ России с 1961 года, считал себя частью этой организации и активно возражал, когда его пытались противопоставить Союзу Художников. Он желал быть в профессиональном сообществе, связанным общими интересами и проблемами со зрителями и коллегами.



Рис. 4. Поздеев А. Г. Голгофа. 1981. Х., м. 280х280

Несмотря на неоднозначную оценку работ современниками, именно работы «философского» периода творчества сделали Андрея Поздеева известным. Произошло это благодаря Николаю Григорьевичу Ткаченко³³, который организовал самые значительные, способствовавшие всероссийскому признанию художника, выставки в столичных музеях. Бурное развитие масс-медиа индустрии не способно в полной мере заменить живого человеческого общения. Сегодня, как и в досетевую эпоху, основным средством общения автора и зрителя остаются художественные выставки. Кроме выставок для популяризации творчества красноярского мастера Н. Г. Ткаченко были изданы книги о его жизни и творчестве. Среди этих книг особо выделяется трехтомное издание «Мир Андрея Поздеева». Н. Г. Ткаченко был продюсером фильмов «Под знаком Поздеева» (2000 г.) и «Чаша» (2003 г.).

Интерес зрителей к творчеству Андрея Геннадьевича был обусловлен тем, что он сам был прост в общении, а его картины как прославляли внешнюю красоту жизни, так и вели разговор о вечном, о непреходящих жизненных ценностях. Он чувствовал себя если не председателем, как Велимир Хлебников, то просто гражданином Земного шара, счастливым от того, что живет на свете. Произведения художника были обращены к каждому зрителю, который, исходя из своего жизненного опыта, был способен воспринимать авторское содержание. Между ним и его зрителями шел постоянный обмен информацией и творческой энергией.

Андрей Геннадьевич, приступая к работе над каким-либо произведением, обладал лишь неким «предощущением» будущей работы, которое формировалось на основе его мировоззрения. Постепенно в ходе работы начинало складываться его субъективное представление о мироустройстве, которое выражало его личное мироотношение и обладало своим миропорядком, существующем на основе выработанных авторским сознанием системы «вселенских» законов.

Также следует сказать, что на примере Поздеева видно, что у художника нет стремления претендовать на абсолютизацию истинности содержания его произведения, которое демонстрирует только авторское видение мира. Андрей Поздеев выстраивал в процессе создания произведения собственную концепцию, которую зритель должен был понять, разгадывая его систему знаков. От этого «дешифрования» зависит успешность диалога художника и зрителя.

³³ Николай Григорьевич Ткаченко – художник-медаляр, организатор арт-проектов, менеджер, переводчик, книгоиздатель. Режим доступа: <http://mus-pozdeyev.ru/p29>.

Пытливый и активный зритель, как правило, становится для художника его со-творцом. Это происходит потому, что произведение искусства невозможно постичь, если зритель не создает его заново в своем воображении.

При создании произведений, в частности картин Библейской серии, Андрей Поздеев предполагал, что зритель, наконец, обратит внимание на себя, на то, чем он занят в жизни, как проходит жизненные испытания. Подобные душевные переживания являются необходимой частью коммуникации искусства как социальной системы. Ведь зритель, контактируя с произведением, познает в первую очередь именно себя, собственную личность.

Произведения Андрея Геннадиевича, отличающиеся повышенной эмоциональностью, способны влиять на внутренний, личностный мир, так называемую «субъективную реальность» зрителя, вызывая в нем ответ на воспринятое содержание произведения искусства.

Заключение

Суммируя вышесказанное, прежде всего, обратим внимание на то, что в работах художника прослеживаются почти все основные стадии развития мирового искусства от реализма до абстракционизма. Изменение стилистики работ Андрея Поздеева связано с этапами творческого пути художника и отражает философские поиски смысла человеческого существования.

На начальном этапе творчества художника увлекала видимая красота мира, в которой он усматривал проявление мировой гармонии. Постепенно пришло осознание, что это всего лишь своеобразная пелена, отделяющая человечество от действительной сути вещей. Поэтому художник не захотел довольствоваться достигнутыми успехами, которые вызывали одобрение как у собратьев по цеху, так и у простых зрителей. Он все же попытался приподнять так называемый «узорный покров». Этот период творчества отмечен работами, обращенными к темам войны, страданий и человеческих пороков. Открывшееся художнику знание о греховной природе человека потребовало поисков путей преодоления несовершенства. Мир, в котором существуют страдания и пороки, перестал казаться художнику прекрасным и гармоничным. Знание о мире, которое только способно описывать его, перестало удовлетворять Поздеева. Он стал искать новое знание, метафизическое знание, знание ради спасения. Последний тип знания в науке характеризуется как философское мировоззрение. Именно в этот период творчества, третий по смене мировоззренческих установок, Андрей Поздеев создал свои самые знаменитые работы «Чаша», «Голгофа», цикл «Жизнь человека». Многие из них экспонировались на его персональной выставке в Третьяковской галерее.

Также следует сказать и том, что по своей сути взаимоотношения художник – зритель есть процесс понимания и видения субъективного мира другого человека через понимание себя. Искусство в этом случае является своеобразным «мостом», соединяющим принципиально разные миры (субъективные реальности) двух различных человеческих личностей.

Очевидно, что невозможно дать точную и однозначную трактовку художественному произведению, поскольку оно обладает качеством множественности смыслов. При этом зритель должен понимать художественный язык произведения искусства, то есть разбираться в его видах и стилях. Само по себе произведение не содержит алгоритма его восприятия и в некоторых случаях является не «прочитаемым» до конца даже для автора. В этой ситуации зритель должен выбрать для себя определенную позицию восприятия произведения искусства, что вполне допустимо, исходя из его многозначности.

В заключение отметим, что главным в произведении искусства для зрителя являются эмоциональные переживания автора, отраженные в работе и выраженные особым образно-живописным языком. Именно через уникально индивидуальный, повышенно-эмоциональный язык произведений Поздеева передается глубина заложенных в них мировоззренческих смыслов, которые и сегодня остаются актуальными.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Тазетдинова Р.Р. «Художественное мировоззрение и философия искусства» Новая наука: Теоретический и практический взгляд. 2015. № 6-2. С. 213–217.
3. Франк С.Л. Русское мировоззрение. М., Наука. 1996. С. 740.
4. Деменёв Д.Н. Мировоззрение автора как интегральное образование в процессе создания произведений живописи. Основы творческого подхода в живописи. Исаев А.А., Деменёв Д.Н., Рябинова С.В., Савельева О.П. М.: ФЛИНТА : Наука. 2016. С. 63–106.
5. Сайт музея художника Андрея Поздеева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mus-pozdeyev.ru/p86> (дата обращения 28.04.2019).
6. Андрей Поздеев. Мир художника: художественный альбом, посвящённый девяностолетию со дня рождения Андрея Поздеева / сост. В. А. Гурьянова. Красноярск: Ситалл, 2017. 109 с.
7. Мир Андрея Поздеева / авт.-сост. альбома Н. Г. Ткаченко. Москва: СканРус, 2002. Кн. 3: Архив. Воспоминания. 2002. 151 с.
8. Русаков Э.И. Звезда полынь: повести и рассказы. Красноярск: Частное издание Николая Негодина, 2009. 224 с.
9. Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: Материалы и документы / Сост. Д. А. Салынский. М.: Астрей, 2012. 416 с.
10. Сайт Сибирского федерального университета. Выставка «Пространство Андрея Поздеева». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://news.sfu-kras.ru/node/21360> (дата обращения 21.04.2019).

References

1. Bart R. Selected Works: Semiotics. Moscow: Progress, 1989: 616.
2. Tazetdinova R.R. Artistic Worldview and Philosophy of Art. New Science: Theoretical and Practical Perspective. № 6-2. 2015: 213–217.
3. Frank S.L. Russian Worldview. Moscow: Nauka, 1996: 740.
4. Demenev D.N. The Author's Worldview as an Integral Formation in the Process of Creating Paintings. The Basics of Creativity in Painting. Ed. Isaev A.A., Demenev D.N., Riabinova S.V., Savel'eva O.P. Moscow: Nauka, 2016: 63–106.
5. The website of the Museum of the painter Andrey Pozdeev. URL: <http://mus-pozdeyev.ru/p86>. Access: 28.04.2019 (in Russian).
6. Guryanova V.A. (Eds.). Andrey Pozdeev. Andrey Pozdeev. The World of the Artist: an Art Album Dedicated to the Ninetieth Anniversary of the Birth of Andrey Pozdeev. Krasnoyarsk: Seatall. 2017: 109.
7. Tkachenko N.G. (Eds.). The World of Andrey Pozdeev. Vol. 3. Moscow: SkanRus, 2002: 151.
8. Rusakov E.I. Star Wormwood. Novels and Short Stories. Krasnoyarsk: Nicholay Negodin private edition, 2009: 224.
9. Salynsky D.A. Film by Andrey Tarkovsky «Solaris»: Materials and Documents. Moscow: Astraea. 2012: 416.
10. Site of the Siberian Federal University. Exhibition «Andrey Pozdeev's Space». URL: <http://news.sfu-kras.ru/node/21360>. Access: 21.04.2019 (in Russian).

Молодежная культура как культурологический феномен



Мясоутов Олег Валерьевич
начальник управления молодежной политики
Сибирского государственного института искусств имени
Дмитрия Хворостовского
polius@mail.ru

Myasoutov Oleg
head of youth policy department of the
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
polius@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию молодежной культуры как культурологического феномена через анализ ее морфологической сущности, различных типов и функций, которые она выполняет в обществе. Для этого автор обращается к некоторым теоретико-методологическим основам современных социально-гуманитарных наук (культурологии, философии, аксиологии, социологии и т.д.), связанных с изучением молодежной культуры и определением соответствующего понятия. Объектом исследования является молодежная культура как культурологический феномен. Предмет исследования – культурологические особенности современной молодежной культуры. Целью исследования является анализ культурологических особенностей молодежной культуры. В задачи автора входит выявление специфики современной молодежной культуры, а также классификация научных подходов к изучению проблем культуры разных поколений, становления и развития молодежной культуры. В результате определены различные подходы к молодежной культуре и выявлены основания для более глубокого культурологического анализа данного феномена.

Ключевые слова: культура; молодежная культура; молодежь; молодое поколение; субкультура; контркультура; молодежное сознание; модерн; постмодерн; ценности.

Youth Culture as a Cultural Phenomenon

Abstract

The article is devoted to the study of youth culture as a cultural phenomenon through the analysis of its morphological essence, different types and functions that it performs in society. To do this, the author refers to some theoretical and methodological foundations of modern social Sciences and Humanities (cultural studies, philosophy, axiology, sociology, etc.) associated with the study of youth culture and the definition of the corresponding concept. The object of the research is youth culture as a cultural phenomenon. The subject of the research is culturological features of modern youth culture. The aim of the study is to analyze the cultural characteristics of youth culture. The author's task is to identify the specifics of modern youth culture, as well as the classification of scientific approaches to the study of the problems of culture of different generations, the formation and development of youth culture. As a result, various approaches to youth culture are identified and the grounds for a deeper cultural analysis of this phenomenon are revealed.

Keywords: culture; youth culture; youth; young generation; subculture; counterculture; youth consciousness; modern; postmodern; values.

Введение. К вопросу о молодежной культуре

Молодежная культура есть многогранное явление общественной жизни, которое затрагивает различные аспекты – от социокультурного развития общества до особенностей развития конкретных возрастных групп. Молодежную культуру определяют в качестве совокупности различных молодежных субкультурных и контркультурных явлений.

На современном этапе ученые определяют молодежь как «социально-демографическую общественную группу, выделяемую на основе совокупности характеристик, особенностей социального положения и обусловленных теми или другими социально-психологическими свойствами и характеристиками, которые, в свою очередь, определяются уровнем социально-экономического и культурного развития, а также особенностями социализации в российском обществе» [1, с. 8]. В соответствии с Основами государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года, утвержденными распоряжением Правительства РФ от 29 ноября 2014 г. №2403-р, к категории молодежи в России относятся граждане России от 14 до 30 лет.

Параметрами, характеризующими молодежь в качестве специфической социальной категории, на наш взгляд, являются:

1) специфическая направленность интересов, которая выражается в программировании долгосрочного жизненного курса, детерминирующего различные формы деятельности молодежи ее представлениями о социальных перспективах;

2) открытость молодых людей инновациям и различным нововведениям. Молодой человек отказывается от общепринятых моделей и норм в случае их несоответствия его жизненным интересам.

Как отмечает К. С. Курганский, «более рациональным представляется подход, акцентирующий внимание на социокультурном понимании молодости как процессе перехода от детства к взрослости, от зависимости – к независимости, от безответственности – к ответственности» [2, с. 18].

Дискуссии о развитии молодежной культуры

Молодежная культура, по мнению С. И. Левиковой, возникает в XIX–XX вв., что было вызвано причинами, которых ранее не было. «Понятия “молодежь” нет ни в одном доиндустриальном обществе. Более того, в так называемых примитивных обществах ребенок становился взрослым либо в момент появления первых существенных признаков физиологической половой зрелости, либо, если так было принято в его сообществе, после прохождения обряда инициации, когда он должен доказать сородичам, что уже в состоянии принять на себя обязанности и ответственность взрослого человека. Никакого периода юности или молодости в подобных обществах не предполагалось. То же относилось и ко всем остальным обществам, находившемся на доиндустриальной стадии. “Молодежь” как социальная группа появилась лишь на индустриальной стадии, а в полную силу стала разворачиваться на индустриально развитой и постиндустриальной стадиях» [3, с. 60].

С эпохой «современности-модерна» [4, с. 112], учитывая ее социокультурную динамику, мы связываем появление таких феноменов как молодежь и молодежная культура. Капитализм с присущей ему инновационной культурой и цивилизацией с самого начала ориентировался на молодых, предполагая все большее возрастание социальной мобильности. Обращая внимание на литературу и реальную окружающую действительность, мы можем заметить, что с переходом к индустриальному обществу в общественном сознании и в самой общественной жизни появляется молодежь в качестве нового субъекта культурного творчества и исторического развития.

М. М. Белоусова утверждает, что «многие исследователи молодежи и молодежной культуры, отрицающие их наличие на доиндустриальных стадиях эволюции человечества, весьма некритично воспринимают идеи западных культурантропологов, при реконструкции первобытности и архаики исходящих из слишком ранней социализации в первичных этносоциальных коллективах и малой продолжительности жизни человека, жесткой ритуальной

регламентации половозрастных отношений» [5, с. 19]. Она обосновывает, что «и в доиндустриальных культурах молодежь присутствовала и как социальная и культурно-статусная группа, и как знаково-символическая реальность» [5, с. 19].

По ее мнению, античность формирует культуру молодости, опираясь на концептуально-символические и понятийно-теоретические смыслы, которые продуцирует философия. В культурные смыслы молодости во времена античности вводится система «учитель – ученик», которая включает в себя, с одной стороны, консервативные, с другой – инновационные смыслы.

Понятийно-теоретические смыслы молодости, возникшие в античности, были доведены до логического завершения и до научно-теоретических форм в недрах университетов, которые, так или иначе, закладывали инновационный потенциал капиталистического общества. Вместе с возникновением общества модерна (Нового времени) возникает и развитый культурный смысл молодости и, собственно, культура молодости, которые и порождают молодежную культуру.

Молодежная культура, возникшая в эпоху модерна и постмодерна, является культурой молодости, вобравшей в себя многообразное знаково-символическое и жизненно-стилевое поведение молодежи предыдущих эпох, которые оказались заложенными в соответствующие культурные смыслы молодости.

Молодежная культура. Субкультура. Контркультура

Такое разнообразие подходов можно объяснить сведением понятия «молодежная культура» за последнее время к понятиям «молодежная субкультура» или «молодежная контркультура» или ее абстрактным определением через описание конкретных элементов этого понятия (молодежная субкультура, культура молодежи, молодежная контркультура).

Понятие «молодежная культура» во многом более широкое, чем понятие «молодежная субкультура», так как в него входит и так называемая «культура для молодых», ориентированная в современном обществе на широкие слои. «Молодежная субкультура означает подсистемную обособленность по отношению к доминирующей культуре общества. Понятие «субкультура» используется для обозначения совокупности ценностей, убеждений и стилей социальных групп или подгрупп, не занимающих доминирующее положение в обществе. Субкультура отличается от доминирующей культуры, при этом имея с ней много общего. Понятие «субкультура» имеет большое значение, потому что фиксирует наличие различных культур в рамках одного общества. Понятие «молодежная культура» означает наличие единой, гомогенной молодежной культуры.

Молодежная культура часто называется тождественной молодежной контркультуре, связываемой с культурными явлениями в Западной Европе и США в 60–70-х гг. XX в. (для России это были 70–80-е гг.). В современной культурологии понятие «контркультура» «используется для обозначения социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам, господствующим в конкретной культуре, а также с молодежной субкультурой 60-х гг., отражающей критическое отношение к современной культуре и отвержение ее как «культуры отцов» [6, с. 190]. Поэтому особенности и специфика молодежи и молодежной культуры исследуется во многом через призму антисистемного поведения и негативных привычек.

Говоря о молодежной культуре через субкультурность и контркультурность, мы затрагиваем ее формальную характеристику и оставляем в стороне как содержательные, так и конкретно-исторические характеристики самой молодежи с ее культурной подсистемой. Научно обоснованный подход к пониманию молодежи включает и «культуру для молодых», поэтому предпочтительнее употребление понятия «молодежная культура».

В научной литературе до сих пор нет единого, корректного и научно обоснованного определения молодежной культуры. В качестве рабочего определения молодежной культуры, учитывая многообразие подходов и направлений, мы принимаем следующее: молодежная культура – это культурная подсистема базовой культуры общества, которая включает молодежную систему ценностей, норм и форм поведения и способствуют развитию молодежи как субъекта социокультурной деятельности.

Таким образом, молодежная культура – это явление социальной жизни, культурная подсистема внутри базовой культуры, определенный образ и стиль жизни.

Молодежная культура. Поиск смыслов

Молодежная культура представляет собой определенную переходную фазу формирования личности, которая утрачивает свое значение по мере адаптации молодежи и включения ее в мир взрослых. Это своеобразная культурная автономия, формирующая внутренний мир личности. Именно в молодежной культуре проявляется все многообразие творчества и своеобразия. Ведь взрослые и пожилые люди не способны создавать продукт, который можно было бы сравнить по творческой изобретательности и оригинальности с молодежной культурой. Именно молодежная культура способна на протяжении истории рождать культурные смыслы, способные оказывать инновационное воздействие на развитие культуры. Ведь «избавляя мир от четко определяемых сообществ, мы создаем пространство для большей дифференциации, в котором индивиды способны к самоопределению в более универсальных терминах» [7, с. 167].

Исследуя молодежную культуру, стоит отметить экстернальный подход, разработанный Т. Б. Щепанской. Термин «экстернальная культура» введен ею для объяснения промежуточной позиции молодежной культуры в социокультурной системе. Молодые люди оказываются в неопределенном положении по отношению к нормам, ведь нормы связаны со статусом [8, с. 286].

Т. Парсонс видит причину противостояния молодежной культуры культуре взрослых в «нетерпении» занять места отцов в социальной структуре, которые некоторое время остаются еще занятыми. «Но дело кончается встраиванием нового поколения в ту же структуру и, следовательно, ее воспроизводством» [9, с. 132]. С его точки зрения молодежь является важнейшим компонентом социальной структуры общества, транзитной социальной группой, находящейся на границе двух различных ценностных систем – традиционной и современной. Молодежь выполняет очень важные функции адаптации, интеграции и поддержки общественной системы в состоянии сбалансированности, а молодежная культура, таким образом, «облегчает адаптацию подростков и юношей в новой среде, помогает тяжелому процессу перехода детей во взрослый статус» [9, с. 145]. По мнению Т. Виттерманца и И. Краусса, «в современном мире чрезвычайно важная черта взаимности отсутствует: от молодежи ожидают уважения и высокой оценки взрослых за их социальный вклад, но при этом не предоставляют молодежи возможности заслужить то же самое» [10, с. 352]. Аналогичный подход развивает Ш. Эйзенштадт, который утверждает, что «молодежная культура – это период подготовки молодых людей к миру вне семьи» [11, с. 57].

Проблематика молодежной культуры требует глубокого научного анализа данного феномена и особенностей его существования в современном обществе. Актуальность данной проблематики определяется культурными трансформациями, которые связаны с формированием новой социальной модели в нашей стране в последние десятилетия. Молодежная культура является одной из альтернативных форм культуры, связанной с созданием и выработкой нового отношения к окружающему миру. Важно понимание этой культуры как социально обусловленной объективными обстоятельствами. Особенности современного общества во многом порождают молодежную деятельность, которая направлена на формирование своей культуры, отличающейся от официальной и основанной на отрицании существующей культуры.

В любом развитом обществе альтернативные формы культуры неизбежны и порождаются фактом развитых общественных отношений. Культура современного общества должна впитывать, ассимилировать и переосмысливать эти культурные ответвления. Культура, представляющая собой саморазвивающуюся систему, осваивает новые прогрессивные формы и явления. Молодежная культура дает возможность самореализации личности молодого человека, то есть его субъективного воплощения, а также во многом является средством достижения результатов. В последнее время молодежная культура представляется смешением стилей и направлений, от социально конструктивных и общественно значимых до деструктивных и девиантных.

Молодежная культура во многом наполнена искусственными ценностями, заменяющими реальные ценности: продленное ученичество в качестве псевдосамостоятельности; подражание отношениям взрослых с их социальной моделью поведения; виртуальное участие в жизни вымышленного и иллюзорного мира с его авторитетами и «героями» вместо реализации собственных устремлений; неприятие социальной действительности и бегство от нее вместо ее совершенствования. Одним из центральных вопросов в молодежной культуре является проблема культурной идентичности. Современное общество с его вызовами ставит перед молодежью и молодежной культурой множество проблемных вопросов, которых не существовало до недавних пор [12].

Типы молодежной культуры

Рассматривая проблематику молодежной культуры, мы должны затронуть вопрос о типологии молодежной культуры.

Существует несколько типологий молодежной культуры, имеющих свои особенности и по основаниям, и по характеристикам. Само обособление понятия «молодежная культура» предполагает, что в основании типологии молодежной культуры, во-первых, лежат возрастные особенности человека [8; 13, с. 286; 14]. Феномен молодежной культуры уникален. Именно в данный период (в возрасте 17–18 лет) происходит поиск смысла жизни и социальной справедливости. К 20-ти годам разочарование обществом – где, по сути, нет идеалов и возвышенных ценностей, на которых молодого человека воспитывали, когда он был ребенком – достигает максимума. Как в этот период считает сама молодежь, у нее достаточно сил и знаний, чтобы перестроить общество на иных нравственных основаниях, но ей противостоят все общественные институты, чтобы сохранить стабильность и статус-кво в обществе. От этого позиция молодежи выливается нередко в активные социальные действия (митинги, демонстрации, акции протеста и т.д.) или творческие (создание собственной музыки, поэзии, театральных постановок и т.д.).

Во-первых, М. Мид в своей работе «Культура и преемственность» предлагает свою типологию молодежной культуры, исходя из роли и статуса молодежи в конкретном обществе. Она выделяет следующие типы молодежной культуры: постфигуративный, конфигуративный и префигуративный.

В постфигуративной молодежной культуре, соответствующей патриархальному обществу, дети обучаются у взрослых, младшие слушаются старших и не думают ни о каких социальных изменениях. В этом типе молодежной культуры каждому отведено свое место, традиции сомнению не подвергаются, новое не одобряется. Молодое поколение не выступает в качестве социального новатора.

В конфигуративной молодежной культуре дети и взрослые учатся у равных себе, то есть у своих сверстников. Влияние старших, таким образом, падает, а влияние сверстников заметно растет. Незыблемость традиций ставится под сомнение. Молодое поколение уже заявляет о своей социально новаторской роли.

В префигуративной молодежной культуре, которая появилась во второй половине XX в. уже родители во многом набираются знаний у детей. Молодежь, таким образом, задает новый тип социальных связей между поколениями, при котором образ жизни старших не довлеет над младшими. Степень появления и развития новых знаний настолько высока, что нередко молодежь оказывается намного компетентнее взрослых. От этого, во многом, обостряются межпоколенческие конфликты, что в свою очередь приводит к перерастанию молодежной культуры в контркультуру [13, с. 57].

Во-вторых, молодежная культура – это культура в культуре. Таким образом, одним из оснований типологии молодежной культуры является ее традиционность/нетрадиционность [15]. В связи с этим в молодежной культуре выделяются два типа: традиционалистский и инновационно-авангардный [15].

Исходя из данной типологии, молодежь не выступает единым монолитом. Внутри самой молодежи сосуществуют несколько поколений со своими идеалами и ценностями (например, поклоняющиеся различным музыкальным кумирам).

В-третьих, еще одним основанием типологии молодежной культуры является ее институциональный или внеинституциональный характер. Исходя из этого, можно выделить официальные и неформальные типы молодежной культуры [16, с. 206; 17; 18; 19]. К официальному типу молодежной культуры относятся официально зарегистрированные общественные движения, например, «Идущие вместе», «Наши», «Молодая гвардия» и т.д. Неформальный тип молодежной культуры представлен многообразием направлений и течений без официального статуса (так называемые «неформалы»). «Неформалы» возникают исходя из многих социальных факторов, таких как: желание заявить свой социальный протест; уход из семьи из-за непонимания со стороны родных; стремление выделиться из массы; намерение утвердить свой авторитет среди сверстников; привлечение к себе внимания; неудовлетворенность деятельностью официальных молодежных организаций и движений; желание соучастия в мировом неформальном молодежном движении и т.д. [3, с. 171].

В-четвертых, некоторые исследователи (например, Н. Г. Багдасарьян, И. Е. Чучайкина) в качестве основания типологии молодежной культуры выделяют ее направленности [15]. Вышеуказанные авторы предлагают развернутую типологию молодежной культуры, которая может корректироваться, исходя из изменения ситуации в самой молодежной культуре: музыкальная (рокеры, рэперы и т.д.); интеллектуальная (толкиенисты, археологи; маккенисты и т.д.); религиозно-философская (неохристиане; неоязычники; агностики и т.д.); спортивная (фанаты; байкеры и т.д.); компьютерная (хакеры, геймеры и т.д.); контркультурная (хиппи; панки и т.д.).

В-пятых, возможна и более сложная типология молодежной культуры, исходя из степени включенности в общество или отчужденности от него. По этому основанию выделяются следующие типы молодежной культуры: просоциальная (например, волонтеры), асоциальная (например, хиппи) и антисоциальная (например, несанкционированные молодежные движения) [19, с. 165].

В-шестых, основанием типологии молодежной культуры может выступать социальное положение молодых людей. Социологами было установлено, что молодежь из среднего класса ведет образ жизни, отличающийся от тех, кто относит себя к другим социальным слоям.

Многообразие типологий молодежной культуры является естественным проявлением плюрализма современного общества. Среди причин появления такой разнообразной молодежной культуры исследователи называют универсально-биологические (особенности молодого возраста и связанное с этими особенностями бунтарство молодежи), а также конкретно-исторические (содержание и форма выражения молодежной культуры). Еще одним фактором появления молодежной культуры, как уже отмечалось выше, является ускорение технического прогресса. Каждое новое поколение техники (2–3 года в современном мире наблюдается мода на одно технологическое новшество) влечет за собой новые возможности, за которыми способна угнаться только молодежь.

Заключение

Молодежная культура в ее выражении через группу сверстников начинает заменять собой роль государства и официальной культуры. Невозможно найти ни один социальный институт, который взял бы на себя функции молодежной культуры по отношению к молодому человеку. Только молодежная культура помогает молодому человеку в освоении навыков социального поведения, в присвоении первичного статуса, в адаптации к ослаблению связей с родителями (семьей), в передаче специфических ценностных представлений, а также в удовлетворении потребности в общении с себе подобными.

Отечественные ученые отмечают две характерные тенденции в современной молодежной культуре: гедонизм (стремление к удовольствию и наслаждению) и протест (бунтарство в

отношении всего, навязанного обществом) [20, с. 519; 21; 22]. Молодежь интерпретирует любое явление с точки зрения именно своей культуры и своих представлений.

Современная молодежная культура во многом неоднородна. Это объясняется наличием разных типов молодежной культуры. Конкретные типы молодежной культуры включают в себя разные направления и поколения. На современную молодежную культуру оказывают влияние множество факторов, среди которых можно выделить возраст, коммуникации, включенность в социум, стиль, виды деятельности, образ жизни и т.д. Молодежная культура наиболее подвержена процессу изменения норм и традиций в обществе, так как она быстрее осваивает новые ценности и, таким образом, больше всего нуждается в социокультурной идентичности и включенности молодежи в социокультурное пространство. Одним из механизмов ценностных трансформаций в молодежной культуре является процесс социокультурного определения.

В рамках молодежной культуры на основе специфических ценностных образцов и стилей жизни складывается индивидуальное и групповое сознание молодежи. Неустойчивость и противоречивость сознания молодежи оказывает большое влияние на многие формы поведения молодежи. Характеристика сознания молодежи определяется некоторыми объективными обстоятельствами:

Во-первых, сегодня усложняется и удлиняется весь процесс социализации личности. Поэтому иными стали и критерии ее социальной зрелости. Они определяются не только вступлением в самостоятельную трудовую жизнь, но и завершением образования, получением профессии, обладанием реальными политическими и гражданскими правами и материальной независимостью. По мнению В. И. Ильина, действие данных факторов неоднозначно в различных социальных группах, поэтому усвоение молодыми людьми системы социальных ролей оказывается во многом противоречивым. Молодой человек может быть ответственным и серьезным в одной сфере, но чувствовать и вести себя как подросток в другой [23].

Во-вторых, становление социальной зрелости молодежи происходит под влиянием таких социальных институтов, как семья, школа, трудовой коллектив, средства массовой информации, молодежные организации и стихийные группы. Каждый из этих социальных институтов выполняет свои функции, которые направлены на развитие личности.

Выбор культурных ценностей в среде молодежи, как правило, связан с групповыми стереотипами жесткого характера, а также, во многом, с престижной иерархией ценностей в неформальной группе общения. Результаты многих социологических исследований дают нам представление, что в нашей стране мир ценностей молодежной культуры во многом противоречив [24; 25]. Досуговая самореализация молодежи осуществляется в наши дни в основном вне учреждений культуры и заметно обусловлена воздействием одной лишь медиасферы и Интернета как наиболее влиятельных источников и эстетического, социализирующего воздействия. Любая коррекция процесса социализации молодежи неизбежно будет наталкиваться на состояние всех социальных институтов российского общества. С помощью СМИ определенные общественные силы, как правило, формируют у молодежи пассивное мировоззрение. В последнее время среди всё большего количества молодых людей реальное общение с собеседником заменяется виртуальным. Это может привести и приводит к отчуждению от внешнего мира.

Таким образом, анализ широкого теоретического материала, посвященного феномену молодежной культуры, позволяет нам определить различные подходы к молодежной культуре и найти основания для более глубокого культурологического анализа данного феномена.

Список литературы

1. Чупров В.И., Зубок Ю.А. Молодежь в общественном воспроизводстве, проблемы и перспективы. М., 2000. 203 с.
2. Курганский К.С. Генезис и метаморфозы молодежной культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Белгород: БелГУ, 2006. 190 с.
3. Левикова С.И. Молодежная субкультура. М.: Фаир-Пресс, 2004. 608 с.

4. Егоршева О.И., Римский В.П. Культурно-исторические смыслы «современности», или Когда начинается «Новое время»? Современная социокультурная динамика и духовная жизнь: Сб. статей молодых ученых, аспирантов и докторантов. Белгород, 2002. С. 111–120.
5. Белоусова М.М. Антропологические основания и знаково-символические формы молодежной культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2008. С. 161 с.
6. Культурология. XX век: Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 190. 640 с.
7. Mead G.H. Mind, Self and Society. Chicago, 1976. 536 p.
8. Щепанская Т.В. Система: тексты, традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004. 286 с.
9. Парсонс Т. Теоретические ориентиры. Системы действия и социальные системы. Системы современных обществ. М., 1997. 342 с.
10. Wittermans T., Krauss I. Structural Marginality and the Social Worth. Sociology and Social Research. 1964. Vol. 48. No3. P. 348–360.
11. Эйзенштадт Ш. Прорывы «осевого времени»: их особенности и происхождение. Современные теории цивилизаций [сб. ст.]. М., 1995. Вып. 3. С. 54–61.
12. Giddens A. Modernity and self Identity. Self and Society in late modern age. Cambridge: Polity Press, 1991. 264 p.
13. Мид. М. Типология культур. Хрестоматия по культурологии / сост. А.И. Кравченко. М., 2006. С. 60–81.
14. Мид М. Культура и преемственность. Исследования конфликта между поколениями. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. М., 1988. С. 322–361.
15. Багдасарьян Н.Г. Культурология [Электронный ресурс]. Электронная библиотека. М., 2007. Режим доступа: <http://www.engineer.bmstu.ru/res/kultura> (дата обращения 21.08.2019).
16. Сикевич З.В. Молодежная культура: «за» и «против». Заметки социолога. Л.: Лениздат, 1990. 206 с.
17. Сергеев С.А. Молодежные субкультуры в республике. Социологические исследования. 1998. №11. С. 95–102.
18. Луков В.А. Молодежная культура: Молодежь и проблемы современной художественной культуры (сб. научных трудов). СПб., 1990. С. 81–84.
19. Фрадкин Н.Ф. Введение в педагогическую специальность. М., 1996. 165 с.
20. Лисовский В.Т. Духовный мир и ценностные ориентации молодежи России. СПб.: СПбГУП, 2000. 519 с. Омельченко Е.Л. Молодежь: Открытый вопрос. Ульяновск: Изд-во «Симбирская книга», 2004. 184 с.
21. Хриенко Т.В. Динамика духовных ценностей современной молодежи. Социально-гуманитарные знания. 2005. №1. С. 197–202.
22. Ильин В.И. Быт и бытие молодежи российского мегаполиса. Социальная структура повседневности общества потребления. СПб.: Интерсоцис, 2007. 178 с.
23. Андреевкова А.В. Материалистические/постматериалистические ценности в России. Социологические исследования. 1994. №11. С. 73–81.
24. Лисовский В.Т. Ценности жизни и культуры современной молодежи (социологическое исследование). Тугариновские чтения: материалы науч. сессии. СПб., 2000. С. 40–44.

References

1. Chuprov V.I., Zubok Y.A. Youth in Social Reproduction, Problems and Prospects. Moscow, 2000. 203.
2. Kurgansky K.S. Genesis and Metamorphoses of Youth Culture. The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philosophical sciences. Belgorod: Belgorod State University, 2006. 190.
3. Levikova S.I. Youth Subculture. Moscow: Fair-Press, 2004. 608.

4. Egorshева O.I., Rimsky V.P. Cultural and Historical Meanings of "Modernity", or When the "New Time" Begins? Modern Socio-cultural Dynamics and Spiritual Life: Collection of articles by young scientists, postgraduates and doctoral students. Belgorod, 2002. 111–120.
5. Belousova M.M. Anthropological Foundations and Symbolic Forms of Youth Culture. The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philosophical Sciences. Rostov-on-the-Don: YFU, 2008. 161.
6. Culturology. The Twentieth Century: a Dictionary. Saint-Petersburg: University book, 1997. P. 190. 640.
7. Mead G. H. Mind, Self and Society. Chicago, 1976. 536.
8. Szczepanski T. V. System: Texts and Traditions of Subculture. Moscow: OGI, 2004. 286.
9. Parsons T. Theoretical Reference Points. Systems of Action and Social Systems. Systems of Modern Societies. Moscow, 1997. 342.
10. Wittermans T., Krauss I. Structural Marginality and the Social Worth. Sociology and Social Research. 1964. Vol. 48. No3. 348–360.
11. Eisenstadt sh. Breakthroughs of «Axial Time»: Their Features and Origin. The Modern Theory of Civilizations [collection of articles]. Moscow, 1995. Vol. 3. 54–61.
12. Giddens A. Modernity and Self Identity. Self and Society in Late Modern Age. Cambridge: Polity Press, 1991. 264.
13. Mid M. Typology of Cultures. Anthology of Cultural Studies / comp. A.I. Kravchenko. Moscow, 2006. 60–81.
14. Mid M. Culture and Continuity. The Study of the Conflict between the Generations. Mid M. Culture and World of Childhood. Selected works. Moscow, 1988. 322–361.
15. Bagdasar'yan N.G. Cultural studies [Electronic resource] // Electronic library. Moscow, 2007. URL: <http://www.engineer.bmstu.ru/res/kultura>. Access: 21.08.2019.
16. Sikevich Z.V. Youth Culture: "For" and "Against". Sociologist's Notes. Leningrad: Lenizdat, 1990. 206.
17. Sergeev S.A. Youth Subcultures in the Republic. Sociological research. 1998. №11. 95–102.
18. Lukov V.A. Youth Culture: Youth and Problems of Modern Art Culture (collection of scientific works). Saint-Petersburg, 1990. 81–84.
19. Fradkin N.F. Introduction to the Teaching Profession. Moscow, 1996. 165.
20. Lisovsky V.T. Spiritual world and value orientations of Russian youth. Saint-Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2000. 519 p. Omelchenko E.L. Youth: an Open Question. Ulyanovsk: Simbirsk book, 2004. 184.
21. Hrienko T.V. The Dynamics of the Spiritual Values of Contemporary Youth. Social and Humanitarian Knowledge. 2005. №1. 197–202.
22. Ilyin V.I. Life and Being of the Youth of the Russian Metropolis. Social Structuring of Everyday Life of Consumer Society. Saint-Petersburg: Intersols, 2007. 178.
23. Andreenkova A.V. Materialistic / Post-materialistic Values in Russia. Sociological research. 1994. №11. 73–81.
24. Lisovsky V.T. Values of Life and Culture of Modern Youth (sociological research). Tugarinova readings: materials of the research. sessions. Saint-Petersburg, 2000. 40–44.

Идентичность Харбина: опыт регенерации историко-культурной среды



Киричков Игорь Владимирович

научный сотрудник Сибирского государственного института
искусств имени Дмитрия Хворостовского, архитектор, аспирант
Сибирского федерального университета
kiri4kov@mail.ru

Kirichkov Igor

scientific researcher of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State
Academy of Arts, architect, post-graduate student of the
Siberian Federal University
kiri4kov@mail.ru

Аннотация

Проблема утраты культурной идентичности в значительной степени затрагивает все современные города, вне зависимости от их статуса. Основная задача данного исследования – выделить специфику воссоздания историко-культурной среды некогда русского города, оказавшегося в силу сложных исторических событий изолированным более чем на полвека от своей страны. Опыт регенерации был рассмотрен на примере Харбинского железнодорожного музея, спроектированного по образу исторического здания харбинского железнодорожного вокзала, существовавшего до 1959 года, запечатленного на многих исторических фотографиях. Результат исследования показал, что здание музея в целом успешно вписалось в существующее городское окружение, инфраструктура района благодаря созданию парковых зон, строительству дополнительных автомагистралей на месте бывших железнодорожных путей значительно улучшена. В статье приведены первоначальные дизайнерские решения, предполагающие максимальное использование культурных, стилистических особенностей Харбина, а также результат их воплощения. Возвращение к русскому культурному наследию в Китае – яркий пример, демонстрирующий удачное и, в тоже время, гармоничное сосуществование различных культур вместе. Опыт реализации проекта Харбинского железнодорожного музея может быть применен как при проектировании новых, так и при реконструкции уже существующих зданий.

Ключевые слова: Харбин, культурная идентичность, железнодорожный музей, русский модерн, итальянское либерти, регенерация городской среды.

Identity of Harbin: an Experience of the Historical and Cultural Environment Regeneration

Abstract

The problem of loss cultural identity significantly effects on all modern cities regardless of their status. The main objective is the historical and cultural environment regeneration specifics determination of the formerly Russian city, isolated for more than half a century from its own country due to difficult historical events. The regeneration experience is considered on example of the huge scale project realization of the Harbin Railway Museum, designed according to the image of the Harbin Railway Station existed until 1959, captured on historical photographs, postcards. The research result shows that the museum building is successfully fitted into the existing urban environment; the district infrastructure is significantly improved due to the creation of park areas, the construction of additional highways on the former railway tracks. This article describes the original architectural design decisions, assuming maximum use of cultural, stylistic features of the Harbin urban environment and results of its implementation. Return to the Russian cultural heritage in China is a vivid example, demonstrating a successful and, at the same time, harmonious coexistence of different cultures together. The experience of

the Harbin Railway Museum project realization may be applied both into the design of new or already existing buildings.

Key words: Harbin, cultural identity, Railway Museum, Russian Modern, Italian Liberty, urban environment regeneration.

Введение

Проблема утраты культурной идентичности в значительной степени затрагивает все современные города, вне зависимости от их статуса. Наиболее острой эта проблема стала в последние десятилетия на фоне стремительного социально-экономического развития. Основные причины утраты идентичности: первое – неспособность определить культурную ценность какого-либо объекта, второе – необдуманное использование тех или иных архитектурных стилей, третье – неуважительное отношение к своему прошлому, четвертое – недостаточность средств на восстановление, реставрацию памятников, пятое – отсутствие устойчивой гражданской позиции общества, направленной в защиту какого-либо объекта, шестое – природные катаклизмы, седьмое – техногенные катастрофы и пр.

В настоящее время вопросам сохранения культурной идентичности посвящено большое количество научной литературы, в которой подробно рассматриваются социальные, экономические, технические аспекты. Культурная идентичность (лат. «identificare» – отождествлять) определяется как принадлежность объекта к какой-либо культуре или культурной группе. В архитектуре культурная идентичность определяется отношением памятника культуры к конкретным архитектурным стилям, течениям, направлениям, функциональным, конструктивным, объемно-планировочным особенностям и т.д. Культурологи исходят из идеи, что совершенно любой объект является носителем культуры, конкретно – той, в которой он смог появиться. Даже, порой, не имея явных отличительных черт, объект красноречиво и невероятно полно повествует о том или ином культурном контексте.

«Градостроительная идентичность» представляет собой особую стратегию, включающую индивидуальные, социокультурные, национальные, религиозные, цивилизационные и другие связи, направленную на формирование эстетически благоприятной среды. «Региональная градостроительная идентичность» основана на культурной взаимосвязи человека с конкретной средой, «объективное состояние, основывающееся на рефлексивном чувстве личной самоотождествленности и целостности, непрерывности во времени и пространстве» [1]. М. Е. Монастырская выделяет как естественно, так и искусственно формируемые группы идентичностей. Естественно формируемые с течением времени становятся объектами целенаправленного воздействия (конструирования), искусственно формируемые – нуждаются в постоянном организованном поддержании, в выстраивании «идеала стратегического оформления». Если региональная (территориальная) идентичность преимущественно относится к группе естественно формируемых, то градостроительная идентичность как часть культурной – наоборот, относится к группе искусственных [2].

Рассматривая сохранение культурной идентичности с точки зрения глобализационных процессов, Н. Н. Федотова отмечает, что влияние современного государства на современную культуру – значительно, «политика государства должна воспринимать перемены как вызов» [3, с. 91]. Однако глобализм не препятствует плюрализации (лат. «pluralis» – множественный). Глобальный мир – место эффективного применения идей толерантности, человечности, взаимоуважения, и ответ заключается не в спорах об идеологии идентичности, а в политике развития. Поиск своих корней, выработка индивидуальных черт, осознание наследственных качеств не является борьбой с глобализмом. Напротив, вычеркивание исторического опыта, размытое представление о себе, слепое следование массовым интересам усугубляют внутриобщественные проблемы.

Если в модернизме поиск идентичности выступал в качестве императива (англ. «imperative» – общее нравственное предписание), достигая кульминации, во многом благодаря

экзистенциальному влиянию, то в постмодернизме, направленном на изоляцию индивидуума от трансцендентности, потеря смысла существования перестает рассматриваться трагедией. Человек вынужден оборачиваться к онтологическому прошлому с целью духовной регенерации. Модернистское эпистемологическое сомнение заменяется онтологическим [4].

Несмотря на многообразие представленной литературы, конкретные пути решения проблемы, касающиеся восстановления утраченных памятников архитектуры, до сих пор остаются не выработанными. Выводы исследователей, в целом, носят общий характер. Предполагается, что данное исследование предоставит возможность более полного понимания влияния процессов регенерации на состояние существующей городской среды. Основная задача исследования – выделить специфику воссоздания историко-культурной среды некогда русского города, оказавшегося в силу сложных исторических событий изолированным более чем на полвека от России. Методы, использованные в данном исследовании – сравнительный анализ возводимого объекта с его историческим, а также современным аналогом.

Идентичность Харбина

Идентичность Харбина весьма многолика, поскольку разным периодам развития этого города соответствует совершенно разная архитектура – китайское барокко (район Дао Бай), итальянский модерн (гостиница Модерн), китайский традиционный стиль (монастырь Цзи Ле Сы), русский национальный романтизм (Успенский храм), китайский модернизм (башни Construction Bank), деконструктивизм (Харбинский оперный театр, Музей деревянных скульптур) и т.д. Как ни печально, но приходится говорить лишь о существовании некой «условной идентичности», так как, в конечном счете, каждый определяет идентичность для себя сам. Совершенно ясно, что понимание «градостроительной идентичности» не следует сводить лишь к набору геометрических форм, каким-то архитектурным стилям, решениям – должен чувствоваться особый неповторимый дух города, его первозданная основа бытия. Задача сформировать дух является для архитектора куда более сложной, нежели выполнение здания в каком-то конкретном стиле. Очевидно, что относясь к объектам градостроительства как к отдельным элементам, сформировать дух практически невозможно. Получится разомкнутая структура, где при демонтаже какого-либо здания город становится еще лучше (чище). Вернуть городам их прежнюю идентичность в современных условиях представляется почти невозможным. Однако есть некоторые примеры, точнее, попытки такого возврата. Один из таких примеров – проект масштабного комплекса при Харбинском железнодорожном музее, который был обращен непосредственно к «идентичности русского Харбина» – образцам архитектуры начала XX века, творчеству таких выдающихся архитекторов (гражданских инженеров) как Ю. П. Жданов, А. А. Мяковский, И. В. Падлевский, В. Д. Смигельский, И. Цитович и т.д.

Несмотря на то, что Харбин относительно молод (1898 год основания), он успел испытать на себе мощнейшее влияние – культурное, политическое, экономическое – со стороны таких стран как Россия (включая Царскую Россию, Советский Союз), Япония, Китай (включая Китай под руководством Манчжурских властей – династии Цинь, Пекинских властей), Южная (Северная) Корея. Пожалуй, наиболее болезненными для города оказались раны, нанесенные во время Первой мировой войны (1914–1918 гг.), Китайской культурной революции (серии идейно-политических кампаний, проводимых в 1966–1976 гг. Мао Цзе Дуном).

Здание Харбинского железнодорожного музея, представляющее собой основной объект исследования, было спроектировано по образу, запечатленному на многих исторических фотографиях здания Харбинского железнодорожного вокзала, построенного русскими в 1903–1904 гг., спроектированного в стиле русский модерн в 1898–1900 гг. архитектором польского происхождения Игнатием Цитовичем, заимствовавшим некоторые архитектурные формы из итальянского либерти (в особенности – аттик с овальным проемом) [5]. Историческое название здания – «Вокзалъ желѣзной дороги в Харбине», до 1903 года он значится как станция Цинь Ган (кит. «青岡站») или станция Сунгари (кит. «松花江站») – место пересечения пяти

железнодорожных путей (Рис. 1). Это здание оказалось утраченным в 1959 году, когда в ходе варварской реконструкции социалистические китайцы трансформировали его в «более функциональное и более емкое» здание, расширив в 1988–1989 гг. до нынешних размеров – с 2100 м² до 3149 м² [6]. Как отмечает китайский исследователь Ван Ивэй (кит. «汪义伟») «старинное здание Харбинского железнодорожного вокзала в течение многих лет служило визитной карточкой города» (кит. «老哈尔滨火车站在很长一段时间成为城市标志»). Это здание имело отношение ко многим важным историческим событиям – отправке эшелонов на войну с японцами, приему лидеров различных стран и пр. [7]. По сохранившимся подлинным чертежам Харбинского железнодорожного вокзала можно восстановить его объемно-планировочные решения. Здание состояло из пяти больших залов (залов ожидания) – по количеству направлений следования, функциональные потоки подразделялись на три направления: первое – для пассажиров внутреннего следования, второе – для пассажиров из-за рубежа (иностранцев), третье – для китайцев. Первоначально в здании не были предусмотрены отдельные помещения для продажи билетов, ресторана (буфета), гостиницы, радиовещания и пр. Симметричный фасад здания был образован двумя основными вертикалями и арочным проемом овальной формы в центре.



Рис. 1. Историческое здание Харбинского железнодорожного вокзала, прим. 1908 год.
Источник: авторский архив

Строительство Китайской восточной железной дороги (КВЖД) повлекло за собой строительство многих сопутствующих зданий – здания правления КВЖД, Железнодорожный техникум (ныне Архитектурный Институт ХПУ), вагоноремонтные мастерские и т.д. [8]. Как отмечает Дзяо Цхонсю (кит. «矫淙旭») в качестве основного источника финансирования выступал еврейский капитал, переправляемый через российские банки за рубежом (кит. «犹太资本为主的华俄道胜银行») [9]. Профессор Харбинского Политехнического Университета Лиу Дапин (кит. «刘大平») пишет, что несмотря на то, что исторические объекты КВЖД очень разные и имеют разный статус в рамках охраняемого культурного наследия, они имеют сравнительно высокую историческую ценность (кит. «具有较大的历史价值») [10].

Харбинский железнодорожный вокзал значительно изменился после реконструкции в 1989 году – здание, спроектированное согласно новомодным тогда принципам модернизма – стирания всевозможных культурных ценностных граней, традиций и пр., оно длительное время находилось в неприглядном состоянии, устарело не только физически, но и морально (Рис. 2). Неудобный

выход к перрону, неорганизованная площадь перед вокзалом, отлетевшая облицовка, завешенный рекламными баннерами фасад, протекающая кровля и пр., – все эти черты отразились на внешнем виде вокзала. На сегодняшний день вокзал продолжает испытывать огромнейшую нагрузку – принимает 190 поездов, порядка трех миллионов пассажиров каждый день. Исследователи Се Шисион (кит. «谢世雄») и Ли Ни (кит. «李妮») рассматривают воздействие роста численности населения, увеличение объемов торговли и других факторов на пропускную способность китайских железнодорожных вокзалов, а также связанную с ней реконструкцию, приводят соответствующие численные значения [11]. Новый вокзал был построен на месте бывшего в 2018 году и существенно отличается по архитектуре от своего предшественника.



Рис. 2. Вид Харбинского Железнодорожного Вокзала, ноябрь 2016.
Источник: фото автора

Харбинский железнодорожный музей

Проект Харбинского железнодорожного музея включал реконструкцию железнодорожного моста через реку Сунгари (мост должен был стать исключительно пешеходным, ранее мост полностью функционировал), строительство смотровой площадки на северном берегу (Рис. 3), создание нового парка посреди северных заболоченных территорий в пойме реки рядом с парком «Остров солнца», возведение двух автомобильных (пешеходных) мостов через притоки реки, возведение смотровой башни посреди воды ближе к северному берегу, обустройство площади (парка) перед зданием музея, снос старого железобетонного железнодорожного моста через улицу Еу И Лу (кит. «友谊路»), строительство мемориальной стелы, снос некоторых прилегающих зданий, реставрация фасадов трех общественных зданий и нескольких жилых типовых, реконструкция парка Сталина (перенос автобусной станции, мощение территории исторической брусчаткой) и пр.

Три концепции, разработанные летом 2014 года архитекторами Архитектурного Проектно-исследовательского института при Харбинском Политехническом Университете (ХПУ, кит. «哈工大建筑设计研究院»), вошли в единый дизайн проект Харбинского железнодорожного музея. Первая концепция «След в культуре – наследие истории» (кит. «沉淀文化 传承历史») предполагала максимальное использование культурных (стилистических) особенностей Харбина, что непосредственно фигурировало в качестве основного требования задания на проектирование, выданного городским правительством (кит. «哈尔滨城市规划局»). Вторая концепция «Столкновение нового и старого – диалог времен» (кит. «新旧碰撞 时代对话») предполагала

возведение как совершенно новых, так и стилизованных под старину зданий. По проекту в конструкции фасадов зданий должно было широко использоваться витражное остекление. Был заимствован специфический декор – зубчатый фронтон, наклонные подпоры стен и т.д. Образ многих зданий родился из области вагоностроения (поскольку тема именно железнодорожная). Третья концепция «Китайская восточная железная дорога – след памяти» (кит. «中东铁路 记忆缩影») предполагала соединение культурных особенностей сразу нескольких городов – согласно направлениям железнодорожных путей – Манчжурия, Суйфэньхэ, Далянь, Цицикар, Чанчунь.



Рис. 3. Проект смотровой площадки на северном берегу реки Сунгари.
Источник: разработка автора

Из трех концепций, представленных в департаменте градостроительства Харбина, наиболее предпочтительной оказалась первая – «След в культуре – наследие истории», однако из оставшихся также были заимствованы полезные дизайнерские решения. Таким образом, ни одно из «ультрамодных», «ультрасовременных» зданий, разработанных в проекте, не было реализовано, все здания (объекты) прошли через мощнейшую «культурную обработку».

Строительство здания Харбинского железнодорожного музея, а также мемориальной стелы завершилось уже в октябре 2016 года (Рис. 4-5) (не включая отделку помещений: планировалось, что экспозиции внутри музея будут созданы позже). Реконструкция исторического железнодорожного моста была выполнена в ноябре 2016 (что раньше запланированного срока на два месяца), смотровая площадка на северном берегу Сунгари была создана в сентябре 2016 года, парк возле «Острова солнца» был обустроен в августе 2016, фасады некоторых прилегающих зданий были отреставрированы в октябре 2016 и т.д. Окончание возведения смотровой башни на северном берегу – вторая половина 2017 года. Возведение объектов было поручено китайской строительной компании ООО «Хэнань Чхэнгта» (кит. «河南盛达建设有限公司»). Проект производства работ значится как «Комплексное строительство Харбинского железнодорожного музея, парка, а также благоустройство прилегающих территорий (участок на северном берегу реки)» (кит. «哈尔滨博物馆公园及周边综合整治工程（江北段）»).



Рис. 4. Мемориальная стела перед зданием музея, октябрь 2016.
Источник: фото автора



Рис. 5. Здание Харбинского Железнодорожного Музея, октябрь 2016.
Источник: фото автора

Здание Харбинского железнодорожного музея имеет ряд конструктивных особенностей. Во-первых, здание располагается на месте бывших железнодорожных путей. В ходе проектирования было решено, что часть исторической железной дороги должна остаться над зданием, кровля здания – эксплуатируемая, выложенная каменными плитами, на ней установлены скамьи и бронзовая скульптурная композиция под навесом. Предполагалось, что именно с этого места будут отправляться электропоезда с экскурсионными группами, следуя по историческому железнодорожному мосту в парк «Остров солнца». Во-вторых, боковые стены здания выполнены с наклоном, поверх них устроены пазухи и засыпаны землей – одно из энергосберегающих решений. Пазухи используются в качестве клумб. Задняя стена музея примыкает к массиву грунта, между грунтом и стеной устроен деформационный шов. Таким образом, здание имеет лишь один

полноценный фасад – фронтальной. Все стены здания выполнены из монолитного железобетона, декорированы плитами из каменной крошки бежевого цвета (Рис. 6).

Метод регенерации (англ. «regeneration» – возрождение), частично использованный в проекте Харбинского железнодорожного музея, предполагает восстановление утраченной композиционной целостности исторических городов, отдельных архитектурных ансамблей, комплексов, зданий и сооружений. Данный метод начал применяться в Китае сравнительно недавно, поскольку представление о городе как о единой цельной структуре, к сожалению, долгие годы оставалось несформированным. Одним из наиболее ярких примеров реализации этого метода является воссоздание исторической улицы Цэнь Мэнь (кит. «前门大街»), располагающейся позади площади Тяньаньмэнь (кит. «天安门» – Врата небесного спокойствия) в историческом центре Пекина.



Рис. 6. Фронтальный вид Харбинского Железнодорожного Музея, октябрь 2016.

Источник: фото автора

Несмотря на то, что строительство Харбинского железнодорожного музея было завершено относительно недавно, прилегающая парковая территория уже стала излюбленным местом отдыха горожан. Здание в целом успешно вписалось в существующее городское окружение, инфраструктура района благодаря созданию парковых зон, строительству дополнительных автомагистралей на месте бывших железнодорожных путей, заметно улучшилась. На площади перед музеем были установлены скульптурные композиции, посвященные железной дороге, а также старинный локомотив начала XX века (Рис. 7). Особое внимание в проекте уделено доступу маломобильных групп населения, с левой стороны здания сооружен пандус высотой более пяти метров, позволяющий подняться наверх здания – уровень реконструированного железнодорожного моста. В ходе проектирования существовали опасения, что территория, предназначенная для строительства – между новым железобетонным железнодорожным мостом и жилыми типовыми зданиями – слишком мала для беспрепятственного прохода людей. Однако в результате удалось даже вписать небольшую аллею и зеленые насаждения сбоку. Специалисты отмечают значительный прогресс городских властей в осознании культурной ценности города – вместо того, чтобы застроить небольшой участок земли в центре города очередными супермаркетами, торговыми центрами, ларьками и прочими антиобщественными заведениями, для строительства был выбран именно культурный объект.



Рис. 7. Площадь перед зданием музея, октябрь 2016.
Источник: фото автора

Первоначальный проект смотровой площадки на северном берегу реки Сунгари (кит. «景观平台»), к сожалению, был значительно видоизменен в сторону упрощения. Нижняя часть, предполагавшаяся в качестве выхода к реке, была обрезана, криволинейная форма самой платформы, задуманная автором как продолжение деконструктивистских форм Харбинского оперного театра, расположенного рядом с возводимым объектом (проект Ма Янсона), была заменена на прямоугольную с небольшими консольными вылетами. Железобетонные колонны прямоугольного сечения были оперты на скалистое основание, навес над площадкой выполнен из металлических конструкций, покрытие – из поликарбоната. Ранее на данном месте располагался небольшой магазин (Рис. 8). Вид, открывающийся со смотровой площадки, охватывает парк «Остров солнца», даосский монастырь, уходящую вдаль реку Сунгари, Харбинский оперный театр, возвышающиеся на горизонте здания северного района Цзян Бэй (кит. «江北») и южного – Дао Ли (кит. «道里»).



Рис. 8. Смотровая площадка на северном берегу реки Сунгари в процессе возведения, ноябрь 2015.
Источник: фото автора

Описанный в статье опыт реализации проекта Харбинского железнодорожного музея свидетельствует о том, что в качестве культурного наследия могут выступать не только памятники архитектуры, сохранившиеся до наших дней, но и те, что были полностью утрачены многие годы назад, восстановление которых порой представляется невозможным. С ранних дней своего существования «русский» Харбин представлял собой общность различных культур и этнических групп, объединенных своим общим происхождением – Российской империей [12]. И восстановление русского культурного наследия в Харбине приобретает большую значимость, учитывая особую, уникальную судьбу этого города. Культурное пространство Харбина сформировано путем седиментации материализованных слоев различных исторических периодов [13]. Несмотря на то, что город продолжает развиваться и обновляться, его русское культурное прошлое не может быть предано забвению. Доктор архитектуры Н. П. Крадин пишет, что «русское архитектурное наследие Харбина сегодня напоминает о себе лишь остатками частичной прежней застройки и отдельными памятниками в главных районах города – на Пристани, в Новом городе и Старом Харбине», «сегодня многомиллионный Харбин стал совершенно другим, но «русский дух» в нем все еще присутствует, особенно в названных районах» [14, с. 47].

Сравнивая полученные результаты с выводами других исследователей, приходится констатировать, что далеко не каждое активное вмешательство в городскую ткань приводит к положительным результатам. Часто имеет место быть негативный эффект. Строительство масштабного комплекса при Харбинском железнодорожном музее – не единственный пример восстановления культурной идентичности города. В качестве удачного примера также можно назвать реконструкцию исторического здания гостиницы «Интернациональ» (кит. «国际饭店»), напротив Музея провинции Хэйлунцзян (кит. «黑龙江省博物馆»), построенной в стиле модерн. Новую часть здания от исторической не специалисту отличить крайне сложно – все было выполнено в едином стиле и при этом достаточно профессионально.

Китайский исследователь Луо Минмин (кит. «罗明明»), исследуя развитие архитектурных стилей в Харбине, отмечает, что характерной особенностью современного города стали такие черты как «многоликость» (кит. «多样»), «совместимость» (кит. «兼容»), «открытость» (кит. «开放»), «свежесть» (кит. «纳新») [15]. Это как раз то, за что критикуют архитектуру современного города многие специалисты, в котором, по их мнению, нет цельности, нет единства, нет первоначального естества. Специфическими чертами воссоздания историко-культурной среды в Китае стали: стремление создать видимую форму в противовес обращению к подлинным объемно-планировочным, конструктивным решениям, полное или частичное изменение функциональности объектов, историко-культурное несоответствие элементов среды, наличие недостаточно обдуманных стилистических комбинаций, противоречия в строительно-нормативной документации, несогласованность действий между проектной и строительной организацией и пр.

Регенерируемая городская среда как совокупность конкретных основополагающих условий принимает активное участие в формировании общества. Чем выше способность городской среды удовлетворять объективные потребности людей, тем выше ее значимость с точки зрения социокультурных процессов. Дальнейшее исследование может иметь следующие ограничения: отсутствие эффективных инструментов определения психологического воздействия среды, невозможность учета всего многообразия факторов, полная (частичная) утрата информации об исследуемых объектах и др. Опыт реализации проекта Харбинского железнодорожного музея может быть применен как при проектировании новых, так и при реконструкции уже существующих зданий. Перспективными направлениями для дальнейших исследований являются: сравнение технико-экономических показателей с другими проектами, анализ эффективности вложения инвестиций, формирование имиджа города, улучшение инфраструктуры, совершенствование подходов к проектированию и пр.

Заключение

Метод регенерации, как правило, направлен на достижение ощутимого результата в долгосрочной перспективе. Однако узкие временные рамки, к сожалению, не позволяют оценить развитие исследуемого района в будущем. Предположение о возможности более полного понимания влияния процессов регенерации на существующую городскую среду, высказанное в начале исследования, находит свое подтверждение. Эффективность реализации проекта во многом зависит от степени органичности сочетания людей с предлагаемой им новой средой. Регенерация культурно-исторической среды представляет одно из наиболее перспективных направлений современной архитектуры. Обращение человека к истории – не есть случайное обстоятельство. Воссоздание утраченных памятников архитектуры, в целом, способствует обогащению культуры, переосмыслению цивилизационных процессов, наполнению пространства духовным содержанием.

Очевидно, что возвращение к культурному прошлому способно качественно изменить структуру и облик современных городов, придать им индивидуальность, красочность, разнообразие, крайне востребованные в нашем мультикультурном постиндустриальном обществе. Среди утраченных объектов Харбина, требующих восстановления – Свято Николаевский собор, храм Благовещения Пресвятой Богородицы, Часовня-памятник императору Николаю II и югославскому королю Александру I, здание голландского консульства, Памятник борцам с Коминтерном и др. Автор надеется, что политика китайских властей, направленная на восстановление, а также сохранение культурной идентичности городов, будет продолжена. Специалисты в области проектирования готовы приложить к этому максимум своих усилий.

Список литературы

1. Монастырская М.Е. Региональная идентичность градостроительной деятельности: постановка проблемы и этимология понятия. Вестник гражданских инженеров. 2015. №3 (50). СПб.: С. 34–40.
2. Монастырская М.Е. Балтийская идентичность градостроительной деятельности: истоки формирования, подходы к изучению. Вестник гражданских инженеров. 2016. №4 (57). СПб.: С. 28–37.
3. Федотова Н.Н. Мультикультурализм и политика развития. Социология и социальная антропология. 2006. Т. IX. №3. С. 75–92.
4. Stan S., Colipca G.I. Deconstructing and Reconstructing Identity. Philosophical Frames and Literary Experiments. Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2012; 63: 325–330. [Стан С., Колипка Дж.И. Деконструируемая и реконструируемая идентичность. Философские рамки и литературные эксперименты. Социальные и поведенческие науки. 2012. №63. С. 325–330. (англ.)]
5. Леошко С.С. Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта. Благовещенск, 2015. 28–29 с.
6. 薛林平, 徐璐思. 中国近代火车站之哈尔滨老站建筑研究. 建筑实战. 华中建筑. 09/2011: 74–78. [Сюэ Линьпин, Сю Лусы. Архитектурное исследование новой и старой железнодорожной станции в Харбине. Архитектурная практика. Архитектура Центрального Китая. 09/2011. С. 74–78. (кит.)]
7. 汪义伟. 哈尔滨建设史话. 哈尔滨: 东北林业出版社. 2013: 141. [Ван Ивэй. История строительства города Харбин. Харбин: Северо-восточный лесохозяйственный университет, 2013. С. 141. (кит.)]
8. 杨雪, 刘大平. 中东铁路对哈尔滨文化的影响. 山西建筑. 2014: 19–23. [Ян Сюэ, Лиу Дапин. Влияние Китайской Восточной Железной Дороги на культуру Харбина. Архитектура Шаньси. 2014. С. 19–23. (кит.)]
9. 矫淙旭. 中东铁路视野下的哈尔滨犹太人. 湖北函授大学报. 2015: 89–93. [Дзяо Цхонсю. Китайская Восточная Железная Дорога глазами харбинских евреев. Журнал Университета Корреспонденции Хубэй. 2015. С. 89–93. (кит.)]

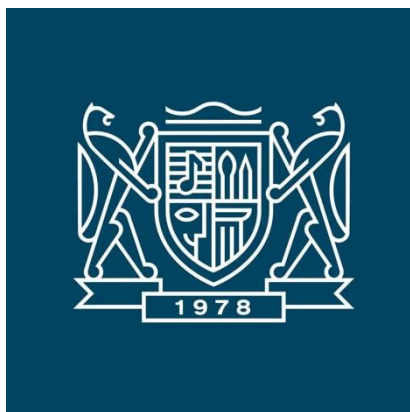
10. 司道光, 刘大平. 中东铁路近代建筑技术价值解析. 城市建筑. 2015: 47–50. [Сы Даогуан, Лиу Дапин. Анализ технических навыков ранних архитекторов модернистов Китайской Восточной Железной Дороги. Градостроительство и Архитектура. 2015. С. 47–50. (кит.)]
11. 谢世雄, 李妮. 从老站场到新战场: “战场经济”的新陈代谢与空间重构. 2010: 73–76. [Се Шисион, Ли Ни. От старых станций к новым: «станционная экономика» метаболизм и реконструкция пространства. 2010. С. 73–76. (кит.)]
12. Moustafine M. Russians from China: Migrations and Identity. *Cosmopolitan Civil Societies Journal*. Vol. 5. 2013; 2: 143–158. [Мустафин М. Русские из Китая: миграция и идентичность. Журнал гражданских обществ. 2013. Вып. 5. №2. С. 143–158. (англ.)]
13. Song Wei, Clair St. R., Wang Song. Modernization and the Sedimentation of Cultural Space of Harbin: The Stratification of Material Culture. *Intercultural Communication Studies XVII*: 2008; 1: 22–37. [Сонг Вэй, Клэр С.Р., Ванг Сонг. Модернизация и седиментации культурного пространства Харбина: стратификация материальной культуры. Исследование межкультурных связей. 2008. №1, С. 22–37. (англ.)]
14. Крадин Н.П. Русское архитектурное наследие в Китае. Проект Байкал. Архитектура Дизайн Градостроительство Технологии. 10/2006. С. 47–51.
15. 罗明明. 哈尔滨建筑风格发展研究. 科学技术信息. 2008: 210–213. [Люо Минмин. Исследование развития архитектурных стилей в Харбине. Наука Технологии Информация. 2008. С. 210–213. (кит.)]

References

1. Monastyrskaya M. E. Regional Identity of Urban Planning: Problem Definition and Etymology of the Concept. *News of Civil Engineers*. 2015; 3 (50). 34–40. (In Russ.)
2. Monastyrskaya M. E. Baltic Urban Planning Identity: Formation Origins, Approaches to the Study. *News of Civil Engineers*. 2016; 4 (57). 28–37. (In Russ.)
3. Fedotova N. N. Multiculturalism and Development Policy. *Sociology and Social Anthropology*. 2006; IX. 3. 75–92. (In Russ.)
4. Stan S., Colipca G. I. Deconstructing and Reconstructing Identity. *Philosophical Frames and Literary Experiments. Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2012; 63. P. 325–330.
5. Lewoshko S. S. Russian Harbin: Experience of Life-building in the Conditions of the Far Eastern Frontier. *Blagoveshchensk*, 2015. 28–29. (In Russ.)
6. Xue Linping, Xu Lusi. The Architectural Research on the Modern Railway Station of Old Station of Harbin. *Architectural Practice. Hua Zhong Architecture*. 2011; 9. 74–78.
7. Wang Yiwei. *Harbin Construction History*. Harbin: North-Eastern Forestry University. 2013: 141.
8. Yang Xue, Liu Daping. The Influence of the Chinese Eastern Railway on the Culture of Harbin. *Shanxi Architecture*. 2014. 19–23.
9. Jiao Congxu. Chinese Eastern Railway through the eyes of Harbin Jews. *Journal of HUBEI Correspondence University*. 2015. 89–93.
10. Si Daoguang, Liu Daping. Analysis of Technique Values of Early Modern Architectures of Chinese Eastern Railway. *Urbanism and Architecture*. 2015. 47–50.
11. Xie Shixioang, Li Ni. From the Old to the New Station: “Station Economy” Metabolic and Reconstruction of Space. 2010. 73–76.
12. Moustafine M. Russians from China: Migrations and Identity. *Cosmopolitan Civil Societies Journal*. Vol. 5. 2013; 2. 143–158.
13. Song Wei, Clair St.R., Wang Song. Modernization and the Sedimentation of Cultural Space of Harbin: The Stratification of Material Culture. *Intercultural Communication Studies XVII*: 2008; 1. 22–37.
14. Kradin N.P. Russian Architectural Heritage in China. *Baikal project. Architecture Design Urban Development Technologies*. 2006; 10. 47–51. (In Russ.)

15. Luo Mingming. Study of the Development of Architectural Styles in Harbin. Science & Technology Information. 2008. 210–213.

Храм Христа Спасителя и Поклонный крест на Путиловской сопке под Мукденом



Еремин Сергей Юрьевич

руководитель исторической секции Русского клуба в Харбине,
действительный член Русского географического общества
es200660@mail.ru

Eremin Sergey

Head of the historical section of the Russian Club in Harbin,
Full member of The Russian Geographical Society
es200660@mail.ru

Аннотация

К восстановлению русских православных памятников архитектуры северо-востока Китая обращено пристальное внимание как со стороны российских, так и зарубежных специалистов. На данный момент большинство памятников, многие годы остававшихся в запустении и испытывавших на себе невзгоды Китайской культурной революции, находится в обветшавшем состоянии. Объект исследования – два выдающихся памятника архитектуры начала XX века, возведенные в память о трагичных событиях русско-японской войны – Храм Христа Спасителя, спроектированный Великим князем Петром Николаевичем Романовым и Поклонный крест на Путиловской сопке, спроектированный русским художником Василием Дмитриевичем Поленовым, под Мукденом (соврем. город Шэньян). Метод исследования – исторический анализ, работа с архивными источниками, в частности, архив Бюро Русской Эмиграции в Маньчжурии (БРЭМ). Результат исследования показал, что оба памятника нуждаются в проведении реставрационных работ с непосредственным привлечением к ним высококвалифицированных специалистов, в чем российская сторона готова оказать непосредственное содействие.

Ключевые слова: Мукден, Храм Христа Спасителя, Поклонный крест, Путиловская сопка, реставрация памятников, северо-восток Китая, русско-японская война, Порт-Артур, Маньчжурия, Юлий Жданов.

Church of Christ the Savior and the Worship Cross on the Putilovskaya Hill near Mukden

Abstract

The restoration of Russian Orthodox architectural monuments in the North-East of China has received increased attention from both Russian and foreign specialists. At this moment, most of the monuments survived to the present day have a dilapidated, deplorable condition. Monuments experienced the hardships of the Chinese Cultural Revolution in the period from 1966 to 1976. Two outstanding monuments of the early XXth century architecture, witnesses of the era was constructed in memory of the tragic events of the Russian–Japanese war – Church of Christ the Savior, designed by the famous Russian architect Julius Zhdanov and the Worship Cross on the Putilovskaya hill, designed by the famous Russian artist Vasily Polenov, near Mukden (modern Shenyang city), became as the objects of this research. The research method is the historical analysis, work with archival documents, in particular the archive of white Russian emigration to Manchuria, full-scale measurement of architectural monuments. The research result has showed that both monuments need restoration work with the direct involvement of Russian specialists. The Russian side, including the Russian Club in Harbin, is ready to assist this restoration work.

Key words: Mukden, Church of Christ the Savior, Worship Cross, Putilovskaya hill, restoration of monuments, North-East China, Russian-Japanese war, Port Arthur, Manchuria, Julius Zhdanov.

Введение

Объект данного исследования – два выдающихся памятника архитектуры, располагающихся на северо-востоке Китая – Храм Христа Спасителя, спроектированный Великим князем Петром Николаевичем Романовым и Поклонный крест на Путиловской сопке, спроектированный русским художником Василием Дмитриевичем Поленовым, под Мукденом (соврем. город Шэньян). Цель исследования – оценить существующее состояние памятников архитектуры, предложить рекомендации для осуществления восстановительных работ. Поскольку памятники архитектуры неотделимы от связанных с ними событий, в качестве метода исследования выступает исторический анализ – рассматриваются разрушительные последствия русско-японской войны.

Уникальность данного исследования, проводимого с 2010 года, заключается в обнаружении материалов, ранее не опубликованных. Автор приводит подлинные чертежи, архивные материалы. Описывается деятельность Русского клуба, направленная на сохранение памятников архитектуры, а также действия, предпринимаемые с российской стороны. Предполагается, что данное исследование окажется полезным как для российских, так и зарубежных (китайских) специалистов – историков, архитекторов, реставраторов, искусствоведов и др.

Историческая справка

После бесславного для нашего Отечества окончания русско-японской войны (09.02.1904 – 05.09.1905) на полях сражений от Порт-Артура до Мукдена остались лежать в китайской земле около 54 тыс. русских воинов, сложивших свои головы вдалеке от родных мест за Веру, Царя и Отечество. Более полутора лет шла эта, для многих русских людей непонятная, война. Гремели орудийные канонады, разрывы снарядов крушили укрепления, шли ко дну корабли, падали на чужую землю, чтобы уже никогда не встать в строй, воины, гибли многие и многие мирные жители. Эту войну не любят вспоминать ни японцы – она истощила все ресурсы страны восходящего солнца; ни русские – отчаянные бои за Порт-Артур и его сдача, граничащая с изменой Родине, постоянные поражения в боях на суше, Цусимский разгром российского флота, позор японского плена; ни китайцы – война разорила территории, где проходили бои, многие семьи потеряли кормильцев – две мощные военные державы вели боевые действия на китайской территории. Эта война требует общественного переосмысления, как с российской, так и с китайской стороны.

По окончании войны места погребения наших воинов интересовали не только родственников павших, но и многих соотечественников и правительство. «По отношению к верным слугам Престола и Отечества, смерти венчавшихся на чужой земле, за многие тысячи верст от Родины, наш долг требовал общего внимания и забот к охране последнего жилища героев и возможному увековечиванию памяти их доблести. Поэтому вскоре по Высочайшему повелению был образован “Состоящий под Августейшим Председательством Ея Императорского Высочества Великой Княгини Ольги Александровны, Комитет по увековечению памяти русских воинов, павших в войне 1904 – 1905 гг.”» [1]. Осенью 1909 года Комитет направил специальную комиссию для обследования состояния кладбищ и могил русских воинов в Маньчжурии, во главе которой были поставлен член Совета Комитета камер-юнкер Л. В. Голубев и полковник Генерального Штаба Л. М. Болховитинов. Согласно полученной инструкции, комиссия должна была осмотреть кладбища на линии Мукден–Порт-Артур и Лаоян–Тюрренчен. Предлагалось: а) установить места скопления могил, где бы можно было устроить кладбища; б) измерить площадь этих мест; в) выяснить цену на проведение работ; г) узнать цену земли и вопрос возможного отчуждения в собственность России; д) предоставить соображения о материале, из которого могли бы быть построены памятники.

Комиссия выявила следующее: «... должно с признательностью отметить чисто рыцарское отношение ниппонского Правительства, армии и народа к памяти бывших своих противников – павших в боях русских воинов. Общую сумму, израсходованную самими ниппонцами на устройство русских военных кладбищ, по их отчету, определили в 17.270 иен (из них 8.000 – на

Порт-Артур, 3.000 – на Мукден, 2.500 – на Тюрренчен и 1.500 – на Лаоян». Данные затраты были погашены российской стороной полностью. Всего комиссией было осмотрено 72 кладбища и больших братских могил. Большое скопление братских и одиночных захоронений было обнаружено в районе реки Шахэ. На Путиловской сопке бы обнаружен памятник на братской могиле нижних чинов Новочеркасского полка рядом с памятником полковнику Узава, 29 офицерам и 812 нижним чинам японской армии, павшим при взятии сопки [1].

Рассмотрев доклад комиссии Л. В. Голубева, Комитет принял решение о создании комиссии по увековечиванию памяти русских воинов. Руководить ее работой был назначен генерал майор Сергей Алексеевич Добронравов. В конце июня 1910 года комиссия прибыла в район ведения работ. Ей было поручено не только обустроить 14 кладбищ, но и построить две часовни в Порт-Артуре и Лаояне, а также храм-памятник на военном кладбище в Мукдене. Следует отметить, что «участок для первоначального кладбища (в Мукдене) был куплен Русским Правительством в ноябре 1902 года в размере 22,5 му (или 2874,55 кв. саженей) у служителя кладбищенской кумирни Ци-му-тхана. По ходатайству генерала С. А. Добронравова, устроителя всех русских военных кладбищ в Южной Маньчжурии, генерал-губернатор трех Восточных провинций Чжао-Эр-Сюнь своим распоряжением от 15 июля 1912 года приказал прирезать к кладбищу с южной стороны земельную площадь в размере 2422,98 кв. саж. и, кроме того, земельную берму вокруг всего кладбища в одну сажень шириною, площадью 889,85 кв. саж. и передать эту землю кладбищу в вечное владение. Таким образом, земельная площадь двух участков с бермою равняется 47,5 му (6187,38 кв. саж.)». «В 1937 году кладбище было обмерено городским землемером и полученные данные записаны в квадратных метрах: южный участок имеет 11466,585 кв. м, а северный, где расположен храм 12843,24 кв. м. [1].

«Комиссия в конце июня выехала на юг Квантунской области и приступила к работам. О размерах, сложности и трудности работы говорят инструкция Комитета генералу Добронравову и его инструкция своим помощникам, состоявшая из 15 пунктов, подробно определявшая весь процесс работы по отрывке и выемке гробов и прахов, перекладыванию (останков) в новые гробы, перевозке их и погребении на новых кладбищах. Однако вся эта сложная и морально тяжелая работа по переноске прахов и приведению кладбищ и могил в приличествующий им вид составляла лишь часть задачи, которая была возложена на комиссию генерала Добронравова. Если добавить сюда не менее сложную работу, как сооружение оград, крестов, часовен, памятников и, наконец, художественного храм-памятника в Мукдене, и сопряженную со всем этим огромную переписку по поводу командирования на места специалистов, получения из России чертежей, эскизов, книг и церковной утвари с одной стороны, и необходимость частого представления Августейшей Председательнице подробнейших докладов по всем отраслям производимых работ для получения санкции Комитета, отстоящего на тысячи верст – с другой, то станет понятна обширность и трудность работы, которую провел генерал Добронравов, проникнутый сознанием высокого значения возложенного на него поручения и всеми силами стремящийся осуществить священную волю Монарха» [1].

По предположению Комитета, все работы должны были продолжаться два строительных сезона 1910–12 гг., но в действительности они продолжались четыре года и, прерванные Первой мировой войной, еще не были закончены. Средства, на которые выполнялись все работы, были пожертвованы лично Государем Императором Всероссийским Николаем II, Особами Царской фамилии, войсковыми частями и различными учреждениями, получены повсеместными сборами в России, организованными Комитетом – главным образом, из сумм, отпущенных Русским Правительством. Общая сумма средств, израсходованных на обустройство кладбищ и строительство часовен, крестов и храма Христа Спасителя, может быть определена в 300.000 рублей.

Комиссией генерала С. А. Добронравова было устроено 18 кладбищ в следующих пунктах: Гунжулин, Годзядань, Каюань – при станции и в городе, Тъелине, Мукдене, Шахе, на Путиловской сопке, в Лаояне, Дашичао – два, Вафангоу, Кинчжоу, Даляне, Порт-Артуре, Бэйсиху, на Янзелинском перевале и в Тюрренчене.

Храм Христа Спасителя в Мукдене

Первоначально храм составлял единый архитектурный ансамбль с каменной кладбищенской оградой, могильными плитами, поминальными крестами и садом (Рис. 1). С северной стороны храма находилась звонница, состоящая из семи колоколов, общим весом 1720 кг, сооруженная харбинским чаоторговцем и благотворителем И. Ф. Чистяковым. В храме хранились два серебряных венка, возложенные на братскую могилу защитников Порт-Артура – один от Русской Императорской Армии, другой – от Флота [2]. В годы Китайской культурной революции кладбище было разрушено и затем застроено типовыми зданиями, не представляющими архитектурную ценность. Сам храм частично сохранился и был признан «исторической архитектурой города Шэньяня», однако практически вся храмовая утварь была уничтожена, кресты сломаны, памятные доски сорваны, окна выбиты. Никакие реставрационные работы с тех пор не проводились. На данный момент, как и многие годы до этого, храм находится в полнейшем запустении, мало что напоминает о прежнем величии этого памятника (Рис. 2).



Рис. 1. Вид храмового комплекса Храма Христа Спасителя в Мукдене до трагичных событий Китайской культурной революции.

Источник: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoten5.JPG>



Рис. 2. Современный вид Храма Христа Спасителя.

Источник: <https://wikimapia.org/36487263/ru/Воинский-Храм-Памятник-во-имя-Христа-Спасителя#/photo/6051805>

Храм-памятник во имя Христа Спасителя, построенный по проекту Великого Князя Петра Николаевича Романова, возвышался посреди существовавшего ранее северного участка кладбища (Рис. 3). На внутренних стенах храма было прикреплено пять больших мраморных досок с перечислением войсковых частей русской армии, участвовавших в наиболее крупных боевых операциях, а именно: под Ляояном, на реке Шахе, под Сандепу и Мукденом, и шестая доска со сведениями об общих потерях в боевых операциях. Надпись на мраморной доске южной стены гласит: «Храм Христа Спасителя сооружен повелением ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ-ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА для увековечения памяти доблестных воинов, положивших жизнь свою за Веру, Царя и Отечество в Русско-Японскую войну 1904-1905 гг.». Храм был заложен с разрешения Архиепископа Иннокентия, начальника Российской Духовной Миссии в Китае, 8 сентября 1911 года в присутствии Вице-Короля Чжао-Эр-Сюня, о чем свидетельствует особый акт с его большой печатью на китайском и монгольском языках и с его подписью» [3].

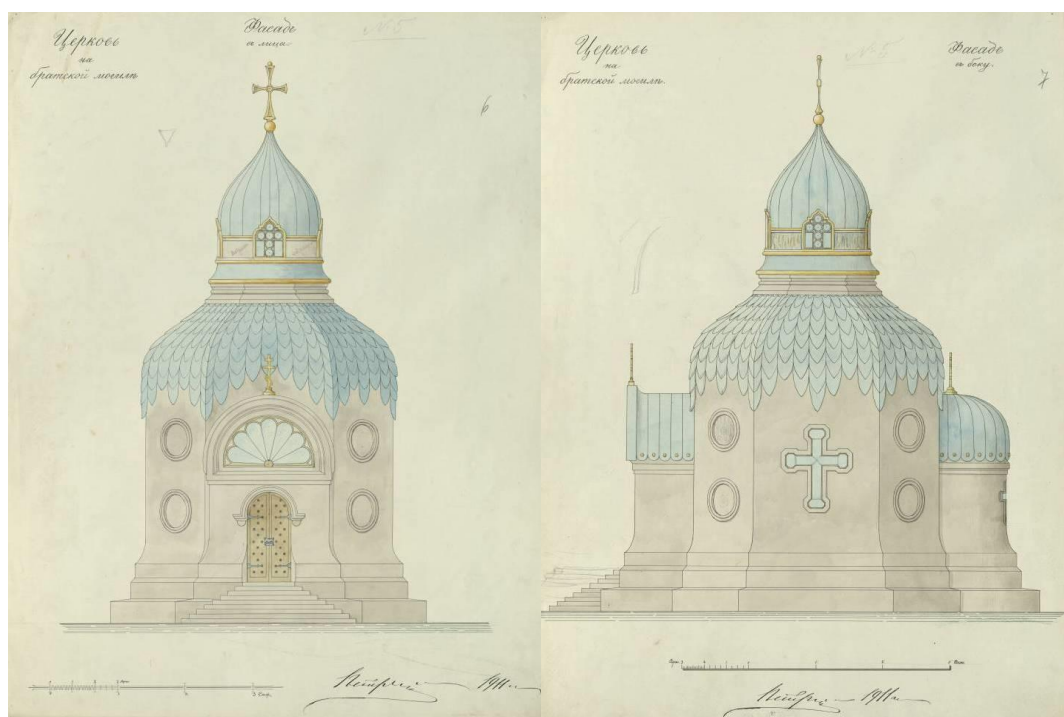


Рис. 3. Проект Храма Христа Спасителя в Мукдене, западный, южный фасад.
Источник: чертежи Великого Князя Петра Николаевича Романова

Непосредственно строительными работами руководил опытный русский инженер и архитектор Юлий Петрович Жданов, приглашенный по рекомендации Управляющего КВЖД генерала Дмитрия Леонидовича Хорвата. В помощь Ю. П. Жданову от дороги был назначен техник И. Ковтунов, а подряд выполнял подрядчик А. Н. Вяльцев. Работы велись хорошими темпами, но не в ущерб качеству. Храм Христа Спасителя был освящен при большом стечении народа – как русского, так и китайского [4]. Освящение закладки первого камня храма было совершено протоиереем Леонтием (Пекарским), ключарем Никольского храма в Харбине, священником Николаем Сечко-Кушнеревским и иеромонахом Христофором. В углубление в закладном камне был вложен крест, привезённый из Киева, и серебряная закладная доска с мемориальной надписью. По своей архитектуре данный храм-памятник напоминает древнерусского рыцаря в шлеме и кольчуге, по пояс вросшего в землю (Рис. 4). Храм представляет собой восьмигранный центричный объём из серого гранита на мощном ступенчатом цоколе, увенчанный главой на гранёном трибуне с крестом, кровля храма – в виде «мягко свисающей» на грани восьмерика чешуйчатой «кольчуги». Полукруглая апсида перекрыта конхой, западный

придел – полуциркульным сводом. Четыре более узкие грани восьмерика украшены двумя ярусами медальонов в виде воинских щитов, в центре которых выгравированы христианские и наградные воинские кресты разнообразной формы (русский, греческий, Георгиевский, Андреевский) и по окружности памятные надписи: «С нами Бог», «Сим победиши». Окна на северном и южном фасадах, апсиде выполнены в виде четырёхконечных латинских крестов [5].



Рис. 4. Храм Христа Спасителя на военном кладбище в Мукдене, 1912 год.
Источник: <https://sobory.ru/photo/257423>

Внутреннее убранство храма имело неповторимую красоту. Мраморный иконостас, паникадило, киоты, лампы были выполнены в военном стиле, напоминающем острие пика или накладные защитные латы древнерусского рыцаря (Рис. 5). В храме долгое время – с 1924 по 1945 год – по направлению Пекинской Духовной Миссии служил священник Иуда Михайлович Приходько (04.06.1875–неизв.) [6].



Рис. 5. Внутреннее убранство Храма Христа Спасителя в Мукдене.
Источник: авторский архив

В 2017 году Русским клубом в Харбине при непосредственном сотрудничестве архитектора, выпускника Харбинского политехнического университета И. В. Киричкова на основе исторических, современных фотографий, архивных источников, натурных обследований был разработан комплект технической документации, включающий чертежи крестов, иконостаса, хоругвей, подсвечников, паникадил, первоначальный вид внутреннего убранства в формате 3D, пояснительная записка с рекомендациями по восстановлению храма (Рис. 6-8). При разработке технической документации усилия были направлены на максимальное воссоздание исторического, аутентичного облика. Предполагается, что данные материалы позволят наиболее точно восстановить утраченные элементы, обеспечат наиболее тесное взаимодействие с китайской стороной.

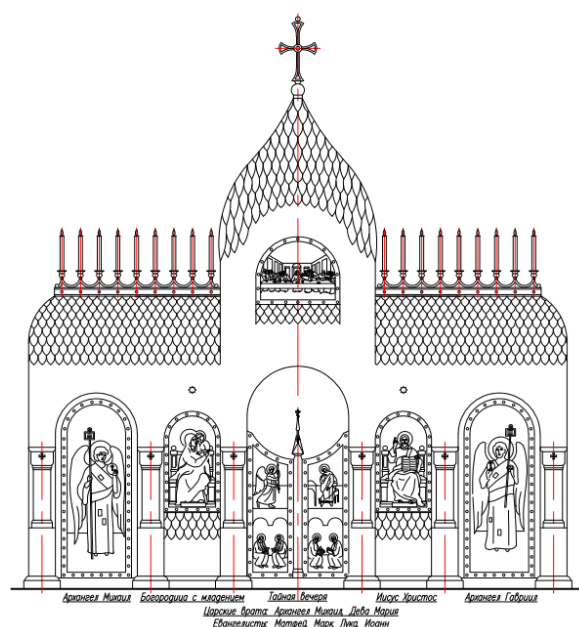


Рис. 6. Чертеж мраморного иконостаса Храм Христа Спасителя в Мукдене.
Источник: чертеж архитектора И. В. Киричкова

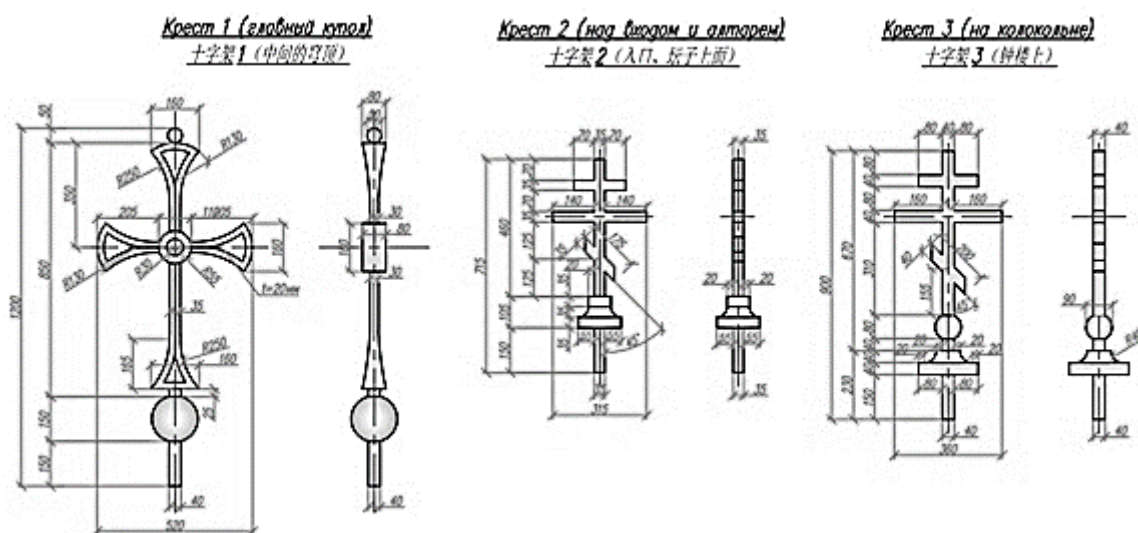


Рис. 7. Чертеж крестов Храм Христа Спасителя в Мукдене.
Источник: чертеж архитектора И. В. Киричкова

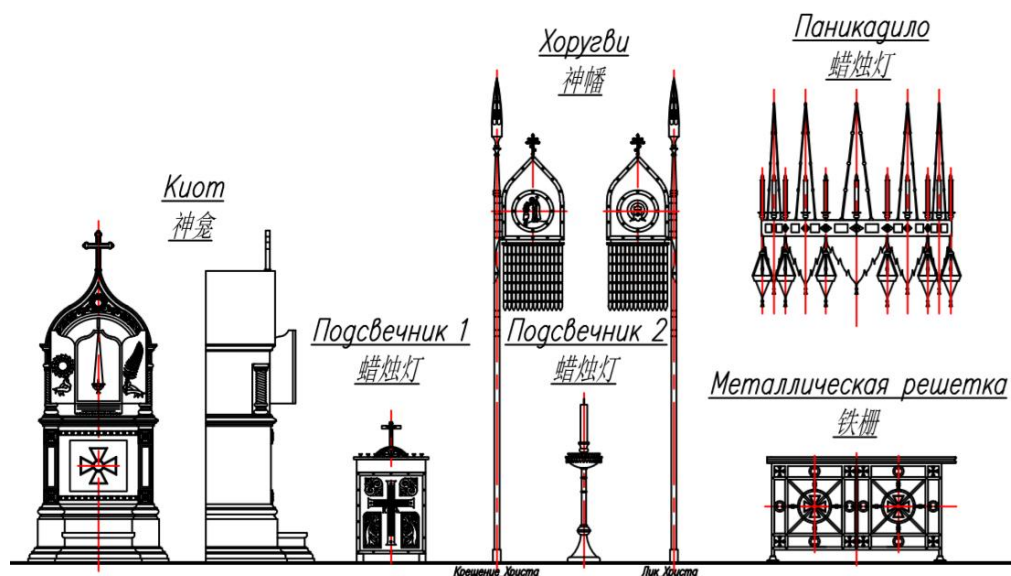


Рис. 8. Чертеж элементов убранства Храм Христа Спасителя в Мукдене.
Источник: чертеж архитектора И. В. Киричкова

Поклонный крест на Путиловской сопке

К сожалению, весь ход русско-японской войны стал для России чередой мелких и крупных военных неудач. Войска под командованием генерала Куропаткина постоянно отходили, маневрировали, переформировывались, говоря простым языком, отступали. Только один эпизод за все 19 месяцев войны может вызывать гордость за русских воинов – взятие в ночь с 3 на 4 октября 1904 года господствующих над равнинной местностью высот в 30 километрах южнее от современного Шэньяня. Предшествовало этой ночной битве широкомасштабное наступление японцев с юга и юго-запада в направлении на Мукден. Им удалось занять две рядом стоящие сопки, которые позже получают имена Путиловская и Новгородская. Обладание этими высотами открывало им прямой путь наступления на Мукден. Русской стороне необходимо было отбить эти высоты или готовиться к отходу дальше на север. Командование оперативно организовало контрнаступление русских войск, в котором в общей сложности участвовало 25 батальонов при поддержке артиллерии. Возглавить операцию было поручено генерал-майору П. Н. Путилову. Атака началась в 18 часов и продолжалась сначала в сумерках, а потом в полной темноте (когда русские солдаты ворвались окопы японцев – завязалась рукопашная схватка). Краткое описание битвы за эти две высоты: «...японцы подпустили наши роты на расстояние 400-500 шагов и затем открыли убийственный огонь залпами и скорый. Но стрелки без выстрела, с криками «ура» ворвались в первую линию окопов. Завязалась ожесточенная рукопашная. В числе первых в японских окопах – бойцы 19-го стрелкового полка: капитан Коченгин, подпоручик Плескачевский и поручик Александер, последний был поднят на штыки и тут же скончался, а подпоручик Плескачевский получил 5 штыковых ранений: три – в живот и два – в спину. Вслед за первой линией укреплений была взята и вторая. На вершине сопки были захвачены горная и полевые артиллерийские батареи с полным комплектом боеприпасов к ним. Японский офицер, находившийся при орудиях, оценив всю безысходность сопротивления, застрелился...» Так была взята Путиловская сопка, а вслед за ней – к утру 4 октября – и Новгородская [7] (Рис. 9).

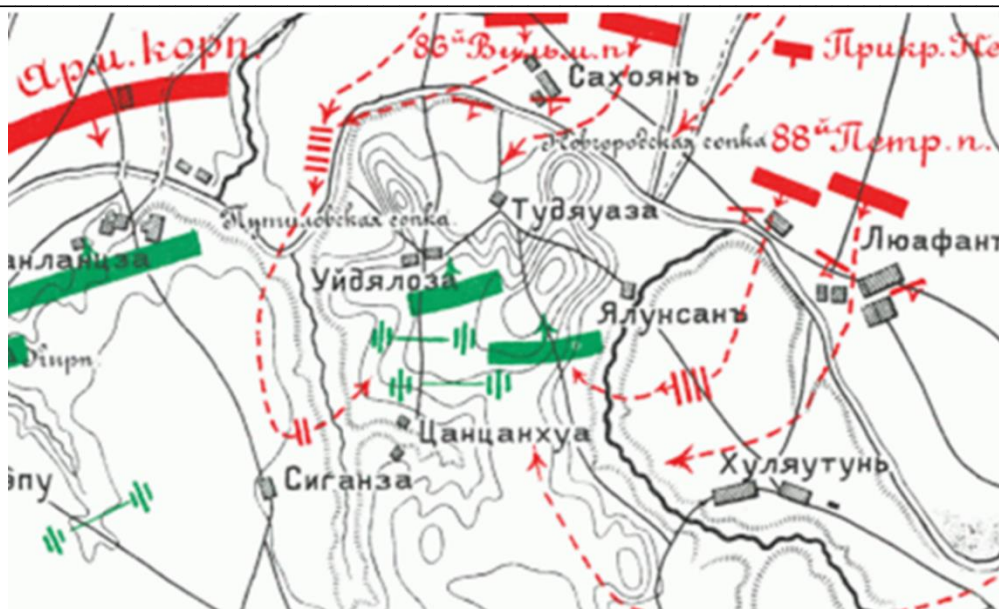


Рис. 9. Схема захвата русскими войсками Путиловской и Новгородской сопки
в ночь на 4 октября 1904 года.

Источник: «Русско-японская война» [7]

Согласно информации, предоставленной ведущим научным сотрудником Новгородского музея-заповедника И. В. Хохловым, японцы потеряли в этом сражении убитыми более 900 человек. Их останки были захоронены на Новгородской сопке. На Путиловской сопке в братской могиле были похоронены более 600 солдат и офицеров Русской армии. Ниже приводится список офицеров, погибших при взятии и обороне (до февраля 1905 года) двух сопкок: подпоручик Абрамович Александр Иосифович, поручик Александр Александр Александрович, капитан Войткевич Роман Цезаревич, штабс-капитан Вольский Антон Антонович, подполковник Грозинский Константин Васильевич, поручик Измайлович Владимир Евгеньевич, штабс-капитан Карпов Константин Васильевич, подпоручик Марков Леонид Леонидович, штабс-капитан Николаев Иван Иванович, капитан Озон Илья Васильевич, подпоручик Паписов (Паписянец) Михаил Михайлович, Первого Павел Николаевич, штабс-капитан Плескачевский Николай Вячеславович, поручик Поверзак Иосиф (Осип) Фёдорович, полковник Руденко Сергей Иванович, подпоручик Скороделов Александр Константинович, штабс-капитан Удовиченко Александр Константинович, капитан Философов Павел Николаевич, капитан Шульце Иван Александрович, капитан Ягодкин Георгий Александрович, штабс-капитан Якимович Иван Павлович.

Генерал Путилов командовал обороной двух высот вплоть до середины февраля 1905 года – более 4 месяцев. На Рождество 1905 года в распоряжение войск прибыл корреспондент журнала «Нива» В. А. Табурин. Он описывает встречу с генералом Путиловым: «Над землянкой генерала уступом стоит знамя 19-ого стрелкового полка с часовым. Генерал, по своему обыкновению, в белой солдатской рубаше с погонами, надетой поверх теплой тужурки. В его землянке более чем тесно, так как она приспособлена на одного, к тому же негде сидеть. Несмотря на это, тут человек пять офицеров. Беседуют стоя, генерал сидит на своей койке. «Чем тебя угощать? – встречает он меня. – Хочешь орехов, если зубы крепкие? – и при этом достает из стола горсть шрапнельных пуль и мелких осколков гранат – самые свежие. Сегодня японцы с утра прислали как раз к моей землянке... Вот пришли гости, а угощать нечем, сам знаешь какое у нас тут хозяйство». Генерал ходил по своим позициям с металлической палкой, с так называемым «банником» от трофейного японского орудия, взятого здесь же при штурме сопки [7] (Рис. 10).



Рис. 10. Генерал В. Д. Путилов у своей землянки на Путиловской сопке.
Источник: фото спец. корреспондента В. Табурина, журнал «Нива», 1905, №7

После окончания русско-японской войны в России был объявлен открытый конкурс на лучший памятник павшим русским воинам, на который пришло множество вариантов монументов. По итогам, остались два проекта от двух известных художников: Василия Дмитриевича Поленова и Александра Николаевича Бенуа. Был принят проект креста от В. Д. Поленова [8] (Рис. 11).

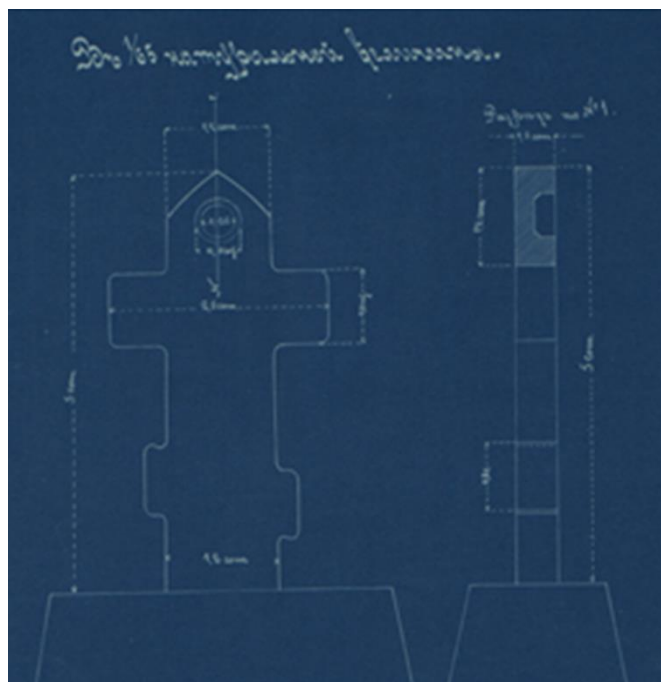


Рис. 11 Портрет Василия Дмитриевича Поленова и его проект поклонного креста.
Источник: РГИА, ф. 552, оп. 1, д. 272, л. 6.

В рамках деятельности комиссии генерала С. А. Добронравова на Путиловской сопке в 1912 году был установлен поклонный крест, спроектированный В. Д. Поленовым (Рис. 12).



Рис. 12 Поклонный крест на Путиловской сопке, фото 1912 и 2015 года.

Источник: <https://pastvu.com/p/288771>, фото автора

Кладбище на Путиловской сопке расположено в ее северо-западной части, на левом берегу реки Шахе. «Оно состоит из двух братских могил, ничем не огороженных. На площадку северной, большей из них, с восточной стороны ведут несколько (около 20) ступеней. На этой могиле поставлен мраморный крест, на восточной стороне его помещен мозаичный образ Богоматери. А под ним надпись: «Доблестным русским воинам, жизнь свою положившим за Веру, Царя и Отечество. 1904-1905г.». На западной стороне креста наверху в кругу помещен мозаичный образ Спасителя в терновом венце. Под ним надпись: «Больше сея любви никто не имеет, да кто душу свою положит за други своя» (Иоанн, 15, 13). 19, 20 и 36 Сиб. стр. полки». На другой, меньшей могиле, расположенной южнее, положена плита, на которой высечен крест и надпись: «Братская могила. 89 ниж. ч. 19 В. Сиб. стр. «чуднаго» полка». Эта могила до настоящего времени не сохранилась [1].

Крест на Путиловской сопке является памятником архитектурного наследия КНР и охраняется законодательно. К сожалению, состояние его плачевное. Склоны сопки поросли травой и мелким кустарником, на кресте и обоих мозаичных ликах видны следы механического воздействия злоумышленников и безжалостного времени: смальта во многих местах осыпалась до такой степени, что с трудом различимы сами изображения на иконах (Рис. 13).



Рис. 13. Современное состояние мозаичных икон на Путиловском кресте.

Источник: фото автора

Мозаичные иконы изготавливались в Санкт-Петербурге руководителем мозаичной мастерской Императорской Академии Художеств Александром Никитичем Фроловым (1830–1909) и его сыном Владимиром Александровичем Фроловым специально для этого креста в 1908–11 годах (Рис. 14). Крест на Путиловской сопке, точнее процесс его создания, как многие произведения искусства, таит в себе загадку. При внимательном рассмотрении чертежа В. Д. Поленова можно понять, что наличие святого лика планировалось лишь на одной стороне креста (соответствующая месту установки иконы выемка в теле материала имеется лишь с одной стороны). И диаметр иконы должен быть около полуметра. Фото креста, сделанное в 1912 году (Рис. 15), существенно отличается в своей верхней части от фото 2015 года видом святого лика и его диаметром, который существенно меньше на более старой фотографии. Известно, что «поленовский крест» изначально предназначался для установки на Янцелинском перевале. Можно предположить, что там крест хорошо просматривался лишь с одной стороны, и устанавливать два лика сочли излишним. Но уже на Путиловской сопке был вначале смонтирован крест с полуметровым (вместо 0,7 м.) диаметром иконы. В описании памятника фигурируют два святых лика. Значит, верхнюю часть креста переделывали? И сколько икон изготавливали отец и сын Фроловы? Одну, две или три? Ответить на эти вопросы пока некому...



Рис. 14. Руководитель мозаичной мастерской Императорской Академии Художеств

А. Н. Фролов и его сын В. А. Фролов.

Источник: авторский архив

По инициативе русской диаспоры Харбина, объединенной в Русский клуб в Харбине (РКХ) и по благословению владыки Вениамина митрополита Владивостокского и Приморского в 2015–16 гг. был организован сбор средств и заказаны две мозаичные иконы в городе Ижевске. Святые лики в мае 2016 года прибыли в Пекин, были освящены в Успенском храме и переданы на временное хранение в Генеральное консульство России в Шэньяне (Мукдене), КНР, где они и пребывают до сегодняшнего дня (Рис. 15).



Рис. 15 Копии мозаичных икон, изготовленных для креста.
Источник: фото автора

Активисты из Русского клуба при поддержке Генерального консульства в Шэньяне (Мукдене) ежегодно проводят субботники у храма и у креста на Путиловской сопке (Рис. 16).



Рис. 16 Субботник у креста на Путиловской сопке, Русский клуб в Шэньяне.
Источник: фото автора

Заключение

Оба памятника – Храм Христа Спасителя, Поклонный крест на Путиловской сопке нуждаются в проведении реставрационных работ с непосредственным привлечением к ним российских специалистов. Необходимо восстановление утраченных крестов, иконостасов, мемориальных досок, хоругвей, подсвечников, паникадил, мозаик, росписей храма и реставрация поклонного креста на Путиловской сопке с установкой на него двух мозаичных икон.

В мае 2015 года участники IX-й конференции российских соотечественников, проживающих в КНР, по инициативе Русского клуба в Харбине, приняли программу по восстановлению памятников русского исторического присутствия на северо-востоке Китая [9]. В рамках этой Программы и проводились изыскания и проектные работы. Материалы переданы диппредставительствам России в Китае. Для проведения реставрационных работ необходимо получение разрешения от китайской стороны, что является достаточно сложным вопросом из-за негативного отношения власти и народа Китая к событиям Русско-японской войны. Надеемся, что в ближайшем будущем все сложности будут разрешены и два российских памятника в Шэньяне будут отремонтированы в соответствии с законом КНР «Об охране объектов культурного наследия» (кит. «*中华人民共和国文物保护法*»), статья №21 которого (в действующей редакции 2015 года) гласит, что «восстановление облика объектов культурного наследия должно производиться в строгом соответствии с его первоначальным историческим обликом» [10]. Российская сторона, в том числе и авторы проекта, готовы оказать китайским коллегам всяческое содействие в этом важном для наших стран и народов деле.

Список литературы

1. Забытые могилы. Харбин: Изд. М. В. Зайцев, 1938: 37, 38 с.
2. Памятники не виноваты. Россия и Китай. 2012. №8.
3. Савицкий И., Савицкая А. Отчет Харбинско-китайскому историческому обществу (Австралия) о посещении Китая в период с 25 мая по 5 июня 2010 г. URL: <https://rspasanu.livejournal.com/33932.html>. Дата обр.: 15.10.2019.
4. А. Т. Воспоминания о моем городе Харбине. [阿唐。留住城市的记忆。哈尔滨历史建筑寻踪 (кит.)] Харбин: Народное издательское общество провинции Хэйлунцзян, 2016: 55 с.
5. Левашко С.С. Храм Христа Спасителя в Мукдене (Китай) как отражение традиций памяти в православии. Доклад на конференции «Религиозная деятельность русского зарубежья». URL: <http://zarubezhje.narod.ru/texts/Levoshko01.htm>. Дата обр.: 15.10.2019.
6. Русско-японская война. Работа военно-исторической комиссии по описанию русско-японской войны. Т. 4. Ч. 1. С-Пб.: Изд. А. С. Суворина, 1910. С. 324–346.
7. Журнал «Нива» № 7. С-Пб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1905. 131 с.
8. РГИА, ф. 552, оп. 1, д. 272, л. 6.
9. В Китае приняли программу по восстановлению российских памятников на северо-востоке страны. URL: <http://www.pravoslavie.ru/79596.html>. Дата обр.: 15.10.2019.
10. Закон КНР об охране объектов культурного наследия. Статья №21 [中华人民共和国文物保护法. 第21条 (кит.)].

References

- [1] Forgotten Graves. Harbin: Pub. M. V. Zaitsev, 1938: 37, 38.
- [2] Monuments are not Blame. Journal «Russia and China» 2012; 8.
- [3] Savitsky I., Savitskaya A. Report to the Harbin-China Historical Society (Australia) on the Visit to China in the Period from May 25 to June 5, 2010. URL: <https://rspasanu.livejournal.com/33932.html>. Access: 15.10.2019. (in Russ.)
- [4] A T. Memories and the City: Historical Architectures in Harbin. Harbin: People's Publishing Society of Heilongjiang Province, 2016: 55.

- [5] Levoshko S.S. Church of Christ the Savior in Mukden (China) as a Reflection of the Traditions of Memory in Orthodoxy. Report at the conference «Religious activities of the Russian abroad». URL: <http://zarubezhje.narod.ru/texts/Levoshko01.htm> Access: 15.10.2019). (in Russ.)
- [6] Russian-Japanese War. The Work of the Military Historical Commission on the Description of the Russian-Japanese War. Vol. 1. Part 1. Saint-Petersburg: Ed. A. S. Suvorin, 1910. 324–346.
- [7] Niva. №7. Saint-Petersburg: Ed. A. F. Marx, 1905: 131.
- [8] Russian State Historical Archive, f. 552, inv. 1, d. 272, sh. 6.
- [9] China has Adopted a Program to Restore Russian Monuments in the North-East of the Country. URL: <http://www.pravoslavie.ru/79596.html>. Access: 15.10.2019. (in Russ.)
- [10] Law of the People's Republic of China on the Protection of Cultural Heritage. Article №21.



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st. Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Marina Moskalyuk

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина 22, 660049
главный редактор:
М.В. Москалюк

arte.elpub.ru
e-mail: info@kgii.ru
8 (391) 212-41-74