



ВОСТОЧНО ЕВРОПЕЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92

#7(92), 2023 часть 1

Восточно Европейский научный журнал
(Санкт-Петербург, Россия)
Журнал зарегистрирован и издается в России
В журнале публикуются статьи по всем
научным направлениям.
Журнал издается на русском, английском и
польском языках.

Статьи принимаются до 30 числа каждого
месяца.

Периодичность: 12 номеров в год.

Формат - A4, цветная печать

Все статьи рецензируются

Бесплатный доступ к электронной версии
журнала.

Редакционная коллегия

Главный редактор - Адам Барчук

Миколай Вишневецки

Шимон Анджеевский

Доминик Маковски

Павел Левандовски

Ученый совет

Адам Новицки (Варшавский университет)

Михал Адамчик (Институт
международных отношений)

Питер Коэн (Принстонский университет)

Матеуш Яблоньски (Краковский
технологический университет имени
Тадеуша Костюшко)

Петр Михалак (Варшавский университет)

Ежи Чарнецкий (Ягеллонский университет)

Колуб Френнен (Тюбингенский
университет)

Бартош Высоцкий (Институт
международных отношений)

Патрик О'Коннелл (Париж IV Сорбонна)

Мацей Качмарчик (Варшавский
университет)

#7(92), 2023 part 1

Eastern European Scientific Journal
(St. Petersburg, Russia)
The journal is registered and published in Russia
The journal publishes articles on all scientific
areas.
The journal is published in Russian, English
and Polish.

Articles are accepted till the 30th day of each
month.

Periodicity: 12 issues per year.

Format - A4, color printing

All articles are reviewed

Free access to the electronic version of journal
Editorial

Editor-in-chief - Adam Barczuk

Mikolaj Wisniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Pawel Lewandowski

Scientific council

Adam Nowicki (University of Warsaw)

Michal Adamczyk (Institute of International
Relations)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jablonski (Tadeusz Kosciuszko
Cracow University of Technology)

Piotr Michalak (University of Warsaw)

Jerzy Czarnecki (Jagiellonian University)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Institute of International
Relations)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (University of Warsaw)

**Давид Ковалик (Краковский
технологический университет им. Тадеуша
Костюшко)**

**Питер Кларквуд (Университетский
колледж Лондона)**

Игорь Дзедзич (Польская академия наук)

**Александр Климек (Польская академия
наук)**

**Александр Роговский (Ягеллонский
университет)**

Кехан Шрайнер (Еврейский университет)

**Бартош Мазуркевич (Краковский
технологический университет им. Тадеуша
Костюшко)**

Энтони Маверик (Университет Бар-Илан)

**Миколай Жуковский (Варшавский
университет)**

**Матеуш Маршалек (Ягеллонский
университет)**

**Шимон Матысяк (Польская академия
наук)**

**Михал Невядомский (Институт
международных отношений)**

Главный редактор - Адам Барчук

1000 экземпляров.

Отпечатано в ООО «Логика+»

198320, Санкт-Петербург,

Город Красное Село,

ул. Геологическая,

д. 44, к. 1, литера А

«Восточно Европейский Научный Журнал»

Электронная почта: info@eesa-journal.com,

<https://eesa-journal.com/>

**Dawid Kowalik (Kracow University of
Technology named Tadeusz Kościuszko)**

Peter Clarkwood (University College London)

Igor Dzedzic (Polish Academy of Sciences)

**Alexander Klimek (Polish Academy of
Sciences)**

Alexander Rogowski (Jagiellonian University)

Kehan Schreiner (Hebrew University)

**Bartosz Mazurkiewicz (Tadeusz Kościuszko
Cracow University of Technology)**

Anthony Maverick (Bar-Ilan University)

Mikołaj Żukowski (University of Warsaw)

Mateusz Marszałek (Jagiellonian University)

**Szymon Matysiak (Polish Academy of
Sciences)**

**Michał Niewiadomski (Institute of
International Relations)**

Editor in chief - Adam Barczuk

1000 copies.

Printed by Logika + LLC

198320, Region: St. Petersburg,

Locality: Krasnoe Selo Town,

Geologicheskaya 44 Street,

Building 1, Litera A

"East European Scientific Journal"

Email: info@eesa-journal.com,

<https://eesa-journal.com/>

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Гумерова О.А. ОПЕРНЫЙ ЦИКЛ: ФЕНОМЕН, ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ, ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО ЕДИНСТВА	4
--	---

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

Горохов В.М. УТОЧНЕНИЕ МЕСТА РАССТРЕЛА 150 СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН 11 АВГУСТА 1942 ГОДА У ЗМИЕВСКОЙ БАЛКИ В Г. РОСТОВЕ-НА-ДОНУ.	11
---	----

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Губина К.А. ЛОЛА ХОФФМАНН: ПИОНЕР ЮНГИАНСТВА В ЧИЛИ	16
---	----

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Мыреева А.Н. АВТОР И ГЕРОЙ В ЯКУТСКОМ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ: ТЕНДЕНЦИИ МЕТАПРОЗЫ, КОНЦЕПТОСФЕРА	19
---	----

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ НАУКИ

Алексеев И.И., Сморгчова В.И. ПУТИ СНИЖЕНИЯ БЮДЖЕТНЫХ РАСХОДОВ НА СТРОИТЕЛЬСТВО СОЦИАЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ В АРКТИЧЕСКОЙ ЗОНЕ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ).....	26
---	----

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 782

Gumerova O. A.

*Candidate of Art Criticism, associate Professor
Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts
Russia, Chelyabinsk*

OPERA CYCLE: PHENOMENON, HISTORY OF DEVELOPMENT, THE PROBLEM OF INTERNAL UNITY

Гумерова Ольга Анатольевна

*кандидат искусствоведения, доцент
Челябинский государственный институт культуры
Россия, Челябинск*

ОПЕРНЫЙ ЦИКЛ: ФЕНОМЕН, ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ, ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО ЕДИНСТВА

DOI: [10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378](https://doi.org/10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378)

Summary: The article considers the phenomenon of the opera cycle, which was initiated by Richard Wagner in the tetralogy «The Ring of Nibelung» (Der Ring des Nibelungen). Its features are revealed against the background of a historical retrospective, variants of hypercycles of Western European and Russian composers of the 19th and first half of the 20th centuries are analyzed. Considerable attention is paid to identifying the principles of intracyclic unity at different levels – ideological-semantic, immanently-musical, temporal.

Аннотация: В статье рассматривается феномен оперного цикла, начало которому положил Рихард Вагнер в тетралогии «Кольцо нибелунга». Его особенности раскрываются на фоне исторической ретроспективы, анализируются различные типы гиперциклов в творчестве западноевропейских композиторов XIX и первой половины XX веков. Существенное внимание уделяется выявлению принципов внутрициклического единства на разных уровнях – идейно-смысловом, имманентно-музыкальном, темпоральном.

Keywords: *musical theatre, opera cycle, librett opera, literary opera.*

Ключевые слова: *музыкальный театр, оперный цикл, либреттная опера, литературная опера.*

Вводная часть. Влияние вагнеровских идей на развитие европейской культуры изучено музыковедением довольно подробно. Но один аспект пока не нашел более или менее ясного освещения: речь идет о резонансных последствиях уникального эксперимента Р. Вагнера в сфере музыкального театра – создание оперного цикла, объединяющего четыре оперы в единое целое. Не претендуя на исчерпывающее осмысление данной проблемы, очертим основные моменты, касающиеся причин появления, процессов исторической эволюции гиперцикла в поствагнерианский период и закономерностей, обуславливающих его внутреннее единство.

Разработка проблемы. Концепцию глобальной драмы, охватывающей огромное художественное пространство, принесло само время. Представление о трилогии опер, кульминацией которой станет «Смерть Зигфрида», было подсказано Вагнеру воскрешением античной трагедии на немецкой сцене. В 1847 году Вагнер прочел и был глубоко впечатлен греческой трилогией Эсхила «Орестея» в переводе И. Г. Дройзена, а позже познакомился с реконструкцией эсхилоской трилогии «Прометей». Предполагалось, что трилогии трагедий должны были быть поставлены в специальном театре и в рамках особого фестиваля. Таким образом, идеи

буквально витали в воздухе. Намерение расширить изначально задуманную оперу «Смерть Зигфрида» до серии из двух или более опер возникло у Вагнера, когда он почувствовал невозможность сказать все, что хотел, в одной опере. Невероятная сложность и масштаб эпического замысла обусловили длительный процесс его вынашивания, разрастания вглубь и вширь, внутреннюю многослойность, разветвленность и диалектическую взаимообусловленность сюжетных линий. Жизнь героя должна была получить развернутое освещение, включив предысторию, историю и гибель Зигфрида. Заметим, что Вагнер мыслил «Кольцо» именно как трилогию. Идея о том, что она нуждается в «большой прелюдии», исполняемой в предварительном вечере в рамках трехдневного фестиваля, пришла значительно позже. Примечательно, что у древних греков трилогии сопровождалась пьесой о сатирах, например в соседстве с трилогией «Орестея» разыгрывалась сатирическая драма «Протей» Эсхила, впоследствии утраченная. Знал ли об этом Вагнер, остается неясным, но параллель в данном случае напрашивается сама собой. Отсутствие деления на акты и малые масштабы «Золота Рейна», тем не менее, не препятствовали впоследствии трактовать «Кольцо нибелунга» как «тетралогию».

Либретто «Кольца» – плод мифотворчества Вагнера, проявившегося в суммировании и переработке различных мифов, сказаний и легенд, перечисление и анализ которых выходит за пределы проблематики данной статьи. Миф изначально предопределяет структуру вагнеровского либретто, обеспечивающего, в свою очередь, единство тетралогии на интрамузыкальном уровне. Размышляя о структуре мифа, К. Леви-Строс писал: «Любой миф... обладает слоистой структурой, которая проявляется как бы посредством приема повторения. ... Теоретически порождается бесконечное число слоев, и каждый из них будет лишь слегка отличаться от предыдущего» [4, с. 164]. Подобное значение в драматургии тетралогии выполняют ситуативные повторы и связанные с ними лейтмотивы-символы, образующие разветвленную систему. Достаточно вспомнить, к примеру, символ огня и связанные с ним сцены: «закливание огня» Вотаном в «Валькирии», прохождение через «огненное море» в «Зигфриде», «преодоление огня» Зигфридом в образе Гунтера, вновь «закливание огня» – теперь Брунгильдой – и поглощение Валгаллы пламенем в «Гибели богов».

Лейтмотивы образуют обширные интонационно-семантические комплексы, обеспечивая сквозное развитие на всем протяжении тетралогии. Это наглядно проявляется, например, в лейтмотивах «героического» топоса – меча, Зигфрида-героя, рога Зигфрида, Зигмунда, Доннера, валькирий, создающих единое интонационно-смысловое пространство на основе общих морфологических признаков. Не менее существенна в свете раскрываемой проблемы «собирательная» функция III акта «Гибели богов», где вновь проходят многочисленные лейтмотивы всей тетралогии. Финал оперы – своеобразный синопсис, включающий рассказ Зигфрида о прошлом, а также «Траурный марш», в котором проходящие лейтмотивы заставляют вновь вспомнить судьбу и историю рода Вельзунгов и самого Зигфрида.

Важную роль в достижении композиционной целостности цикла играет арочный принцип. Мотив Рейна, открывающий тетралогия, появляется в «Зигфриде» и возвращается в «Гибели богов». В этом круговом замыкании лейтмотив становится воплощением символа Вечности. «Утверждая в обрамлении своих драм тему Вечности, Р. Вагнер тем самым следует мифотворческой концепции времяисчисления, конструирующейся в продвижении от Вечности сквозь время к Вечности, т.е. к трагическому круговороту Космоса» [3, с. 40].

И все же, несмотря на мифологическую составляющую, «Кольцо нибелунга» не выходит за пределы так называемой «романной» оперы, образующей параллель – согласно современным оперным дефинициям – «либреттной» и «литературной» опере. В ее основе лежит нарративная драматургия, последовательность и

целенаправленность развития, характерные для опер классико-романтической эпохи.

Прецедент, созданный Вагнером, нашел продолжение уже при его жизни и еще более после – в XX веке. Вот далеко не полный перечень оперных циклов, появившихся до середины XX столетия:

1. Берлиоз Г. **Оперная диалогия «Троянцы» по поэме Вергилия «Энеида»** («Взятие Трои», «Троянцы в Карфагене») 1858;

2. Пуччини Д. **Триптих одноактных опер** («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки»), 1916-1918;

3. Малипьеро Д. Ф. **Триптих «Орфеиды»** («Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона»), 1919–1922;

4. Малипьеро Д. Ф. **Трилогия «Три комедии Гольдони»** («Кофейная лавка», «Сьор Тодеро Бронтолон» и «Кьоджинские перепалки»), 1920-1922;

5. Малипьеро Д. Ф. **Трилогия «Венецианская мистерия»** («Аквилонские орлы», «Мнимый Арлекин» и «Вороны святого Марка»), 1925–1928;

6. Тайфер Ж. **Пенталогия «От галантного стиля до стиля злого»** («Дитя оперы», «Прекрасный честолюбец», «Бедная Евгения», «Мсье Птипуа покупает замок», «Бутылка с мышьяком»), 1955.

Одним из первых, поддавшись чувству соперничества, на экспериментальный вызов Вагнера откликнулся Гектор Берлиоз, создав свою оперную диалогия «Троянцы» по II и IV книгам поэмы Вергилия «Энеида». Импульсом к ее созданию стала, по признанию самого Берлиоза, давно вызревавшая идея «большой оперы в шекспировском духе» на сюжет «Энеиды». Обе оперы, вошедшие в диалогия – трехактная «Взятие Трои» и пятиактная «Троянцы в Карфагене» – были закончены в 1858 году, то есть задолго до того, как Вагнер завершил работу над «Кольцом нибелунга». Правда, сам Берлиоз диалогия целиком так и не услышал. При жизни состоялась премьера второй части в парижском «Театр-лирик» в 1863, а полная версия оперы (в немецком переводе и отдельном исполнении в два вечера) увидела свет в Карлсруэ в 1890. Премьера на французском языке состоялась в 1906 в Брюсселе, а первое представление оперы в один вечер (как изначально настаивал Берлиоз) – лишь в 1921 году.

Парадоксально, но в отличие от Вагнера Берлиоз оставляет без внимания идею лейтмотивности как важного смыслообразующего и структурно-функционального принципа. Это тем более необъяснимо, если вспомнить, что уже в 1830-х Берлиоз пришел к подобной идее в симфоническом жанре, используя лейтмотивы и в «Фантастической симфонии», и в «Гарольде в Италии», и в гиперцикле, образованном «Фантастической симфонией» и мелодрамой «Лелио, или Возвращение к жизни» (1831–1832).

Вероятно, ответ сто́ит искать в художественном замысле дилогии, которая строится на постоянной смене планов и эпизодов – коротких и масштабных, сольных и массовых, балетных и хоровых, зрелищно-декоративных и психологически утонченных. Драматические контрасты и эффекты, соответствующие шекспировским антитезам, возвращают античным сюжетам их первозданную строгость и страстность и помогают Берлиозу достичь силы экспрессии и правдивости выражения, которыми он так восхищался в произведениях Глюка. Шекспировский размах ощущается и в противопоставлении комического и трагического, не характерном для Вагнера. Таким образом, в рамках драматургии шекспировского типа, резкой смены контрастных сцен и номеров, а также постоянного обновления музыкального материала использование лейтмотивной техники по образцу Вагнера могло привести к разрушению многоуровневой архитектоники дилогии. Тем не менее, один лейтмотив в дилогии есть. Это знаменитый «Троянский марш», который появляется в цикле трижды: в первой опере, когда троянцы под предводительством Энея покидают Троию, в начале второй, когда воины, пережив бурю, прибывают в Карфаген, и в конце, когда Эней со спутниками, повинувшись пророчеству, отправляется к берегам Италии, чтобы заложить там новое государство. Собственно, назвать это лейттемой в понимании Вагнера было бы не совсем верно. Марш появляется не в виде краткого мотива-символа, а в форме развернутого номера, который приобрел самостоятельную жизнь и вне оперы, так что это, скорей, реминисценция, играющая важную роль в достижении целостности дилогии.

На случай, если вторая опера дилогии должна исполняться без первой, как это произошло в 1863 году, Берлиоз предусмотрел своего рода пролог, резюмирующий содержание опущенных актов. «Для этого перед холстом авансцены, изображающим Троию в огне, Рапсод в греческом костюме и с лирой в руках должен продекламировать несколько стихов, сообщающих о падении Илиона, и просит зрителей послушать “Троянский марш”, к которому присоединяются голоса невидимого хора» [6, с. 468]. Музыка марша в начале второй оперы значительно изменена. Когда чужеземные моряки просят пристанища у царицы Дидоны, он звучит скорбно, в миноре. Но его триумфальный вариант возвращается в конце дилогии, словно предвещающая будущие победы Энея.

Несмотря на обращение к мифологическим мотивам, действие в дилогии не подчиняется мифологическому восприятию времени как некой покоящейся длительности. «Обилие разных форм приведено к единству строгой, жестко и непринужденно распланированной композиции, не ущемляющей течение музыкального времени, не унифицирующей его, а, наоборот, позволяющей ему быть то поступательным и регулярным, то флуктуирующим и взвихренным». [5].

Хронологическая последовательность событий отражает линейное время, детерминизм происходящего и способствует целенаправленности развития, что, в свою очередь, обеспечивает дополнительную связь частей дилогии.

Итак, вдохновившись идеей Вагнера по созданию оперного цикла, Берлиоз отказывается слепо следовать его принципам и, по сути, идет своим путем, предлагая иной вариант достижения циклического единства.

В XX веке оперный цикл переживает второе рождение. Количество образцов, принадлежащих данной разновидности, множится, а сам цикл трансформируется, попадая под влияние различных эстетических направлений, смежных видов искусства и театральных экспериментов.

Первое, что обращает на себя внимание уже в начале XX века, это отказ от романтической гигантомании и явно проявляющаяся во временном объеме частей, тенденция к сжатию цикла. Как правило, композитор объединяет одноактные оперы, заменяющие собой действия.

В этих условиях иначе решается и проблема построения сюжетной линии. Единый сюжет, как у Вагнера или Берлиоза, отныне отсутствует. В каждой из объединяемых в цикле опер своя фабула. Речь идет в данном случае о триптихах одноактных опер Д. Пуччини Д. Ф. Малипьеро и пенталогии Ж. Тайефер.

Оперы триптиха Джакомо Пуччини изначально предназначались для совместного исполнения. Первоначальный замысел цикла был обращен к «Божественной Комедии» Данте, части которой (Ад, Чистилище и Рай) предопределили его будущую трехчастную структуру. Но в конечном итоге оказалось, что к поэме Данте имеет отношение только последняя опера – «Джанни Скикки». Оперы не связаны единым сюжетом, все они написаны по произведениям разных авторов: «Плащ» – по веристской драме Дидье Гольда «Широкий плащ», «Сестра Анжелика» – на либретто по одноименной драме Дж. Форцано; «Джанни Скикки» – вновь на либретто Дж. Форцано – по мотивам одной из песен 8 круга «Ада». Главный принцип объединения опер в цикл – контраст, сюжетный, стилистический, жанровый. Кровавая веристская драма «Плащ» о неприглядной жизни парижских низов и жестоком убийстве на почве ревности опирается на экспрессивную декламацию, передающую взрывы отчаяния, проклятья и жалобы героев. По контрасту с ней сопоставляется музыка города – песни, танцы (танго), звуки шарманки, гудки парохода. Действие оперы «Сестра Анжелика» переносит нас в Италию XVII века, в итальянский монастырь и повествует о судьбе одной из его насельниц, бывшей в прошлом аристократкой и отвергнутой семьей из-за незаконно рожденного ребенка. Доведенная до отчаяния вестью о смерти маленького сына и цинизмом, с которым родные лишают ее всего, она выпивает отвар с ядом. Место действия

предопределило не только иной сюжет, но и стилистические особенности. В музыке оперы неспешно сменяют друг друга духовные латинские гимны, колокольные перезвоны, песнопения с приемами старинной полифонии. Состав, ограниченный только женскими голосами, еще больше подчеркивает контраст по отношению к предыдущей опере. Но самую резкую драматургическую антитезу образует комическая опера «Джанни Скикки», повествующая о мошеннике, сыгравшем для подделки завещания роль умирающего богатого дворянина Бузо Донати, скончавшегося накануне. Джанни удается обвести вокруг пальца родственников Донати, инициировавших этот подлог, и заполучить все наследство. Эту оперу сравнивают с «Фальстафом» Верди, а ее музыкальный язык восходит к миру оперы *buffa*, комическому и обаятельному песенному мелосу, подвижным речитативам и гротескным диалогам, помогающим воссоздать карикатурный паноптикум персонажей.

Говорить об единстве опер в условиях нарочитого контраста довольно сложно. Но все-таки у Пуччини были внутренние мотивы для их объединения. Оперы взаимно дополняют друг друга, с реалистической остротой раскрывая проблемы трагедии и комедии человеческого существования. Во всех трех обнаруживается сходный драматургический прием: резкое ускорение развития сюжета во второй его половине и быстрая развязка. Сопоставляя сюжеты этих опер, можно выявить и некоторые сквозные смысловые линии. В частности, мотив запретной любви, появляющийся во всех трех операх; мотив смерти: убийство («Плащ»), самоубийство («Сестра Анжелика»), профанация предсмертной агонии («Джанни Скикки»); потеря ребенка, послужившая причиной охлаждения отношений Микеле и Жоржетты в «Плаще» и роковая весть о смерти сына Анжелики. И тем не менее, триптих лишен того композиционно-драматургического единства, которое отличало циклы Вагнера и Берлиоза. Сознательно объединяя оперы в триптих, Пуччини не предпринимает никаких мер для достижения музыкального единства. Не случайно в настоящее время допускаются неполные постановки «Триптиха», а иногда какая-либо из трех опер объединяется для исполнения с одноактной оперой другого композитора.

Трилогия Д. Ф. Малипьеро «Три комедии Гольдони» (1920–1922) и пенталогия Ж. Тайефер «От галантного стиля до стиля злого», несмотря на различие сюжетов, на деле очень близки. И тот и другой цикл являются по сути комедией нравов, с иронией повествующих о человеческих пороках, процветающих в обществе в разные эпохи.

В цикле «Три комедии Гольдони» («Кофейная лавка», «Сьор Годеро Бронтолон» и «Кьоджинские перепалки») перед нами вереницей проходят карикатурные персонажи шулеров, мужей-изменников и ревнивых жен, жадных ворчливых хозяев и хитрых слуг, сплетников и скандалистов.

Все они удивительным образом напоминают маски театра *commedia del'arte*, на традиции которого опирался в своем творчестве сам Карло Гольдони. Пожалуй, именно текст, существенно сокращенный и предельно компактный, является здесь скрепляющим фактором. А главным героем, несмотря на обилие действующих лиц, становится Венеция, в общей панораме которой разворачиваются эти «истории-минутки». Сами оперы не превышают 20 минут. Таким образом, общее время трилогии дискретно, оно складывается из кратковременных отрезков, внутри которых сохраняется последовательное развитие событий, подчиненное линейной перспективе. Равномасштабность этих мини-опер определяет конструктивную симметрию целого и гармоничность его пропорций. Как и в оперных новеллах Пуччини здесь трудно найти явные межтематические связи: музыкальный язык трилогии довольно пестрый и стилистически неоднородный, вопреки предоставленной пьесами Гольдони возможности имитации характерных черт оперы *buffa*. Здесь можно обнаружить воздействие стилистики И. Стравинского, М. де Фальи, М. Равеля. Но есть и то, что объединяет все три оперы, несмотря на их различие – это венецианский фольклор, присутствие которого даже без цитат ощущается повсеместно. «В «Трех комедиях Гольдони» Малипьеро стремится запечатлеть живые интонации венецианского диалекта, ... фольклорное пение, не имеющее ничего общего с приглашенной слащавостью мелодий, выдаваемых концертирующими тенорами за народные итальянские песни» [2, с. 125].

Сходными чертами циклообразования отличаются и другие трилогии Малипьеро, вдохновленные образом Венеции – «Орфеиды» («Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона») и «Венецианская мистерия» («Аквильонские орлы», «Мнимый Арлекин» и «Вороны святого Марка»).

Либретто этих опер лишены событийности и интриги. Экспонирование в них главенствует над развитием, и в отличие от предыдущих опер здесь явно проявляется стремление композитора к стилизации музыки прошлого. Крайние части «Орфеид», обрамляющие центральную, приближены к эстетике игрового театра. В «Смерти масок» представлены персонажи *commedia del'arte*, которых Орфей в конечном итоге запирает в шкафу, намекая на неуместность шутовского искусства. В рамках сюитно-номерного принципа демонстрируются различные жанровые и интонационные модели прошлого (канцона Пульчинеллы, серенада Арлекина, ария *lamento* Доктора Баланцона, буффонная скороговорка в партии Тартальи и т.д.). Завершающая опера «Орфей, или Восьмая канцона» – своеобразный театр в театре, который отличает сценическая, сюжетная и композиционная многоуровневость. На центральной сцене марионетки разыгрывают пьесу о Нероне и его матери Агриппине, на трех других

представлена публика из разных слоев общества, по-разному реагирующая на представление, но в целом проявляющая бездушие к жестокости и смерти. Появляющийся в конце представления Орфей скорбит об эстетической глухоте публики и неуважении к искусству, которое только и может пробудить в человеке подлинные высокие чувства.

Центральной частью трилогии «Орфеиды» являются «Семь канцон», героев которых представляет Орфей. Эта часть тоже представляет собой «театр в театре», мини-оперы в виде театрализованных мадригалов на тексты XIV–XVI веков. В каждом из них раскрываются пронзительные истории, буквально выхваченные из жизни, где трагедия соседствует с комедией, а жизнь со смертью. Слепого уличного певца бросает жена, уходя с любовником («Бродяга»), безутешно скорбящую женщину, ищущую утешения в молитве, бездушно выпроваживает из церкви монах («Вечерняя»); сошедшая с ума из-за потери сына на войне мать замертво падает, увидев его живым («Возвращение»); несчастного пьяницу, случайно оказавшегося под окном, избивает ревнивец, приняв его за любовника жены («Пьяница»); влюбленный поет серенаду, не подозревая, что возлюбленная прощается в это время с умершей матерью («Серенада»); звонарь, разывая людей на пожар, развязно поет веселую песню («Звонарь»); в покаянный понедельник после карнавала преисполненные веселья маски встречаются на пути катафалк Смерти («Утро покаяния»). Микросюжеты, по контрасту сменяющие друг друга, до предела обостряют ощущение временной дискретности и смысловой концентрации внутри трилогии.

Принцип обрамления, используемый в «Орфеидах», лежит в основе «Венецианской мистерии», включающей в себя три оперы: «Аквильонские орлы», «Мнимый Арлекин» и «Вороны святого Марка». В крайних, по признанию Малипьеро, ему «захотелось воспеть героическое прошлое этого города, который в "Воронах святого Марка" предстает загаженным и расхищенным, лишенным славы и своих ценностей. Третья часть написана без слов (она является мимической драмой – О. Г.): нужно остерегаться говорить (или петь) жестокие истины» [цит. по: 1, с. 254].

Либретто центральной одноактной оперы цикла «Мнимый Арлекин» представляет собой коллаж из старинных итальянских стихотворений аркадских поэтов (Магалотти, Ролли, Полициано) с несколькими вставками и вариациями. Композитор обратился к ним, чтобы передать дух оригинального музыкального театра. Здесь вновь стилизуется музыка прошлого. Парный состав с несколько ограниченной группой струнных ориентируется на классический оркестр, за исключением расширенной группы ударных; тональное мышление и функциональная гармония, регулярная периодичность построений заставляет вспомнить музыку классицизма. Воссоздаются и

характерные для театра XVIII и XIX веков манеры пения, с помощью которых выстраивается внутренняя интрига. «Опера по преимуществу может рассматриваться как метафора конфликта между двумя разными певческими моделями, а именно «*cantar bene*» (правильное пение) и «*bel canto*»: они представлены героическим Арлекино / Доном Ипполито и забавными женихами Донны Розауры, соответственно. Малипьеро остроумно использовал конкурс певцов, чтобы создать забавную, но язвительную пародию на пороки в театре восемнадцатого и девятнадцатого веков» [8, с. 149].

Если для Малипьеро стилизация служит средством передачи текста или подтекста действия, то Жермен Тайефер в пенталогии «От галантного стиля до стиля злого» прибегает к стилизации в поисках средств дополнительного внутрициклического скрепления. Она располагает оперы в хронологическом историко-стилевом порядке.

«Четыре "карманные" пародийные оперы для радио Франции» на либретто Денизы Сентор – так обозначила Тайефер свою пенталогию. При создании и построении цикла учитывались определенные параметры. Ни одна из опер не должна была превышать двадцати пяти минут, актерский состав мог включать от пяти до семи персонажей, а аккомпанемент необходимо было ограничить камерным оркестром из пятнадцати-двадцати музыкантов. Следует отметить, что изначально опер было пять, но последняя («Склянка с мышьяком») была утеряна, сохранились лишь два песенных фрагмента в переложении для голоса с фортепиано.

Оперы, оригинальные сюжетные линии которых объединены в одно динамичное юмористическое шоу, были поставлены в виде радиоспектаклей, представляющих собой краткую историю оперы, преимущественно французской. Музыка и текст каждой оперы стилизованы под стиль какого-то композитора и жанр, характерный для его эпохи. Неоклассицистский метод «работы по образцу» соединился здесь с привычным для французской «Шестерки» пародированием, а дань уважения – с иронией.

Образцом для подражания в первой части «Дитя оперы» становится галантный стиль первой половины XVIII века и оперы Ж.-Ф. Рамо, в духе «Платеи». Опера содержит мини-увертюру, всего на 8 тактов, за которой следует подвижный дуэт. Подобное сопряжение в целом напоминает строение французской увертюры XVII – начала XVIII веков, для которой характерно величественное начало аккордового склада с торжественным пунктирным ритмом в первой части и быстрое движение в полифонической манере во второй.

Оркестр оперы, наряду со струнными, духовыми и ударными содержит кларесин, которому поручена партия *basso continuo*, сопровождающая речитативы *secco* главных

героев, что еще больше подчеркивает связь музыки с ее стилевым прообразом. Исторические ассоциации дополняет использование формы *da capo*, характерной для арий французской лирической трагедии (например, ария Инспектора), и разговорные диалоги, являющиеся частным атрибутом французской оперы (последнее будет характерно для всех опер цикла). Главная героиня Пупони, ради выгодного предложения аристократа с легкостью оставляет любимого ею Мистуфле, погрязшего в долгах. Представляя себя в роли будущей примадонны, «украшающей арии мсье Рамо», она поет колоратурный речитатив с трелями и ломаными пассажами.

Влияние Люлли и Рамо сказалось в использовании старинных танцев, ритмы которых пронизывают вокальные эпизоды. Краткая ария Пупони, выражающая ее обиду на родителей, представляет собой сарабанду; радость героини по случаю выгодного предложения передается ритмом оживленной форланы, а заключительная общая сцена (септет), рисующая довольство всех благополучным развязкой, представлена в ритме галантного менюэта.

Вторая опера цикла «Прекрасный честолюбец» переносит нас на сто лет вперед, в начало 19 века. В ней Тайфер подражает стилю Д. Россини, Ф. Буальде и Д. Ф. Обера. Стремительно разворачивающийся сюжет этой оперы поднимает ту же тему пылкой, но непрочной любви, мгновенно улетающей при первой же выгодной сделке. Любовный дуэт Альфонса – молодого красавца, погрязшего в карточных долгах, – и его сорокалетней любовницы Клементины сладкоголосным пением, гибкой вокальной мелодией в стиле *bel canto*, закругленными фразами и квазигитарным оркестровым сопровождением напоминает каватину Альмавивы. Развернутые разговорные диалоги в «Прекрасном честолюбце», схожи с диалогами из «Белой дамы» Буальде и «Фра Дьяволо» Обера. Гротескное начало проявляется не только в пародии на стиль, но и в несовпадении смысла текста с музыкальным аффектом. Например, краткая ария Альфонсо, в которой он объявляет о решении покончить жизнь с самоубийством, звучит в ритме бравадной мазурки. Жанровая основа музыки тоже отсылает нас к началу XIX века. Ритмы модного вальса звучат в трио Альфонса, Клементины и барона Пшютта (старинного друга). Подражание итальянской кантилене *a la Rossini* слышится в чувствительном «Романсе» Эвфразии, юной дочери Клементины, приехавшей поздравить ее с Днем рождения. Предприимчивый Альфонс, узнав, что девушка на выданье и с хорошим приданым, готов жениться на ней, клянясь Клементине, душой он останется с ней. Опера заканчивается свадьбой, неотъемлемым сопровождением которой является «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, пародийную цитату которого использует Тайфер.

Опера «Бедная Евгения» – третья в цикле. Это пародия на французскую веристскую оперу конца XIX века в стиле Гюстава Шарпантье. Опера делится не на сцены или акты, а на «кусочки жизни», поданные горячими» [6], – это выражение, используемое Сенторе и Тайфер, пародирует натурализм, культивируемый Золя и Шарпантье. Сюжетные мотивы восходят к первым двум актам «Луизы» Шарпантье, в которых главная героиня работает в магазине одежды и, в конце концов, сбегает со своим возлюбленным. Сюжет в либретто Д. Сенторе приобретает карикатурный характер, так что надрыв и повышенная экспрессия в голосе бедной швеи Евгении, без устали работающей на грубого хозяина и властную хозяйку, не вызывают сочувствия к ней.

В музыкальном языке оперы проявляются характерные для веризма черты – выразительная декламация с подчеркнута мелодраматическим нажимом. Кантилена, напоминающая лирические арии Гуно, появляется лишь кратковременно в партиях сочувствующих Титин, Паулы и Гегена – разносчика из соседнего магазина, который предлагает руку и сердце Евгении. Утрировано торжественный заключительный «кусочек жизни» – вокальный ансамбль в духе марша – передает радость главных героев.

Последняя из сохранившихся опер цикла «Господин Птипуа покупает замок» пародирует оперетты Жака Оффенбаха. Семь главных персонажей оперы – карикатурные представители французской знати, напоминающие многих героев Оффенбаха и одновременно комической оперы. Старый герцог Ла Бомбардь, продающий замок, двое хитрых слуг (Кунегонда и Нотариус), герой-любовник (Адельстан) – сын Герцога, вернувшийся из армии и хвастающий своими военными подвигами; юный повеса Орест, из-под носа которого Адельстан уводит его невесту Элоизу – дочь господина Птипуа, глупого изобретателя, создающего искусственные усы. Конфликт, вспыхнувший между юными соперниками, чуть не приводит к поединку. Орест трусит, узнав о правилах дуэли, принятой в доме Ла Бомбардь. Не желая, чтобы насилие помешало продаже собственности, нотариус предлагает решение: если Птипуа купит замок, его дочь станет герцогиней по праву титула и будет вольна выйти замуж за Аделестана. Все соглашаются. Опера заканчивается помпезным ансамблем, славящим предков и традиции. Сюжет, выбранный Сенторе, пародирует многие стандартные сюжетные линии Оффенбаха, в частности в комической опере «Замок Тотто», где возникает конфликт с последующими нелепыми ситуациями, а неожиданное разрешение проблемы позволяет почти всем персонажам стать счастливыми.

Поскольку сам Оффенбах был опытным пародистом, пародировать его манеру довольно проблематично. Он цитирует других композиторов как открыто, так и намеком. Почти во всех своих произведениях он придерживается одной

структурной модели. Одноактные композиции, кроме одной, содержали от шести до тринадцати отдельных номеров, предваряемых увертюрой. В финале оперетты возвращался материал увертюры. Тайфер пародирует и эту черту, используя номерное строение и выстраивая финал на тему увертюры, которая отдаленно напоминает тему канкана из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду». Конечно, интертекстуальные отсылки к музыке Оффенбаха, воссоздают не точную, а модернизированную копию.

Как и Оффенбах, Тайфер создает пародии на бытовые танцы – тирольский вальс в манере йодль, кадрили, галоп, мазурка, бравадное звучание которой передает бахвальство хозяина замка.

Карикатурный вид приобретает и «Марсельеза», оттененная комичной скороговоркой Кунегонды, Герцога и Нотариуса. Ее начальная фраза без труда улавливается в № 1 «Симпатичный гусар», характеризующем Адельстана.

Партитура последней оперы «Склянка с мышьяком», как уже отмечалось, была утеряна, но ее музыка звучала на премьере вместе с остальными операми на *Radio France*. Опера была написана в стиле популярных песен 1950-х годов. Это история о гангстерах и проститутках, в духе уголовного триллера, так что «злой стиль» в названии пенталогии соответствует именно ей.

Тонкое чувство манер разных композиторов вкупе с узнаваемой авторской интонацией Тайфер позволило ее создать целостное полотно, отразившее жанровую и стилевую эволюцию оперы. «Способность адаптировать характерные стили старых композиторов, – пишет о Тайфер М. Пакетт, – показывает глубокое знание ею истории музыки и врожденную способность преобразовывать эту информацию в творческий формат» [9, с. 183]. Несмотря на принцип контраста, которому подчиняется чередование опер в цикле здесь есть множество крепких нитей, скрепляющих их воедино: прием шаржирования банального, сквозные смысловые мотивы (конфликты на любовной и материальной почве, легкие измены, стремление к наживе). Нарративный принцип присутствует и здесь, но также как в циклах Малипьеро и Пуччини он складывается из ряда кратких скетчей с самостоятельными сюжетами, а значит время и здесь дискретно, не подчинено единой линии. Непрерывность при многообразии элементов, характерная для эпохи романтизма, ушла в прошлое.

Заключение. Даже беглый обзор позволяет говорить о вариативности и многообразии оперных циклов и достижения единства внутри них, включая общую идейную канву, линейное развитие событий в рамках драматургии оперы либреттного

и литературного типа, нелинейное развитие, проистекающего из мифологического восприятия времени. Немаловажным фактором скрепления в ряде случаев оказывается сопряжение составляющих оперного цикла с помощью лейтмотивов, но наряду с этим используются и образно-смысловые контрасты между отдельными частями (вплоть до их прямого противопоставления).

Интерес к созданию оперных циклов не исчезает, напротив, в последние десятилетия наблюдается его заметная активизация. В XX – начале XXI появляются новые образцы, продолжающих существующие традиции и предлагающих принципиально новые варианты драматургических, композиционных и идейно-художественных решений.

Список использованных источников

1. Богоявленский С. Н. Джан Франческо Малипьеро // История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. – Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. – СПб: Композитор, 2001. – С. 240–260.
2. Кириллина Л. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальная академия. – 2006, № 2. – С. 120–127.
3. Кузнецова А. В., Кузнецов А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце нибелунга» Рихарда Вагнера // Наука. Искусство. Культура. – Вып. 4 (12), 2016. – С. 34–40.
4. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. – 1970, №7. – С.163–164. 152–164.
5. Рудица М. Музыкальный мир «Троянцев» // Петербургский театральный журнал. – № 1(59), 2010. [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/59/music-theatre-59/muzikalnyj-mir-troyancev/> (дата обращения 20.06.2023).
6. Barraud P. La pauvre Eugénie // Le blog. Institut de culture musicale. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.icm-musique.fr/le-blog/ву-сгдегку-ыгышсфдуoption-musique/le-bel-ambitieux/> (дата обращения 20.06.2023)
7. Boschot, A. Le crepuscule d'un romantique. Hector Berlioz. 1842-1869. — Paris: Plon-Nourrit, 1950. – 776 p.
8. Fecondo F. Il finto Arlecchino. Il teatro sintetico-melodrammatico di Gian Francesco Malipiero // Rivista Italiana di Musicologia. – № 52 (2017). – P. 149–182.
9. Paquette M. Du style galant au style méchant à L'Affaire Tailleferre // Presentazion. [Электронный ресурс]. URL: https://www.reseau-canope.fr/tailleferre/documents/pdf/02_Presentation.pdf (дата обращения 20.06.2023).

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

Шифр специальности: 5.6.1. Отечественная история (исторические науки).

Горохов Владимир Михайлович.

Независимый исследователь.

Военная академия Министерства обороны.

УТОЧНЕНИЕ МЕСТА РАССТРЕЛА 150 СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН 11 АВГУСТА 1942 ГОДА У ЗМИЕВСКОЙ БАЛКИ В Г. РОСТОВЕ-НА-ДОНУ.

DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.379

Аннотация: в статье уточняется место расстрела 150 советских граждан 11 августа 1942 года у Змиевской балки на Северо-западной окраине Ростова-на-Дону.

Ключевые слова: Великая Отечественная война оккупация, расстрелы мирных граждан, геноцид, Змиевская (Змеевская) балка, Ростов-на-Дону.

Город Ростов-на-Дону в годы Великой Отечественной войны был оккупирован дважды. Первый раз с 21 по 29 ноября 1941 года. Зверства гитлеровских агрессоров были настолько бесчеловечны, что этот период был назван историками «Кровавой неделей». Второй раз Ростов-на-Дону был оккупирован с 24 июля 1942 года по 14 февраля 1943 года. В городе были убиты десятки тысяч военнопленных, партизан, подпольщиков и мирных людей. По подозрению в связях с советскими спецслужбами 11 августа 1942 года около Змиевской балки на Северо-западной окраине города гитлеровцы расстреляли 150 советских граждан. Уточнить место их расстрела необходимо для сохранения памяти о погибших советских разведчиках (подпольщиках), что и определяет актуальность темы.

Оккупировав Ростов-на-Дону, гитлеровские войска захватили переправы через реку Дон и начали продвижение на Кавказ в сторону Грозненских и Бакинских нефтеносных районов. Германские спецслужбы перенацеливали свою агентуру на новые направления наступления. Диверсанты и шпионы Абвера и СД, действовавшие в Ростове-на-Дону во время боёв за город в июле 1942 года и нанёвшие губительный удар в спину Красной армии, вывелись в тылы Советских войск с новыми шпионскими и диверсионными заданиями. Их семьи 11 – 12 августа 1942 года были эвакуированы из Ростова-на-Дону в страны гитлеровской коалиции. Эту эвакуацию гитлеровские спецслужбы прикрывали (легендировали, маскировали), вывозя вместе с ними большое число лиц еврейской национальности, которые не понимали происходящее, так как были обмануты или подверглись религиозному одурманиванию. Помощь гитлеровским спецслужбам оказывал Еврейский совет старейшин (далее ЕСС), существовавший в городе со времени появления первых общин евреев-хасидов. Возглавлял ЕСС Григорий Лурье, бывший руководитель Дома санитарного просвещения (далее ДСП). Его заместителем был Лапинер. В ЕСС входили Шершевский, Романов, Гольдберг, Киршман,

Угольницкий, Макаровский, Росницкий, Цегельницкий. [1] Гитлеровское оккупационное командование предоставило ЕСС лучший дом в центре города – Особняк купца Парамонова на улице Пушкинской.[2]. ЕСС опубликовал «Воззвание к еврейскому населению города», в котором «всё еврейское население призывалось к беспрекословному и точнейшему выполнению всех распоряжений Германского командования». (Стиль сохранён).[3]. В этом же Воззвании указывался порядок регистрации (переписи) еврейского населения города с 4 по 7 августа 1942 года. Затем было опубликовано «Воззвание к еврейскому населению Ростова о явке 11 августа 1942 года на сборные пункты для перемещения в безопасные районы проживания». (Далее «Воззвание...»). В нём перечислены шесть пунктов сбора и указан общий порядок действия при отъезде. [1] Фактически Пункты сбора еврейского населения не всегда совпадали с Пунктами сбора, указанными в «Воззвании...». Так для еврейского населения Пролетарского и Сталинского районов был указан Пункт сбора на перекрёстке улиц «20 линия» и Мурлычёвской. Однако фактически они собрались на Базарной площади у Нахичеванского рынка. [4. Минута 90.] Перекрёсток улиц «20 Линия» и Мурлычева не мог быть использован как место сбора еврейского населения, поскольку он имеет небольшие размеры и по нему проходило интенсивное движение гитлеровских войск со станции разгрузки Нахичевань – Донская в сторону площади Карла Маркса, где у гитлеровских войск был Район сбора после разгрузки.

Еврейское население Ленинского и Железнодорожного районов города собралось на улице Энгельса (в настоящее время ул. Большая садовая) в сквере напротив гостиницы Московская. [5.67]. Оттуда они проследовали в ДСП (в настоящее время улица Большая Садовая дом 42) где прошли медицинский осмотр и санитарную обработку под руководством Г. Лурье, руководителя ЕСС и руководителя ДСП. Затем от дома 42 по улице Энгельса еврейское население проследовало до станции погрузки Ростов-Главный (в настоящее время Ростов-Пригородный).

Переводчик немецкого коменданта города Н. Туров в своих воспоминаниях свидетельствует: *«Трудно забыть то ясное, ростовское утро, в которое происходил этот массовый исход еврейского населения. Евреев вывозили на грузовиках, но многие из них предпочитали идти пешком. По главной магистрали города - Садовой улице, - выходящей к вокзалу, длинной лентой тянулись люди, нагруженные тяжёлыми вещами. Евреи тихо шли посередине широкой улицы. Лица их были спокойны: нельзя было прочесть в них ни испуга, ни страха, ни отчаяния. По бокам стояли растерянные горожане. Нигде не было слышно разговоров – стояла напряжённая и тягостная тишина»*. [2.183]

Явившиеся на сборные пункты около 12 тысяч человек еврейской национальности и членов их семей иных национальностей были 11 – 12 августа 1942 года отправлены эшелонами Вермахта в Европейские страны. Выезд выполнялся с четырёх железнодорожных станций. Около 2000 человек выехало со станции Ростов-Главный (В настоящее время Ростов - Пригородный, расположенный в центре города). [2] Около 1800 человек выехало со станции Нахичевань - Донская (в настоящее время Ростов – Товарный, расположенной в Восточной части города). [4. Минута 90] Около 8 тысяч человек выехало со станций Разъезд-Западный и Разъезд-Темерник, расположенных на Северо-западной окраине города [6.2]. 150 человек было расстреляно в районе Змиевской балки по подозрению в связях с советскими спецслужбам. С целью сокрытия операции по эвакуации семей шпионов и диверсантов гитлеровские спецслужбы распустили слух о том, что все явившиеся 11 августа 1942 года на сборные пункты лица еврейской национальности, были, якобы, расстреляны за городом в Змиевской балке.[7] Змиевская балка упоминалась в ложных слухах потому, что Районы ожидания перед погрузкой для станций Разъезд Западный и Разъезд Темерник были расположены в роще Змиевской у истока и в роще Темерницкой у устья Змиевской балки. [8]

Германские оккупационные власти установили очень строгие правила санитарной безопасности, которые были обязательны для всех лиц, отъезжающих железнодорожным транспортом. Особое внимание уделялось дезинсекции. Заражённых педикулёзом людей стригли, обрабатывали дустом и специальными растворами. Проводилась прожарка их одежды.[9.95] Детям на открытые участки тела (кисти рук, щеки, лоб, подбородок) стойким в течение нескольких дней красящим раствором наносились метки для того, чтобы можно было определить из какого они эшелона, если дети отстанут от поезда.

Медицинский осмотр и санитарную обработку еврейского населения Ростова-на-Дону 11 августа 1942 года на трёх Пунктах санитарной обработки (далее ПУСО) организовал младший офицер Г. Герц, военный врач Зондеркоманды 10А. ПУСО

для отъезжающих со станции Нахичевань - Донская был в доме 27 на улице 26 Линия (в настоящее время Госпиталь ветеранов войны). ПУСО для отъезжающих с Главного вокзала был в ДСП (в настоящее время дом 42 на Большой Садовой улице). ПУСО для отъезжающих со станций Разъезд Темерник и Разъезд Западный был в Доме отдыха № 8, который располагался в Роще Темерницкой у посадочной платформы Разъезд Темерник.

При выезде еврейского населения из Ростова-на-Дону гитлеровскими контрразведывательными органами была проведена фильтрация отъезжающих.[9.94] Несколько десятков человек еврейской национальности вместе с семьями были расстреляны по подозрению в связях с советскими спецслужбами. Установить место их расстрела крайне сложно, так как подавляющее число доступных для исследования документов о событиях 11 августа 1942 года полностью или частично фальсифицированы. Акт 1231 от 23/30 ноября 1943 года (далее Акт 1231), в котором указываются места расстрелов и захоронений в районе Змиевской балки 11 августа 1942 года также фальсифицирован. [10.65–78.] Исследование Акта 1231 показывает, что в нём искажена суть произошедшего 11 августа 1942 года, указана заведомо-ложная информация о том, что якобы еврейское население расстреляно за городом, хотя фактически еврейское население было вывезено эшелонами Вермахта в страны гитлеровской коалиции. Однако в Акте 1231 сохранились наименования объектов на местности, где происходили реальные события, что важно для исследования. Так в Акте 1231 указаны четыре места массовых захоронений. Комплексное исследование архивных материалов и местности позволило сделать вывод о том, что в районе Змиевской балки есть единственное место массового захоронения - Бывший глиняный карьер, что восточнее Второго Змиевского посёлка. В настоящее время там находится Мемориал памяти жертв фашизма и горит Вечный огонь. [11.13-19] Два места массовых расстрелов и захоронений, «Роща в 500 метрах Восточнее Второго Змиевского посёлка» и «Западная опушка Рощи между посёлком Второй Змиевской и разъезд Западный», указаны в Акте 1231 не правильно. Это были не места массовых расстрелов и захоронений, а Районы ожидания перед погрузкой для станций Разъезд Темерник и станции Разъезд Западный соответственно. Из этих Районов ожидания еврейское населения вышло на посадочные платформы, и было вывезено в страны Гитлеровской коалиции. [11.13-19]

В Акте 1231 указан «...бывший песчано-каменный карьер западной части города Ростова, что восточнее 300 метров Второго Змеевского посёлка...» (стиль сохранён). [12.141-142] Однако, Восточнее 300 метров Второго Змеевского посёлка не было никакого «Песчано-каменного карьера». К Восточной окраине Второго Змиевского посёлка

прилегал Бывший **глиняный** карьер. Он начинался сразу от Восточной окраины Второго Змиевского посёлка и пролегал на Восток около 250 метров до Железной дороги Ростов - Хапры. [13] Этот Бывший глиняный карьер часто путали со Змиевской балкой, которая расположена севернее Второго Змиевского посёлка. Путаница происходила из-за того, что на Северо-западной окраине Ростова-на-Дону находились несколько объектов, имеющих сходные названия. Это Змиевская балка, Змиевская Роцца, Змиевская высота, Змиевский посёлок (он же Первый Змиевский посёлок), Второй Змиевский посёлок (он же посёлок Змеевой), Змиевский карьер (Бывший глиняный карьер), Змиевский колодец, Змиевский пруд (он же Цыганское озеро), Змиевская дорога (в настоящее время Змиевский проезд и улица Доватора). Все эти объекты располагались близко друг к другу, и жители города называли этот район Змиевка (Змиёвка) или Змеевка (Змеёвка). Первый Змиевский посёлок (или просто Змиевский посёлок) - стратегический военный объект - аэродром Центральный, взлетно-посадочная полоса которого способна была принимать все виды самолётов того периода. Аэродром Центральный был строго засекречен, поэтому на карту РККА 1941 года не были нанесены его Взлетно-посадочная полоса и другие Аэродромные объекты. Один из таких Аэродромных объектов располагался в нескольких Зданиях красного кирпича северо-западнее 400 метров от станции Разъезд Темерник. Эти Здания красного кирпича считались Восточной окраиной Змиевского посёлка (Первого Змиевского посёлка). От них строго на Восток 300 метров находился Карьер камня-ракушечника песочного цвета. (Далее по тексту «Карьер камня-ракушечника»). Взаимное расположение Карьера камня-ракушечника Восточнее на 300 метров от Змиевского посёлка (Первого Змиевского посёлка) точно совпадает с описанием взаимного расположения этих объектов в Акте 1231. [12.1-2]

На Восточном склоне Змиевской высоты около 1910 года началась разработка двух Карьеров камня-ракушечника. Карьеры располагались на расстоянии около 200 метров южнее и севернее по отношению друг к другу. Оба карьера были указаны на схеме «План городов Ростова и Нахичевани на Дону 1924 г.» [14] и на схеме «План г. Ростова-на-Дону составленный Северо-Кавказским геодезическим управлением Г.Г.У. В.С.Н.Х. СССР 1931 г.» [15] При строительстве в 1931 году железной дороги Ростов – Хапры железнодорожное полотно было проложено по одному из карьеров (Южному). На его месте построена станция Разъезд Темерник. По топографической карте РККА, изготовленной в 1941 году, можно определить, что на дату событий в этом районе был один Карьер камня-ракушечника (Северный). Он располагался севернее 50 – 180 метров от Восточной границы станции Разъезд Темерник, имел грушеобразную форму с

размерами около 130 метров длиной и около 60 метров шириной. [13] Существование Карьера камня-ракушечника в этом месте подтверждается космическими снимками 1971 и 1975 годов. [16] Карьер камня ракушечника также обозначен на карте России 2001 года. [17]. В настоящее время карьер засыпан и находится между домами Б1 С1 и Б1 С2 в жилом квартале Соловьиная роцца, что Северо-Восточнее станции Разъезд Темерник.

Причина, по которой Карьер камня ракушечника в Акте 1231 ошибочно назван «Песчано - каменным карьером», объясняется тем, что лица, не знакомые с геологией нерудных материалов, дали ему название по внешним признакам. Добывавшийся в карьере камень – ракушечник был песочного цвета. При работе инструмента по камню на дне карьера возникали скопления песка (тырса). Поэтому внешне это карьер выглядел как Карьер песка и камня (Песчано-каменный карьер).

Таким образом, в районе Второго Змиевского посёлка и Змиевской балки на дату 11 августа 1942 года был только один Каменный карьер. Это Карьер камня ракушечника песочного цвета, что севернее 50 - 180 метров восточной границы станции Разъезд Темерник.

В материалах уголовного дела Второго Краснодарского процесса 1963 года содержится показание подсудимого Скрипкина В. М., - карателя из Зондеркоманды СС-10А, участвовавшего в расстреле советских граждан 11 августа 1942 года в Ростове-на-Дону. Советский писатель Л. Гинсбург присутствовал на его допросах. В романе «Бездна», составленном на документах следствия и суда, Л. Гинсбург описывает место расстрела. Подсудимый Скрипкин указал, что на место расстрелов он приехал со своим взводом на автобусе. Последовала команда «Вылазь! Скрипкин вылез, осмотрелся – вдали виднелась железная дорога, станционные постройки, домики. Рядом был глубокий песчаный карьер...» [9.С.67-69.] Поскольку Скрипкин был футболистом сборной команды Таганрога, то он часто ездил в Ростов-на-Дону на соревнования. Ему была хорошо знакома дорога Таганрог – Ростов. Эта дорога проходила около Второго Змиевского посёлка и около Зоопарка. Второй Змиевский посёлок был окраиной города. Около него путники часто останавливались чтобы запастись питьевой водой из поселкового колодца, а при движении гужевым транспортом – напоить лошадей из пруда в Змиевской балке. На железнодорожном переезде Темерник, что между Вторым Змиевским посёлком и Зоопарком, происходили вынужденные остановки, когда переезд был закрыт. Поэтому эти места Скрипкину были хорошо знакомы, и он должен был узнать ориентиры, видимые от Восточной окраины Второго змиевского посёлка (от бровки Бывшего глиняного карьера). К таким ориентирам следует отнести Ростовский Зоопарк, Второй Змиевский посёлок, Змиевская балка, Железнодорожный переезд Темерник и

Автомобильный мост через реку Темерник у Зоопарка. Однако Скрипкин эти ориентиры в своих показаниях не указал. Следовательно, место расстрела ему было не знакомо. Дома Второго Змиевского посёлка и Железнодорожное полотно находились совсем близко к Бывшему глиняному карьере, и не могли «видеться вдаль», как описано в показаниях Скрипкина. К тому же по условиям местности увидеть станционные постройки Разъезда Темерник и определить их назначение без оптических приборов от Бывшего глиняного карьера невозможно. Следовательно, подсудимый Скрипкин был в другом месте, а не на восточной окраине Второго Змиевского посёлка около Бывшего глиняного карьера.

По описанию местности из показаний Скрипкина можно сделать вывод о том, что 11 августа 1942 года расстрел был у Карьера камня-ракушечника песочного цвета. От его северо-западной границы можно увидеть вдаль железную дорогу, станционные постройки Разъезда Темерник и домики около Разъезда Темерник. Оттуда невозможно увидеть знакомые Скрипкину ориентиры: Второй Змиевский посёлок, Змиевскую балку, Железнодорожный переезд Темерник и Мост у Зоопарка. Ростовский Зоопарк с этого места виден фрагментарно, и его трудно распознать.

Из показаний Скрипкина следует, что к месту расстрела его взвод приехал на автобусе Зондеркоманды 10А. [5.68] Речь идёт о том автомобиле, который называли ГАЗВАГЕН. Кузов этого автомобиля не имеет окон, поэтому Скрипкин не мог следить за маршрутом перемещения по городу и таким образом определить место расстрела. При проведении предварительного следствия в 1963 году ни Скрипкина, ни других подсудимых в Ростов-на-Дону не привозили и следственных действий на этом месте преступления не выполняли.

Скрипкин указывает, что расстрел проходил не в самом карьере, а у его бровки, то есть у обрыва. [5.68] Бывший глиняный карьер расположен в непосредственной близости от стратегической дороги Таганрог – Ростов, по которой непрерывным потоком двигались гитлеровские войска. Поэтому стрельба у бровки Бывшего глиняного карьера невозможна, так как будет наноситься поражение гитлеровским войскам. К тому же в Бывшем глиняном карьере в этот день немецкие пехотные части проводили практические стрельбы из пулемётов в сторону высокого и круглого западного склона (бровки) карьера. [12]

Скрипкин указывает на то, что именно в этот день 11 августа 1942 года он впервые увидел военного врача Г. Герца. Со слов Скрипкина Г. Герц руководил расстрелом советских людей. [5.68] Из показаний других свидетелей следует, что Г. Герц был в это время на ПУСО у разъезда Темерник, где он руководил проведением медицинского осмотра и санитарной обработки. [12] Поскольку от этого ПУСО до Карьера камня-ракушечника всего 100 метров, то показания этих

свидетелей и показания Скрипкина согласуются. В то же время Бывший глиняный карьер расположен от места погрузки значительно дальше – более километра. [13] С учётом сильно пересечённой местности для того, чтобы добраться от ПУСО у станции Разъезд Темерник до Бывшего глиняного карьера потребовалось бы значительно больше времени.

Из существа показаний Скрипкина следует, что расстреляны были люди, привезённые в нескольких автомобилях, то есть 100 – 200 человек. Скрипкин не указывает на массовые во многие тысячи человек расстрелы 11 августа 1942 года. Во взводе Скрипкина было около 20 человек. Выполнить массовые расстрелы в десятки тысяч человек взвод из 20 солдат за несколько часов не мог. В Акте 1231 содержится информация о расстреле 150 человек в «балке севернее просёлочной дороги, ведущей в 2-й Змеевский посёлок, западнее 250 метров полотна железной дороги, ведущей на станцию Хапры...». Расстрел этих 150 человек был в тот же день, когда евреев видели в Районах ожидания перед погрузкой у станций разъезд Западный и Разъезд Темерник. [12] Следовательно, эти 150 человек были из числа еврейского населения и именно они 11 августа 1942 года были расстреляны в Карьере камня-ракушечника песчаного цвета. Поскольку захоронения в Карьере камня-ракушечника не возможны, то тела расстрелянных разведчиков и членов их семей были вывезены по просёлочной дороге в Бывший глиняный карьер, что восточнее Второго змиевского посёлка и там закопаны. [19]

Путаница в описании объектов произошла ввиду того, что Акт 1231 был фальсифицирован с целью сокрытия факта выезда еврейского населения из Ростова в страны гитлеровской коалиции. Фальсификация стала возможной потому, что лица, сотрудничавшие с гитлеровцами, остались в Ростове, и продолжали скрытно действовать против советского народа. При подготовке документов для Международного военного трибунала (далее МВТ) Акт 1231 был выявлен как фальшивый. В 1946 – 1947 годах проведены следственные действия, виновные в фальсификации Акта 1231 были привлечены к суду и строго наказаны.

Злодеяния гитлеровцев в Ростове-на-Дону во время Второй оккупации были огромные, однако в Приговоре МВТ они не упоминаются. [20. Т.2. С. 407 – 567.] Также среди доказательств Советской стороны обвинения МВТ нет документов о злодеяниях гитлеровцев во время Второй оккупации Ростова-на-Дону. [20.Т.1 - 2.] Это может быть объяснено только тем, что документы о Второй оккупации Ростова-на-Дону были не корректны, и их не возможно было предоставить в качестве доказательств.

ВЫВОД: место расстрела 11 августа 1942 года около 150 советских граждан из числа еврейского населения города Ростова-на-Дону находится в Карьере камня ракушечника песочного цвета, что

50 – 180 метров Севернее Восточной границы железнодорожной станции Разъезд Темерник. В настоящее время указанный Карьер засыпан и находится между домами Б1 С1 и Б1 С2 в жилом квартале «Соловьиная роща», что на Северо-западной окраине Ростова-на-Дону. Причина расстрела – подозрение в связях с советскими спецслужбами. Место захоронения тел погибших – Мемориал памяти жертв фашизма в Змиевской балке г. Ростова-на-Дону.

Литература и ссылки.

1. ГАРО. Ф.3613. О.1. Д. 19. Л. 1 – 1а.
2. Туров Н. Падение Ростова. Новый журнал. Кн.105. Нью-Йорк. 1971 г. С.182.
3. <https://www.holocaust-su/holocaust-rostov?ysclid=15jtlpw86a820683935>. Дата посещения 13.07.2022 г. Воззвание от 04.08.1942 г.
4. Видео-протокол судебного заседания от 10.02.2022г. по делу 3-65/2022. Ростовского областного Суда.2022 г.
5. Гинсбург Л. «Бездна. Повествование, основанное на документах». Изд. «Советский писатель». Москва. 1967 г. С.67-69.
6. РГАСПИ.Ф. 69. О. 1. Д. 1120. Л. 3-4. Акт штаба ПД.
7. ЦДНИРО. Ф. 1886.О.1. Д. 11. Л.5. Список расстрелянных по слухам.
8. ЦДНИРО. Ф. 1886. О.1. Д. 10а. Л.148. Дерганова М. И.
9. Седов Н.И. «Украденное детство». Ростов на Дону. 2022. С. 95.
10. Горохов В. М. Отражение войн памяти в документальных свидетельствах геноцида русского народа в период Великой Отечественной войны.(на примере мемориала памяти жертв фашизма в Змиевской балке Ростова на Дону. Журнал Власть истории история власти. Т.8.Ч.3. (37). С. 65 – 78].
11. Горохов В. М. «Войны памяти в современном мире». Гуманитарные науки. № 2-2 2022. ISSN 2223-2982. С. 13 – 19.
12. ЦДНИРО. Ф. 1886. О. 1. Д. 10а. Л. 138 – 142. Акт 1231 от 23.11.1942г.
13. Топографическая карта РККА Ростова-на-Дону.1941 г. Л. L-37-32-А-В.
14. План городов Ростова и Нахичевани на Дону 1924 г.» Издание 1925 г. Донского Окружного Отдела Местного хозяйства.
15. План г. Ростова-на-Дону составленный Северо-Кавказским геодезическим управлением Г.Г.У. В.С.Н.Х. СССР 1931 г.
16. http://www.etomesto.ru/map-rostov-na-donu_sputnik-1971/ Дата посещения 03 мая 2023г.
17. Карта России 2001 года. ГГЦ 500м., 1:50К.
18. Гинсбург Л. «Бездна». Москва. 1967 г. С.67-69.
19. «Пулемётчики открывают огонь, сбежать невозможно». ФИЦ ЮНЦ РАН» www.ssc-gas.ru/ru. Дата посещения 10.07.2022 г.
20. Сборник материалов Нюрнбергский процесс. ГИЮЛ. Москва 1951 г .

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Gubina K.A.

research officer, LLC Scientific and Methodological
Center “Academic Educational Society”

LOLA HOFFMANN: PIONEERING JUNGIANISM IN CHILE

Губина Ксения Александровна

научный сотрудник, ООО «Научно-методический
центр «Академическое образовательное общество»

ЛОЛА ХОФФМАНН: ПИОНЕР ЮНГИАНСТВА В ЧИЛИ

DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.380

Summary: Objective: This article aims to provide an overview of the accomplishments of Lola Hoffmann, one of the early proponents of Jungianism in Chile. Methods: The research for this article involved literature analysis, comparative analysis of different approaches, and the synthesis of information. Findings: This study presents a concise biography of Lola Hoffmann, highlighting key moments in her life and career, as well as her significant contributions to the promotion of Jungianism in psychotherapy. Conclusions: Lola Hoffmann is widely recognized in Chile as one of the most influential and renowned psychotherapists. Her invaluable contributions to the development of psychotherapy, particularly in Latin America during the 20th century, are highly regarded.

Аннотация: Цель: описание достижений одного из первых последователей юнгианства в Чили - Лолы Хоффманн. Методы: во время работы над статьей использовались такие методы, как: анализ литературы, метод сравнения и сопоставления различных подходов, методы обобщения и синтеза. Результаты: представлена краткая биография ученого, рассмотрены ключевые моменты в ее жизни и карьере, а также достижения Лолы Хоффманн в продвижении юнгианства в психотерапии. Выводы: Лола Хоффманн признана в Чили одним из популярных и известных психотерапевтов. Отмечен ее огромный вклад в развитие психотерапии в XX веке, особенно в Латинской Америке.

Key words: Lola Hoffmann; C. Jung; psychotherapy; Chile; Latin America; Jungianism.

Ключевые слова: Лола Хоффманн; К. Юнг; психотерапия; Чили; Латинская Америка; юнгианство.

Введение

Лола Хоффманн (1904–1988) до сих пор является одной из самых ярких ученых в психотерапии Чили, однако о ее деятельности и достижениях совершенно неизвестно в России, которая является ее исторической родиной. Деятельность ученого не была связана с Россией, но оказавшись на другой стороне планеты, Лола Хоффманн пришла к пониманию, что именно изучение опыта и травм предыдущих поколений могут исчерпывающе ответить и помочь в тех вопросах, в которых недостаточно было исследований одной только науки - медицины. Характер вклада Хоффманн в психотерапевтическую науку тесно переплетается с ее собственным личностным развитием.

Методы

При написании статьи использовался анализ литературы – изучение существующих статей, книг и других источников информации по теме исследования, что помогло определить актуальность темы, выявить основные проблемы и направления исследований, а также определить ключевые источники для дальнейшего изучения. Также применялся метод сравнения и сопоставления различных подходов и результатов исследований по теме исследования и методы обобщения и синтеза для создания целостного представления о теме исследования.

Результаты

Елена Якоби – Лола Хоффманн – родилась в Риге, столице современной Латвии, на тот момент части Российской империи, 19 марта 1904 года. Она была второй из трех детей, рожденных Зигфридом Якоби и Сельмой Якоби, приходившимися друг другу двоюродными братом и сестрой. Ее отец был уважаемым юристом, а мать, что было редкостью в то время, была свободной эмансипированной женщиной [2].

Судьба Якоби резко изменилась с началом Первой мировой войны. А в 1919 году, в разгар Гражданской войны, семья Якоби покинула родной город и поселилась в Германии. В Фрайбурге Елена изучала медицину вопреки желанию своих родителей. Во Фрайбургском университете в это время преподавали выдающиеся философы Эдмунд Гуссерль и Мартин Хайдеггер, а Елена даже посещала лекции Рихарда Вильгельма и Карла Густава Юнга, не предполагая, что тридцать лет спустя эти авторы станут столь важными в ее жизни [5].

Защитив дипломную работу о надпочечниках крыс в 1928 году и получив высшее образование, Елена отправилась в Берлин в качестве ассистента к ведущему гормонологу Германии Паулю Тренделенбургу. В Берлине она стала свидетелем культурного подъема тех лет: присутствовала на премьере «Весны священной» Игоря Стравинского, «Трёхгрошовой оперы» Бертольда Брехта,

интересовалась дадаизмом, движением Баухаус и творчеством художника Курта Швиттерса. К тому же она имела возможность посетить скрипичный концерт в исполнении Альберта Эйнштейна, который был организован для сбора средств для бедных еврейских студентов.

В Берлине Елена встретила чилийского ученого, доктора Франца Хоффмана, за которого вышла замуж. У пары было двое детей, Адриана и Франсиско, которые жили со своими дядями по материнской линии и двоюродными братьями в одном доме.

После того, как Хоффманы были назначены на кафедру физиологии Университета Чили, Франц работал по контракту академическим работником, а его жена - почетным ассистентом. Такой порядок вещей сохранялся в течение двадцати пяти лет. Эти годы Лола посвятила исследованиям. В возрасте сорока пяти лет она почувствовала волнующую неуверенность, что побудило ее совершить переломный шаг в своей научной карьере [6].

Сама Лола комментировала это следующим образом: «Моя работа в Институте физиологии не оплачивалась, а мысль о смерти Франца ужасала меня». «Я начала сомневаться в своей эмоциональной и экономической зависимости от Франца, что контрастировало с моей спонтанной и продуктивной независимостью в юности». Обеспокоенная своим положением, она решила, прежде всего, подтвердить свой диплом врача-хирурга без какого-либо определенного проекта. Однако ей в руки попала книга по теории К.Г. Юнга, написанная Иоландой Якови, ученицей исследователя. Эта книга произвела на Лолу такое впечатление (а одновременно с этим странное созвучие, практически омонимичность ее фамилии к своей), что та решила встретиться с автором в Мюнхене. На встрече Иоланда истолковала сон, приснившийся Лоле перед уходом из физиологии [7].

Во сне она видела себя делающим обычную операцию, при которой она вскрывала грудную клетку собаки. Но вдруг, изнутри животного, появилась госпожа Энгель, секретарь института. Лола так испугалась, подумав, что убила секретаря, что она вдруг проснулась. Интерпретация доктора Якови заключалась в том, что она убивала своего собственного ангела (Engel по-немецки ангел), работая в лаборатории. Она призвала Лолу следовать собственной интуиции и пойти в психиатрию. В 1953 году она получила почетную должность в психиатрической клинике под руководством доктора Игнасио Матте, где проработала пять лет, а затем отправилась в Европу, чтобы учиться у Эрнста Кречмера и у уже пожилого Юнга [5].

Стоит сказать о ее встрече со скульптором Тотилой Альбертом, с которым у нее завязались сентиментальные отношения, продолжавшиеся до самой смерти скульптора. На самом деле отношения со скульптором повлияли на очередную смену направления ее жизни, как она сама заявляет:

«это была такая важная встреча, что вдруг одним вздохом она изменила всю мою жизнь... Чрезвычайно счастливое время, и при этом также грустное, потому что оно проходило между виной и любовью»... «Я была с ним в течение семнадцати лет, до самой его смерти, в отношениях, в которых мы вдвоем продолжали поддерживать свои собственные семейные жизни» [3]. Благодаря Тотиле Лола утверждает, что получила энергию, которая помогла ей в ее формировании ее индивидуальности и продолжала развиваться, работать и помогать своим пациентам до последних дней своей жизни.

Лола Хоффманн была пионером юнгианского движения в Чили в то время, когда академическую поддержку имел исключительно фрейдистский психоанализ. Тем не менее, она настойчиво распространяла работы Юнга, организуя учебные группы и семинары по сновидениям, что стало ядром Фонда К. Г. Юнга. Юнг, первоначально последователь Зигмунда Фрейда, вскоре оставил психоанализ, потому что его видение психического механизма в появлении невроза было другим. Юнг основывал свою терапию на процессе индивидуации, который возвышает человека до объединения личности. Для этого он прибегает к различным процедурам анализа бессознательного, основной из которых является толкование снов [1].

Лола Хоффманн вслед за Юнгом сначала посвятила себя анализу сновидений, развивая это в возможностях работы со своими пациентами. Ее эрудиция и знание символов, культуры греко-римских, иудео-христианских и восточных стран позволило ей выработать богатое представление о мифологии, легендах и фольклоре. В течение тридцати восьми лет она записывала как свои собственные сны, так и сны своих пациентов. Ее техника включала в себя стимулирование сновидца, как указывает Юнг, к расширению, заключающемуся в изучении всех возможных коннотаций содержания сновидения, включая иррациональное и фантастическое, с учетом его биографии и условий повседневной жизни. Она подтвердила, как говорил ее учитель, что это больше, чем отдельный сон, это серия снов, которые позволяют нам изучить его значение. Точно так же она наблюдала совпадения, обнаруженные между снами разных спящих: «Душа во всем мире одна. Глубина души знает, что она не смертна, что жизнь подобна проходу сквозь материю и что если человек позволяет себе направлять, слушать, повиноваться и действовать, то он выполнил свою миссию» [9].

По мере того, как она продвигалась в своей собственной индивидуации, она была более становилась способной к облегчению страданий своих пациентов. Также росло количество ее учеников и ее слава как мудрой женщины. А Юнг говорил, что именно в этом и заключается конечная цель терапии: мудрость. В последние годы своей жизни она искала новые процедуры для открытия восприятия в восточных источниках - она перевела

китайскую традиционную книгу перемен «И Цзин» на испанский язык.

Но наибольшим открытием в зрелом возрасте у Лолы Хоффманн было объединение разных терапевтических практик для работы с трангенерационными психологическими травмами. Она называла это - работа с предками.

В начале 1980-х годов она объединила их в дисциплину, которой дала название - анцестрология (от исп. ancestro - предок). В ней она смогла объединить весь свой клинический и аналитический опыт.

С 1984 года с ней начал работать Педро Энгель, который в последний несколько десятилетий возглавляет Школу Анцестрологии [4]. Комплексный подход в работе с унаследованными моделями поведения в данной традиции имеет целью не просто излечение, но и нацелен на то, чтобы дать человеку понимание ответственности о трансцендентности его действий в будущих поколениях.

В настоящее время продолжают дела Лолы Хоффманн многие специалисты, как в Чили, так и в других странах. Последователи анцестрологии в Чили продвигают идею активного взаимодействия между разными отраслями знания, привлекая к сотрудничеству и диалогу представителей наиболее консервативных отраслей психиатрии, естественных и точных наук.

Вот что пишет на эту тему чилийская юрист и психотерапевт Кристина Льягуно: «Вчера я прочитала статью в газете, в которой говорилось, что в США обезьяну заставили импульсом мысли включить компьютер. И они показали это как великий научный подвиг, утверждая, что было бы очень хорошо применить его к тем людям, у которых нет каких-то частей тела, чтобы они могли двигаться. Но если бы эти люди были поскромнее, они бы поняли, что есть такие люди, как Лола, сам Хеллинггер, произведения Анны Анселин Шутценбергер, например. Если своими мыслями мы направим жизнь ребенка, и не только ребенка, если мы сможем решить, что они будут делать через три поколения, наши внуки и правнуки, им не нужно было бы заставлять обезьяну включать телевизор. Это также происходит потому, что в науке есть непроницаемые перегородки.

Что ученые должны сделать, так это посмотреть немного больше на то, что делают соседи, но не их соседи-ученые, я имею в виду. Время от времени им нужно расфокусироваться, чтобы увидеть то, что их окружает. Мы не единожды обнаружим, что есть замечательные люди, которые делают более впечатляющие вещи, обнаружим много специалистов, помогающих людям, и вместо того, чтобы завидовать им, мы можем видеть, как это происходит, работать и применять их методы, принять их» [4].

В чилийском обществе сильна память и травмы военного переворота 1973 года и последовавших за ним лет диктатуры, насилия и репрессий. Многие последователи Лолы Хоффманн работают с потомками жертв репрессий и со случаями, когда в семье есть люди, занимавшие противоположные лагеря в событиях тех лет. Поэтому открытый диалог и взаимодействие в вопросах психологии находит доброжелательную реакцию, прежде всего, в интеллектуальных кругах.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что Лола Хоффманн является одним из пионеров юнгианства в Чили. Личность Лолы Хоффманн и ее деятельность очень интересны и важны для понимания развития психотерапии в XX веке. Ее непростой жизненный путь наложил отпечаток на ее наследие. Путь от хирургической медицины через психиатрию до использования символических практик в работе с бессознательным - довольно характерен для терапии этого периода и более всего в Латинской Америке. Удивительным образом, Лоле удалось оказаться в самых разных местах и быть современницей эпохальных и трагических событий (при этом не быть вовлеченной ни в одни из них), и при всем этом сохранить огромное жизнелюбие.

Список литературы

1. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное. Москва: АСТ, 2019.
2. Calderón Leonora. Mi Abuela Lola Hoffmann. 2º edición Cuatro Vientos. Editorial Santiago, Chile, 1997.
3. Delia Vergara. Encuentros con Lola Hoffmann. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2018
4. Engel Pedro. Ancestrología: sanando con los antepasados. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2014. Pp. 55-56.
5. Enrique Escobar M. Lola Hoffmann: Terapeuta Jungiana (1904-1988) // Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría. 2008. №46 (1). Pp. 63-65.
6. Juan Cristóbal Villalobos. Una aventura radical: El camino de Lola Hoffmann. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2023.
7. Leonora Calderon Hoffmann Lola Hoffmann: La revolución interior. Penguin Random House Grupo Editorial Chile, 2014.
8. Pedro Engel, Gloria Liberman. Ancestrología en la empresa: Un nuevo concepto que contribuye al éxito: Santiago de Chile: Norma, 2012.
9. Reyes W, Julia X. Bienaventurado el que no se escandalice de mí. Notas Psicobiográficas de Lola Hoffmann. Terapia Psicológica. 2001. № 19 (36). Pp. 91-103.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 821.512.157

*Myreeva A.N.**docent, Institute for Humanitarian Research and North Indigenous People Problems of SB RAS,
1 Petrovskogo St, Yakutsk, 677027, Russia*

THE AUTHOR AND THE HERO IN THE YAKUT HISTORICAL AND BIOGRAPHICAL NOVEL: METAPROSE TRENDS, CONCEPTOSPHERE

*Мыреева А.Н.**доцент, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН – обособленное подразделение ФИЦ ЯНЦ СО РАН,
Россия, 677027, г. Якутск, ул. Петровского*

АВТОР И ГЕРОЙ В ЯКУТСКОМ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ: ТЕНДЕНЦИИ МЕТАПРОЗЫ, КОНЦЕПТОСФЕРА

DOI: [10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.381](https://doi.org/10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.381)

Abstract: The purpose of this article is to identify the uniqueness of the historical and biographical novel by E.P. Neimokhov "Alampa", which shows the process of "personality formation in the epoch" in the fate of the great writer in many ways, the task of considering the organizing role of the author's position. On the other hand, the appeal to the psychomental structures of the national consciousness determines the appeal to the foundations of the traditional folk faith of Aiy, which finds expression in the conceptual sphere of the national world. Thus, in the novel "Alampa" the process of "personality formation in the epoch" is shown in many ways, the author's concept determines the voluminous recreation of the hero's personality in the light of the socio-historical circumstances of the era of the "great turning point" of the first decades of the 20th century in Yakutia, the syncretism of the text allows to reveal in its structure some elements of metaprosaic poetics, the author's concept caused the recreation of the personality the great writer in the unity of the spiritual and moral foundations of national life and historical time. The polyphonism of the novel allows us to conclude that this novel is not only historical and biographical, but also philosophical, the historical and philosophical basis is permeated with existential problems about the purpose of personality, creativity, a broad historical and cultural aspect of the coverage of the epoch is significant.

Research methodology: historical and literary, typological, textual, conceptual approaches.

Аннотация: Целью данной статьи является выявление своеобразия историко-биографического романа Е.П. Неймохова «Алампа», в котором многогранно показан процесс «становления личности в эпохе» в судьбе великого писателя, ставится задача рассмотрения организующей роли авторской позиции. С другой стороны, обращение к психоментальным структурам народного сознания, определяет обращение к основам традиционной народной веры Айыы, что находит выражение в концептосфере национального мира. Таким образом, в романе «Алампа» многогранно показан процесс «становления личности в эпохе», авторская концепция определяет объемное воссоздание личности героя в свете социально-исторических обстоятельств эпохи «великого перелома» первых десятилетий XX века в Якутии, синкретизм текста позволяет выявить в его структуре некоторые элементы метапрозаической поэтики, авторская концепция обусловила воссоздание личности великого писателя в единстве духовно-нравственных основ народной жизни и исторического времени. Полифонизм романа позволяет сделать вывод, что это роман не только историко-биографический, но и философский, историко-философская основа пронизана экзистенциальными проблемами о предназначении личности, творчества, значим широкий историко-культурный аспект освещения эпохи.

Методология исследования: историко-литературный, типологический, текстуальный, концептуальный подходы.

Keywords: *hero, author's position, novel, historical and biographical, meta-prose, conceptual sphere, composition, text, historicism.*

Ключевые слова: *герой, авторская позиция, роман, историко-биографический, метапроза, концептосфера, композиция, текст, историзм.*

Введение. Суть историко-биографической прозы предстает как история жизни выдающейся личности, как художественное воссоздание связи личности и эпохи. В основе сюжетно-композиционной организации – история характера. Организующую функцию в тексте историко-биографического произведения несет образ автора:

«Автор носитель напряженно-активного единства завершеного произведения, трансгредиентного каждому моменту его» [3, с. 31]. Творческая воля автора определяет композицию литературного произведения.

Основным средством воплощения авторской позиции являются формы повествования, все

стилистические особенности литературного произведения, образ автора – «тот медиум, через чье посредство социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические» [4, с. 92]. Данное положение более всего относится к историко-биографическому жанру.

В работе о биографическом романе М. Бахтин подчеркивал, что в жанре «становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением – становлением человека в реальном историческом времени с его глубокой хронотопичностью» [3, с. 212]. В определении жанрового своеобразия историко-биографической прозы важно иметь ввиду особенности пространственно-временной организации текста, хронотопа: «Само время заложено в жанровом своеобразии исторического повествования» [14, с. 27]. В анализе пространственно-временной структуры текста актуален геокультурный подход.

Для определения своеобразия героя биографического произведения важно мнение Ю. Лотмана о том, что «каждый тип культуры вырабатывает свои модели "людей без биографии" и "людей с биографией", в судьбе которых пропущена случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи» [13, с. 216].

Определяющая основа историко-биографического романа – философия истории. В лучших явлениях синкретизм текста определяет полифонизм жанра, что более всего выражается в единстве исторического и философского планов повествования, т.к. «... философское содержание биографической книги, ее специфическая направленность и личный вкус автора, всегда были и остаются главными факторами, которые определяют и форму, и художественные компоненты» [9, с. 24].

Своеобразие национальной картины мира в литературном произведении отражается в системе концептов, образующих концептосферу: «Анализ литературного произведения сквозь призму художественных констант – это еще один путь постижения его органичности и целостности» [8, с. 29]. Определяя концептосферу как многомерное ментальное образование, Д.С. Лихачев уточнял: «Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но и неким концентратом культуры нации...» [12, с. 9]. Понятие культурного концепта как носителя ментальной памяти народа находит выражение в этноспецифическом плане: «Концептосфера художественного произведения как модель сознания автора «наполняется» архетипическими, национально-культурными и экзистенциально значимыми концептами, обусловленными опытом писателя и современной ему действительностью» [1, с. 16].

В выявлении жанрового своеобразия историко-биографического романа во второй половине XX века интерес имеет появление новых

форм в российской литературе, в частности, так называемой метапрозы. Исследователи отмечают формирование постмодернистской и модернистской метапрозы, в которой находят выражение «новое представление о личности, биографии и истории» [11, с. 75]. В основе «слияние мира героя и мира творческого процесса – единство автора и героя». Метасюжет раскрывает «духовное и профессиональное развитие героя – творца» [7, с. 69].

В этом плане имеет интерес теория «исторической травмы» и ее роли в поэтике метапрозы как основы фундаментальной оппозиции [11, с. 25].

В целом, как отмечают исследователи: «... Метароман есть специфическая художественная форма, чьи законы и возможности, равно как и место в общей системе жанров, еще только предстоит по-настоящему осознать» [7, с. 173]. Имея ввиду синкретизм текста историко-биографического повествования, в его структуре можно выделить некоторые элементы, близкие к поэтике метапрозы, метаромана.

Автор и герой в историко-биографическом романе Е.П. Неймохова «Алампа»: тенденции метапрозы, концептосфера.

Черты историко-биографического жанра отличаются роман-диологию Е.П. Неймохова «Алампа», в которой многогранно показан процесс «становления личности в эпохе» в судьбе великого писателя. Авторская концепция творческой личности определяет объемное изображение личности героя в свете социально-исторических обстоятельств эпохи «великого перелома» первых десятилетий XX века в Якутии, время историческое и время биографическое сливаются воедино.

Синкретизм текста историко-биографического романа позволяет выделить в его структуре некоторые элементы, близкие к поэтике метапрозы, в которой значим мир литературного творчества, что определяет двуплановость структуры романа: отражение «мира героя» и мира литературного творчества. Кольцевая композиция романа «Алампа» основана на хронотопе памяти-воспоминания. Как замечено, в основе метапрозаической поэтики – постоянная саморефлексия героя, что во многом определяет круговую композицию текста. Об этом свидетельствует и кольцевая композиция романа «Алампа», основанная на хронотопе воспоминания, в котором происходит «совмещение» прошлого и настоящего, «перемещение из условной реальности в мир воспоминаний» (В. Зусева-Озкан).

Сюжет основан на канве воспоминаний в последние дни безнадежно больного Алампа. Он подвергает нравственно-философской переоценке все, что прошло сквозь сердце творца. Углубленный психологизм определяет основные приемы психологического анализа: внутренний монолог, диалоги, мотив сна. Как и в метапрозе, «весь материал замкнут на сознании главного героя» [7, с. 45] на саморефлексии.

Историко-философская основа повествования пронизана раздумьями о философии жизни, о предназначении человека: «Олох уонна быстыбат кэм-кэрдийс» («Жизнь и неумолимый ход времени» – перевод наш. – А.М.) [15, с. 11].

В романе многогранно показан процесс «становления личности в эпохе» (А. Толстой), будущего великого писателя в исторически переломную эпоху первых десятилетий XX века в Якутии. Авторская концепция творческой личности биографического героя определяет своеобразие сюжетно-композиционного построения романа, основной принцип «жизнь и ход времени неразделимы» диктует ритм эпического повествования, кольцевая композиция основана на канве воспоминаний героя в последние дни жизни, выделены определяющие вехи судьбы писателя.

Реалистическая основа повествования пронизана символическими мотивами. Так, рождение будущего великого писателя предваряет мотив сна, предсказатель снов заявляет отцу новорожденного: «Тыл иччитэ уол оҕо төрөөтө» («родился властитель слова, языка» – перевод наш. – А.М.) [15, с. 24].

Для метапрозы характерно особое внимание к геокультурному образу локального текста, что определяет художественное единство, своеобразие концептосферы. Многочисленные пейзажные картины в романе раскрывают красоту природы в разные времена года. Символичны локусы алааса (поляны), великой реки, могучей лиственницы, раскрывающие геокультурную картину края. Чувство родины – определяющее в поэзии Алампа. Тоска по родным местам сопровождает всю его многотрудную жизнь.

В основе метасюжета – духовное и творческое развитие будущего творца. Авторская позиция определяет объемное изображение становления личности героя в свете социально-исторических обстоятельств времени. В формировании характера героя значимо ближайшее окружение. С раннего детства судьба определила испытания юному Алампа: не зная родительской любви, он растет в чужой семье, тяжелая болезнь, повседневный рутинный труд в хозяйстве. Приемные родители приучили главному – умению трудиться, преодолевать препятствия, ценить добро. Приемного отца Булуу он запомнил как человека светлой души, с другой стороны, глубокое чувство к родному отцу пронёс через всю свою многотрудную жизнь, о чём свидетельствует известное стихотворение послание «Письмо отцу», посвященное глобальной проблеме смысла человеческой жизни.

Определяющее влияние на становление личности будущего поэта оказывает мир окружающей природы. Значимый в концептосфере национальной картины в романе – концепт родного алааса («алаас барахсан»), наполненный глубоко лирического звучания. Геокультурный образ родного края, во многом определяет формирование

эстетического чувства у героя, истинного патриотизма. Впоследствии писатель подписывался, называя себя «сыном алааса» («алаас оҕото»). Ощущая себя истинным сыном природы, Алампа с болью в сердце воспринимает ее участь. Видя сломленное дерево, он плачет, уподобляя его своей судьбе. В знаменитом стихотворении «Родина» жизнь природы и жизнь народа представлены в единстве, их судьбы неразделимы.

В романе чаще показаны живые картины природы родного края, исполненные звуков и разнообразия цвета, как например, описание зенита летнего цветения природы («Сайынны күн алааһын үрдүнэн» – «Лето в родном алаасе») [15, с. 11]. Родная природа навеивает мысли о вечности, неистребимости жизни, о непрерывном круговороте бытия, о прекрасном. Иной колорит отличает описание природы в последние дни поэта: поздняя осень, серое небо, тяжелые тучи. В трагические дни своей жизни Алампа всегда мысленно обращается к родному алаасу, всей душой устремляясь в родные края. Так, в финале романа, на пороге вечности, в символическом сне он оказывается на лоне родного алааса, в кругу родных лиц.

Авторская позиция определяет воссоздание этапов становления творческой личности. В первой книге реалистично, порой в лирическом ключе, показана история детства и юности: страсть к учебе, всепоглощающая любовь к художественному слову. Самые светлые воспоминания детства – жизнь у брата-учителя, овладение грамотой. Он впервые знакомится с произведениями русской классики, и его навсегда пленило слово Пушкина, Лермонтова, Чехова, Некрасова. Автор обращает внимание читателя на то, что уже в ранней юности у Алампа проснулась тяга к творчеству.

Значима постоянная в жизни героя деталь: томик Пушкина под подушкой. Алампа поражается, как творцы разных национальностей могут быть близки в своем творческом поиске. Так, в сложные двадцатые годы он пишет стихотворение «Во сне душили кошмары», в котором выразились смятенные чувства, близкие поэме С. Есенина «Черный человек». Вослед «Памятнику» Пушкина он рано определил свое творческое кредо: писать правду жизни, служить родному народу.

Как и в метаромане, в произведении концептуальна проблема памяти. Организующая функция историко-биографической основы текста определяет объемное изображение характера в свете социально-исторических обстоятельств времени. В пространственно-временной организации текста, основанного на воспоминаниях, существенное значение приобретает проблема памяти, как верно замечено, время историческое и время биографическое сливаются воедино: «Значение времени расширяется, углубляется и приобретает

онтологический характер» [19, с. 26].

Повествовательная ткань произведения многопланова: монологи, диалоги, лирические отступления. Основной прием психологического анализа – внутренний монолог, благодаря чему раскрывается напряженная духовная жизнь главного героя. Как в метапрозаической поэтике, характерна постоянная саморефлексия.

Пространство текста романа отличает широта воссоздания социально-исторического фона времени, разветвленная система персонажей. На творческое самоопределение Алампа оказали влияние представители прогрессивной якутской интеллигенции, показанные в лице таких исторических деятелей, как П. Ойунский, М. Аммосов, И. Барахов, Г. Ксенофонов и др. Особое место в системе героев романа принадлежит людям творческого труда: писателям, артистам, первым ученым.

В творческом самоопределении юного Алампы определяющую роль сыграло знакомство с творениями великого Кулаковского, друга старшего брата. В беседах с ним он открывает для себя его подвижническую натуру, преклонение перед творческим гением народа, создавшим героический эпос олонхо. Кулаковский раскрывает перед юным героем значение творчества народных сказителей-олонхосутов: «... биһиэхэ, сахаларга, бааллар айар тыл илбиһин ийэлэрин үүтүн кытта бииргэ ингэриммит дьоннор...» [15, с. 46] («... у нашего народа есть сказители, с молоком матери впитавшие волшебство творческого слова...» – перевод наш. – А.М.). И далее убеждает в глубине философии олонхо: «... Олонхоҕо норуоппут төһөлөөх бөлүһүөктүү санаалара түмүлэн сылдьалларый...» [15, с. 46] («... в олонхо воплотилась вся глубина народной философии» – перевод наш. – А.М.). Алампа впоследствии пришлось быть свидетелем трагедии последних дней Кулаковского, его мужества, духовной силы в борьбе с тяжёлым недугом.

С приездом в Якутск начинается особая полоса жизни для молодого Анемподиста, он находится в гуще культурно-просветительной жизни, убежден в огромной живительной силе образования и культуры: «Не погибнет народ, получивший доступ к образованию и культуре» [17, с. 404].

Более всего Алампа увлекает театр, как форма живого общения с народом: «Тийээтир киһи утуйбут кистэлэн санаатын уһугуннарар, сайыннарар оскуола» [17, с. 291] («Театр эта школа, которая развивает затаенные возможности человека» – перевод наш. – А.М.). Создавая пьесы на якутском языке, он становится основоположником национального театра драмы.

Что присуще метапрозаической поэтике, единство автора – творца и героя проявляется и в тоне повествования, в авторском вторжении в текст – более всего в лирических отступлениях, акцентирующих опорные мотивы философской концепции произведения: Чаще они обращены со словами благодарной любви к родной природе –

алаасу, так же и к долине Туймаады – колыбели народа саха, и к городу Якутску. Геокультурный топос города предстает как символ юности, творения, средоточия энергии народного духа.

Выявляя особенности проблематики метаромана, исследователь определяет: «Центральной проблемой любого метаромана является проблема отношений искусства и реальности, вымысла и конкретной жизненных обстоятельств. Между этими полюсами происходит поиск героем самого себя, осуществляется его выбор, в то время как на уровне “романа романов” автор ищет точку равновесия собственного произведения» [7, с. 178].

Как присуще поэтике метаромана, где отражаются противоречивые отношения искусства и реальности, в романе психологически проникновенно раскрывается процесс творческого труда, как писал Л. Леонов, его психология, рефлексология: «Үлэлиир кэмигэр суруйааччы дьоруойдарын эйгэлэригэр киирэн хаалар буолан...» [17, с. 232] («Писатель в творческом процессе как бы сливается со своим героем» – перевод наш. – А.М.). Алампа убежден в спасительной силе творчества, что выражено в его молитвенном заклинании: «Хоһоонум тыллара, үһүэттэн кутуллан, көмө буоланньыт, бу түгэҥнэ Эстэн эрэр эрэл утабыттан тутуһуннарын даа, аһынньык-абыраан!» [17, с. 17] («Стихи мой, льющиеся с небес, будьте мне опорой, подарите искры надежды угасающей вере!» – перевод наш. – А.М.). В лирических отступлениях голос автора и голос героя сливаются воедино: «Оо, айар үлэ барахсан...» («Оо, благословенно будь творчество...» – перевод наш. – А. М.) [15, с. 188]. В понимании автора и героя настоящее счастье – это творческий труд, посвященный служению родному народу.

Психологически проникновенно раскрывается сам процесс творческого труда, его «рефлексология» (Л. Леонов). Почувствовав атмосферу творческой свободы, он вплотную занят творчеством, создает поэтические произведения, драмы. Автор проникновенно показывает сам процесс творческого труда, зарождения все новых замыслов. Как верно замечено, авторская позиция определяет «единство различных стилистических пластов текста: монологи, диалоги, элементы письменной и разговорной речи» [5, с. 221], что выражается и в ментальной значимости поэтики. Обращение к психоментальным структурам народного сознания проявляется и в том, что порой речь автора приобретает звучание и ритм слога народных сказаний, чему способствуют устойчивые эпические формулы: «дүрбүөннээх аартыгар турбута» («много трудный, тревожный путь»), «иннинэн сирэйдээх, икки атахтаах» (эпическое определение человека), «аллаах ат сыарҕатыгар олонорон» («сядьясь на быстроногого коня судьбы») и подобные.

Ментально значимы в тексте романа концепты народной веры: Айыы Тойон, Айыы киһитэ,

эйиэхсит, айыһыт. Воспитанный, в раннем детстве глубоко верующим приемным отцом, Алампа сумел сохранить уважение и к традиционной, и к христианской вере. Так, в самые трудные дни он обращается с молитвой к Верховному Отцу.

Автор творчески использовал возможности нового времени, когда стали доступны многие архивные материалы. В структуре повествовательной ткани произведения значим интертекст: воссозданию широкой картины исторической эпохи способствуют и документы, приказы, постановления и т. п. Дыхание времени отражено не только в документах, но и в полноте конкретных деталей быта, семейных отношений, жизненного уклада народа, умело соседствуют и «якутский» и «северный» тексты в рассказе о судьбе героя.

Обстоятельства гражданской войны, борьбы противоборствующих сил, требуют самоопределения. Как истинный гуманист, Алампа не может полностью воспринять позицию одной из сторон. О симпатии к новой жизни свидетельствует дружба с П. Ойунским, М. Аммосовым. Главное для него, это судьба родного народа, что выразилось в его драмах и в поэмах, свидетельствующих о том, что он в поисках «срединного пути» (А. Кулаковских). Драматическое звучание поэм «Судьба священных гор» и «Разговор священных гор» обусловлено трагизмом судьбы автора, жившего в переломную эпоху. Основной мотив произведений, определяющий особенности авторской позиции, – пронзительная любовь к родному краю, к родному народу, сердечная боль за его участь.

Интернационализм писателя-гуманиста проявляется в искреннем участии в судьбах людей в годы, когда он живет на Крайнем Севере, Булуне. И здесь он ведет активную культурно-просветительскую работу, открывает школу, ставит спектакли: «нет большей радости, чем делать доброе людям» (перевод наш. – А.М.) [17, с. 163].

«Северный текст» как ментально значимая система представлений о мире и человеке находит отражение и в изображении своеобразия природы. Геокультурный образ северного мира более всего характеризует бесконечная белоснежная тундра «Тула туналыяр...» («Белоснежное пространство») [17, с. 179]. Показывая строй жизни северного народа — эвенов, писатель подчеркивает неистребимую силу жизнелюбия в экстремальных условиях.

Глубоко лирическую интонацию тексту повествования придает история любви Алампа, светлая и трагическая. Цельность природы поэта раскрывается во всепоглощающем, всепрощающем чувстве. В тяжелые дни, находясь в ссылке, он благодарен великому чувству: «Сила любви способна спасти из самой бездны». В воссоздании полноты внутреннего мира героя важна сюжетная линия, посвященная его взаимоотношениям с любимой. Самая светлая страница его жизни –

любовь к Евдокии, первые годы семейной жизни. Это любовь поэта: в его восприятии показаны ее красота, женственность, незаурядность натуры, что выразилось лирически проникновенно в поэтических строках, ставших народной песней.

Выявляя особенности метапрозы, романа нового времени, М. Липовецкий видит его основы в так называемой «исторической травме», в трагичности судьбы человека в сложных исторических обстоятельствах, как основы фундаментальной оппозиции [11, с. 73]. В романе якутского автора в судьбе исторического героя посвоему показана эта трагедия. Психологическое мастерство писателя проявляется в воссоздании душевной драмы человека тонкой, ранимой натуры. Только творческий труд спасает Алампа в самые трагические дни жизни: и тогда, когда его предал самый близкий человек, и когда по ложному доносу он, как «враг народа», отбывает ссылку в Архангельской области. Писатель стремится к объемному изображению характера в свете социально-исторических обстоятельств времени.

Как и в поэтике метаромана, «где освещаются фундаментальные материи в их связи с литературным творчеством» [11, с. 23] историко-биографическая основа повествования пронизана философскими раздумьями о жизни, о предназначении человека. Философское содержание определено экзистенциальными вопросами, которые главный герой ставит перед собой: «В чем смысл жизни?» и «В чем цель творческого труда?», «Что остается после нас?». Духовная и творческая близость автора и героя определила и тенденции к метапрозаическому повествованию. И автор, и герой-писатель едины в понимании своего творческого кредо: писательский труд, служба народу, основан на правде жизни, именно в этом – величие классических произведений литературы. Роман-диалогия народного писателя Якутии Е.П. Неймохов «Алампа» – это духовная биография целого поколения прогрессивной якутской интеллигенции начала XX века. Ответ на главный философский вопрос о предназначении человека дан в финале романа, когда Алампа завещает свои творения родному народу: его наследство будущему – это его произведения, зовущие к светлому, к прекрасному.

Мысленно обзрев всю свою жизнь, он убежден: выбрал единственно правильный путь, посветив себя служению родному народу, его просвещению и культурному развитию. Народная любовь к Алампе выражена в словах простой деревенской женщины Марии: «... күн курдук санаалаах көмүс киһи хайдах сүтэн-оһон хаалыай?» («... как может погибнуть память о человеке солнечной мысли?» – перевод наш. – А.М.).

Заключение. Таким образом, авторская концепция исторического героя находит выражение в художественном воссоздании многогранной личности великого писателя. Как отмечают ведущие исследователи якутского языка

[24, с. 22], роман Е. Неймохова отличает богатый литературный язык.

Авторская позиция определяет взаимосвязь всех элементов текста художественного целого, более всего объемное изображение характера творческой личности. Умело сочетая документ и художественный вымысел, возможности современной прозы, писатель создал реалистически полнокровный, психологически проникновенный роман о судьбе целого поколения якутской интеллигенции, судьбе великого писателя, творчески продолжив на новом этапе лучшие традиции якутского классического романа: Н.Е. Мординова-Амма Аччыгыйа, Н.Г. Золотарева-Якутского, С.П. Данилова, В.С. Яковлева-Далана и др.

В.А. Солоухин, осуществивший перевод произведений Алампа на русский язык, подчеркивал: «Анемподист Софронов должен стать живым достоянием нашей многонациональной литературы» [23, с. 8]. Тем самым он подчеркнул общечеловеческую значимость поэзии Алампа. И этой же цели служит роман Е.П. Неймохова, о чем пишут исследователи [20, с. 17].

Синкретизм текста историко-биографического жанра позволяет выделить в его структуре некоторые элементы, близкие к поэтике метапрозы, в нем значим мир литературного творчества, что определяет двуплановость структуры романа, отражение «мира героя» и мира литературного творчества. Кольцевая композиция романа основана на хронотопе памяти-воспоминания, в котором происходит «совмещение» прошлого и настоящего, «перемещение из условной реальности в мир воспоминаний» (В. Зусева-Озкан).

Полифонизм романа позволяет сделать вывод, что это роман не только историко-биографический, но и философский; автор стремится к художественному воссозданию связи личности и эпохи, историко-философская основа текста пронизана экзистенциальными проблемами о предназначении личности, творчества: «Олох уонна быстыбат кэм-кэрдиис» («жизнь и неумолимый ход времени»).

В концептосфере национального мира в романе значимы базовые концепты: айар үлэ (творчество), айылҕа (природа), алаас (поляна), олонхо (народный героический эпос), концепты народной веры: Айыы Тойон (верховный бог), айыы киһитэ (человек Айыы), иэйиэхсит (богиня милосердия) и др.

В целом, развитие историко-биографического романа в якутской литературе конца XX – начала XXI вв. свидетельствует о перспективах дальнейшего развития. Как замечено: «... В специфически романной эпической сущности – секрет вечного обновления жанра, движущегося вместе с жизнью» [10, с. 186].

Список литературы:

Александрович Н.В. Концептосфера

художественного произведения и средства ее объективации в переводе. На материале романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык. 3-е изд. / Н.В. Александрович. М.: Флинта, 2021. 183 с.

Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. / М.М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. М.: Наука, 1980. 362 с.

Виноградов В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. М.: Советский писатель, 1988. 448 с.

Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции / В.Б. Зусева-Озкан. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. 232 с.

Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В.Г. Зусман // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3-29.

Кумок Я.Н. Биография и биограф / Я.Н. Кумок // Вопросы литературы. 1973. № 10. С. 18-32.

Лейдерман Н.Д. «Даль свободного романа» как теоретическая проблема / Н.Д. Лейдерман // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2010. С. 182-188.

Липовецкий М.Н. Травма и метапроза / М.Н. Липовецкий // Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 73-92.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М.: Наследие, 1997. 308 с.

Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю.М. Лотман // О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. 848 с.

Манн Ю.В. Жанр больших возможностей / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. 1959. № 9. С. 41-59.

Неймохов Е.П. Алампа: роман в 2-х кн. Кн. 1 / Е.П. Неймохов. Якутск: Бичик, 2006. 272 с.

Неймохов Е.П. Алампа: роман в 2-х кн. Кн. 1 / Е.П. Неймохов. Якутск: Бичик, 2012. 288 с.

Неймохов Е.П. Алампа: роман в 2-х кн. Кн. 2 / Е.П. Неймохов. Якутск: Бичик, 2009. 424 с.

Неймохов Е.П. Алампа: роман в 2-х кн. Кн. 2 / Е.П. Неймохов. Якутск: Бичик, 2012. 392 с.

Ноева С.Е. Особенности времени в романе Е.П. Неймохова «Алампа» / С.Е. Ноева // Роль творчества народного писателя Якутии

Е.П. Неймохова в развитии современной якутской прозы. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2010. С. 23-27.

Окорокова В.Б. Олох – үйэлээх хапсыһыы (Жизнь – борьба). Жизнь и творчество народного писателя Е.П. Неймохова / В.Б. Окорокова. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2005. 328 с.

Семенова В.Г. Алампа: жизнь и творчество. В 2-х ч. Ч. I / В.Г. Семенова. Якутск: Бичик, 2004. 159 с.

Семенова В.Г. Алампа: жизнь и творчество. В

2-х ч. Ч. II / В.Г. Семенова. Якутск: Бичик, 2007. 189 с.

Солоухин В.А. Предисловие к кн.: Софронов А.И. Северная ночь / В.А. Солоухин. М.: Советская Россия, 1984. С. 8.

Филиппов Г.Г. Образ основного героя романа «Алампа» / Г.Г. Филиппов // Роль творчества народного писателя Якутии Е.П. Неймохова в развитии современной якутской прозы. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2010. С. 15-22.

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ НАУКИ

*Алексеев Иван Иванович,
первый заместитель министра
финансов Республики Саха (Якутия)
Сморчкова Вера Ивановна,
профессор кафедры труда
и социальной политики ИГСУ РАНХиГС*

ПУТИ СНИЖЕНИЯ БЮДЖЕТНЫХ РАСХОДОВ НА СТРОИТЕЛЬСТВО СОЦИАЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ В АРКТИЧЕСКОЙ ЗОНЕ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)

DOI: [10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.382](https://doi.org/10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.382)

Аннотация. В статье рассматриваются меры по снижению бюджетных расходов на строительство социальной инфраструктуры в арктических районах за счет применения новых строительных материалов. Отсутствие достойной социальной инфраструктуры на Севере Республики Саха (Якутия) способствует оттоку населения и препятствует приезду молодежи. Особое внимание уделяется анализу и сравнению стоимости квадратного метра строительства в центральных и арктических районах Республики Саха (Якутия). Обосновывается применение строительства быстровозводимых зданий, как менее затратного в условиях Арктики.

Ключевые слова: Арктика, социальная инфраструктура, капитальные вложения, стоимость строительства, быстровозводимые здания и сооружения, лёгкие стальные тонкостенные конструкции.

Key words: Arctic, social infrastructure, capital investments, construction cost, prefabricated buildings and structures, light steel thin-walled structures

Республика Саха (Якутия) является лидером по рождаемости среди субъектов Дальневосточного федерального округа и входит в десятку регионов Российской Федерации с высоким уровнем рождаемости. В Республике с 2015 года наблюдается увеличение численности населения, которое обусловлено естественным приростом за счет снижения смертности и сокращения миграционного оттока населения.

Одновременно продолжается отток населения с северных, арктических и сельских территорий в г. Якутск и другие города Российской Федерации. Этому способствует тот факт, что одним из основных сдерживающих факторов значительного улучшения демографической ситуации в Республике Саха (Якутия), является отсутствие качественной социальной инфраструктуры.

Социальные объекты, построенные, в основном во времена Советского Союза, обветшали, и не отвечают современным требованиям. Нехватка мест в дошкольных учреждениях, скученность в школах, отсутствие качественной и доступной медицины, досуга, в виде объектов культуры и спорта, способствуют оттоку населения из этих районов и препятствует

приезду молодых специалистов. Особенно это касается арктических районов Республики. Немаловажную роль играет и стоимость капитального строительства.

В Республике Саха (Якутия), ежегодно в целях улучшения уровня жизни населения, в рамках Инвестиционной программы Республики Саха (Якутия) о государственном бюджете на очередной финансовый год и плановый период осуществляется строительство социальных объектов, а именно, объектов здравоохранения, школ, детских садов, объектов спорта и физической культуры, объектов культуры и объектов социального обслуживания населения. Если в 2018 году объем финансирования инвестиционной программы Республики Саха (Якутия) составил 11 992,3 млн руб. (доля арктических районов 688,8 млн. руб. или 5,7%), то по итогам 2022 году программа выросла более чем в 5 раз и составила 59 657,5 млн. руб. А доля арктических районов составила уже 3 090,8 млн. руб., т.е. рост в 4,5 раза (см. диаграмму). План на 2023 год составляет 74 060,3 млн. руб., а доля арктических 7 872,5 млн. руб., с ростом более чем в 2 раза по сравнению с 2022 годом.

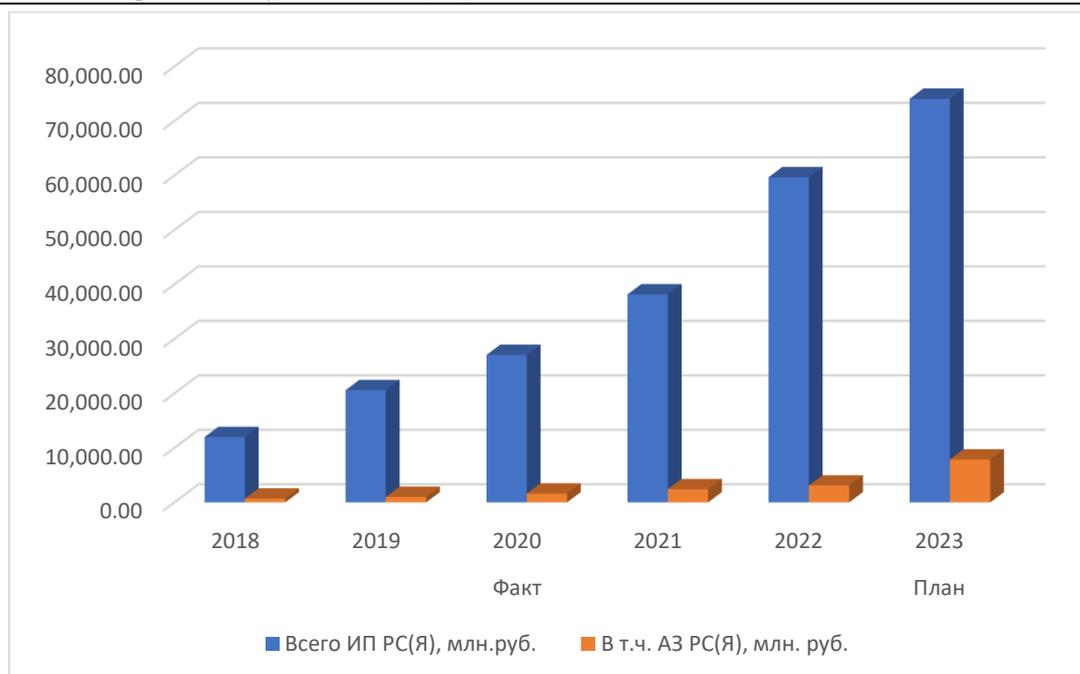


Диаграмма. Объемы финансирования инвестиционной программы РС(Я).

При этом, если стоимость строительства одного квадратного метра жилья в каменном варианте в городе Якутска составляет 112,8 тыс. рублей¹, то в арктических районах (Абыйском, Анабарском и Среднеколымском районах) 224-225 тыс. рублей. По этой причине долгие годы в арктических районах практически не осуществлялось жилищное строительство.

В Российской Федерации действуют рекомендуемые величины индексов изменения сметной стоимости строительства в зависимости от региона, утвержденные письмом Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации. В соответствии с письмом Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации от 01.04.2023г. № 17772-ИФ/09, в случае строительства капитальных объектов, индексы по 10-11 зоне, к которым относятся вышеперечисленные районы, больше в 2-3 раза, чем в первой.

При этом нельзя отбрасывать требования федерального закона от 05.04.2013 г. № 44-ФЗ «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд». Так, после утверждения в конце года на очередной финансовый год и плановый период регионального бюджета и доведения в начале года лимитов бюджетных обязательств, проходит в среднем 53 дня с момента изменения плана-графика закупок до подписания государственного контракта. То есть, в лучшем случае, это происходит в середине марта, а при наличии жалоб в антимонопольную службу или при попустительстве специалистов, намного позже.

Кроме того, строительство объектов в арктических районах сталкивается еще и с транспортными проблемами. Все 13 арктических районов Республики Саха (Якутия) не имеют круглогодичного транспортного сообщения, и наземная связь осуществляется посредством автозимников, которые действуют, как правило, только с января по март. Ряд районов могут завезти грузы только водным путем в летнюю навигацию, но тут тоже есть свои проблемы: с момента развала Советского Союза перестали проводиться дноуглубительные и русловыпрямительные работы, сокращается с годами число судов класса «река-море». В итоге, к короткой северной навигации прибавляется еще и проблема обмеления северных рек.

Следовательно, подрядчик, выигравший конкурс и заключивший контракт на строительство объекта в арктическом районе, неизбежно столкнется с проблемой доставки строительных материалов, так как промышленность строительных материалов в этих районах Республики Саха (Якутия) отсутствует и практически все стройматериалы необходимо завозить. Отсюда вытекает и проблема освоения бюджетных средств, за которыми, особенно за федеральными, ведется строгий контроль. Данные причины влекут за собой значительное удорожание объектов строительства, которые влияют на его качество. Так, объекты, построенные в последние годы в арктических районах, все чаще становятся предметом жалоб на их качество.

Все эти факторы способствуют ухудшению состояния социальной инфраструктуры в

¹ Приказ Министерства строительства Республики Саха (Якутия) от 10.04.2023 г. № 138.

арктических районах, которая и так оставляет желать лучшего.

Объем государственных средств, направляемый на развитие социальной инфраструктуры колоссален, но сразу возникают вопросы по качеству строительства.

Одним из решений, могло бы быть строительство быстровозводимых зданий и домов. Так, если в г. Якутске предельная стоимость строительства 1 квадратного метра быстровозводимого жилья дешевле на 13,5%, чем каменного, то в арктических районах уже на 22-25% (приложение к приказу Министерства строительства Республики Саха (Якутия) от 20.02.2020г. № 35).

В последние годы началась практика по применению лёгких стальных тонкостенных конструкций (ЛСТК) — строительных конструкций из тонкой (до 3 мм) стали, применяемых для строительства быстровозводимых зданий. Данная технология была разработана в 50-х годах XX столетия в Канаде. Основной причиной появления данной технологии явилась необходимость в возведении большого количества малоэтажных домов для среднего класса, соответствующих климатическим условиям страны. Но основным фактором для развития ЛСТК всё же явилась возможность промышленного, массового производства стальных профилей и доступность материала.

Преимуществами такого строительства являются:

- экологичность. При возведении здания из ЛСТК происходит минимальное воздействие на окружающий ландшафт (деревья, кустарники, другие здания). Возможность полной утилизации дома;
- быстрота возведения. Срок возведения здания из ЛСТК 2-3 месяца;
- лёгкость и простота монтажа. При строительстве требуется 3-4 рабочих;
- отсутствие усадки фундамента в период строительства и эксплуатации;
- всесезонный монтаж;
- отсутствие тяжёлой техники при строительстве;
- низкая себестоимость 1 квадратного метра;
- очень высокие характеристики теплосбережения;
- высокий срок службы.

Следует отметить, что большинство перечисленных преимуществ относится не столько к ЛСТК, сколько к каркасным конструкциям в целом.

Непосредственно к преимуществам ЛСТК можно отнести:

- стабильность и точность геометрических размеров профилей;
- компактность при транспортировке;
- заводское качество, комплект для строительства здания из ЛСТК производится в заводских условиях и поставляется на площадку в

виде готового «домокомплекта» с проектной документацией по сборке.

Что касается недостатков:

- в России декларируемое качество конструкций не всегда соответствует реальному, часто производители ЛСТК занижают реальные характеристики продукции в погоне за более низкой стоимостью; Типичные ситуации — уменьшение толщины профиля, более тонкий слой цинка ($Zn < 120$ г/кв.м.). Это напрямую влияет на качество конструкции;

- критическая зависимость покупателя от производителя, достаточно неточно произведённой панели или случайно забытого «винта», и при монтаже здания возникнут проблемы;

- отсутствие заключений о электромагнитной безопасности проживания в зданиях с металлическим каркасом, недостаточная информация о том, как здания такого типа реагируют на электромагнитные излучения;

- проектирование и монтаж зданий (в особенности, зданий с ферменными конструкциями) из ЛСТК должны проводиться специалистами высокой квалификации, т.к. ценой ошибки может быть обрушение конструкций.

Как видно из проведенного анализа, преимущества строительства быстровозводимых зданий очевидны, но до сих пор, данный вид строительства не получил широкого распространения по причине отсутствия четкой нормативно-правовой базы использования данной технологии. Так, многие строители не знают, где можно использовать ЛСТК, а где нет. Но, несмотря на это, применение практики строительства быстровозводимых зданий является одним из способов удешевить стоимость строительства в северных и арктических территориях Российской Федерации, что, в свою очередь, позволит решить проблему отсутствия социальной инфраструктуры и обеспечит приток населения, повысит качество жизни северян.

Литература:

1. Стратегия развития Арктической зоны Российской Федерации и обеспечения национальной безопасности на период до 2035 года, утв. Указом Президента РФ от 26 октября 2020 г. № 645.
2. Об инвестиционной деятельности, осуществляемой в форме капитальных вложений: Федеральный закон Российской Федерации от 25.02.1999 г. N 39-ФЗ (в ред. от 02.08.2019 г.) // Собрание законодательства Российской Федерации. - 01.03.1999, N 9, ст. 1096.
3. О бюджетном устройстве и бюджетном процессе в Республике Саха (Якутия): Закон Республики Саха (Якутия) от 05 февраля 2014 г. 1280-3 № 111-V // Якутские ведомости, N 15, 01.03.2014.
4. Об утверждении порядка формирования и реализации Инвестиционной программы Республики Саха (Якутия): Постановление

Правительства Республики Саха (Якутия) от 03.09.2019 г. N 248 // Якутские ведомости. - N 34, 20.09.2019.

5. Об утверждении основных требований, предъявляемые к заказчикам-застройщикам объектов, строительство, реконструкция, капитальный ремонт которых осуществляется с участием средств бюджетов всех уровней на территории Республики Саха (Якутия): Приказ Министерства архитектуры и строительства Республики Саха (Якутия) от 30.10.2016 г. № 306 // Якутские ведомости, N 46, 23.11.2017.

6. М. Охлопков. Основным преимуществом строительной отрасли Якутии должны стать сильные кадры. [Электронный ресурс] / ТАСС // ООО "Интернет Медиа Сервис". – Режим доступа: www.ykt.ru. – (Дата обращения: 18.10.2019 г.)

7. The Arctic in a Space of knowledge. Ed.by Nadezhda Kharlampieva. – St Petersburg:

St Petersburg University Press, 2022. – 271 p.

8. A.Akimov, V. Smorchkova. A Large-scale system of interaction in Russian Arctic

issues: educational Programme Prospects / The Arctic in a Space of knowledge. Ed.by Nadezhda Kharlampieva. – St Petersburg: St Petersburg University Press, 2022. –p.155-165.

#7(92), 2023 часть 1
Восточно Европейский научный журнал
(Санкт-Петербург, Россия)
Журнал зарегистрирован и издается в России
В журнале публикуются статьи по всем
научным направлениям.
Журнал издается на русском, английском и
польском языках.

Статьи принимаются до 30 числа каждого
месяца.
Периодичность: 12 номеров в год.
Формат - А4, цветная печать
Все статьи рецензируются
Бесплатный доступ к электронной версии
журнала.

Редакционная коллегия

Главный редактор - Адам Барчук

Миколай Вишневецки

Шимон Анджеевский

Доминик Маковски

Павел Левандовски

Ученый совет

Адам Новицки (Варшавский университет)

Михал Адамчик (Институт
международных отношений)

Питер Коэн (Принстонский университет)

Матеуш Яблоньски (Краковский
технологический университет имени
Тадеуша Костюшко)

Петр Михалак (Варшавский университет)

Ежи Чарнецкий (Ягеллонский университет)

Колуб Френнен (Тюбингенский
университет)

Бартош Высоцкий (Институт
международных отношений)

Патрик О'Коннелл (Париж IV Сорбонна)

Мацей Качмарчик (Варшавский
университет)

#7(92), 2023 part 1
Eastern European Scientific Journal
(St. Petersburg, Russia)
The journal is registered and published in Russia
The journal publishes articles on all scientific
areas.
The journal is published in Russian, English
and Polish.

Articles are accepted till the 30th day of each
month.
Periodicity: 12 issues per year.
Format - A4, color printing
All articles are reviewed
Free access to the electronic version of journal

Editorial

Editor-in-chief - Adam Barczuk

Mikolaj Wisniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Pawel Lewandowski

Scientific council

Adam Nowicki (University of Warsaw)

Michal Adamczyk (Institute of International
Relations)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jablonski (Tadeusz Kosciuszko
Cracow University of Technology)

Piotr Michalak (University of Warsaw)

Jerzy Czarnecki (Jagiellonian University)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Institute of International
Relations)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (University of Warsaw)

Давид Ковалик (Краковский технологический университет им. Тадеуша Костюшко)

Питер Кларквуд (Университетский колледж Лондона)

Игорь Дзедзич (Польская академия наук)

Александр Клиmek (Польская академия наук)

Александр Роговский (Ягеллонский университет)

Кехан Шрайнер (Еврейский университет)

Бартош Мазуркевич (Краковский технологический университет им. Тадеуша Костюшко)

Энтони Маверик (Университет Бар-Илан)

Миколай Жуковский (Варшавский университет)

Матеуш Маршалек (Ягеллонский университет)

Шимон Матысяк (Польская академия наук)

Михал Невядомский (Институт международных отношений)

Главный редактор - Адам Барчук

1000 экземпляров.

Отпечатано в ООО «Логика+»

198320, Санкт-Петербург,

Город Красное Село,

ул. Геологическая,

д. 44, к. 1, литера А

«Восточно Европейский Научный Журнал»

Электронная почта: info@eesa-journal.com,

<https://eesa-journal.com/>

Dawid Kowalik (Kracow University of Technology named Tadeusz Kościuszko)

Peter Clarkwood (University College London)

Igor Dzedzic (Polish Academy of Sciences)

Alexander Klimek (Polish Academy of Sciences)

Alexander Rogowski (Jagiellonian University)

Kehan Schreiner (Hebrew University)

Bartosz Mazurkiewicz (Tadeusz Kościuszko Cracow University of Technology)

Anthony Maverick (Bar-Ilan University)

Mikołaj Żukowski (University of Warsaw)

Mateusz Marszałek (Jagiellonian University)

Szymon Matysiak (Polish Academy of Sciences)

Michał Niewiadomski (Institute of International Relations)

Editor in chief - Adam Barczuk

1000 copies.

Printed by Logika + LLC

198320, Region: St. Petersburg,

Locality: Krasnoe Selo Town,

Geologicheskaya 44 Street,

Building 1, Litera A

"East European Scientific Journal"

Email: info@eesa-journal.com,

<https://eesa-journal.com/>