

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 56/2021

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132 от 11.06.2010
Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Учредитель, издатель

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования (ФГБОУ ВО) «Кемеровский государственный институт культуры»

Адрес учредителя, издателя
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17.
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Л. Ю. Егле,

кандидат культурологии, доцент

Технический редактор

А. Ю. Константинова

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

Перевод *А. А. Щербинина*,
члена Союза переводчиков России

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*
Дизайн *А. В. Сергеева*

Адрес редакции:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17.

Журнал «Вестник КемГУКИ»
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Электронная версия журнала:
<http://vestnik.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2021

**BULLETIN OF KEMEROVO STATE
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 56/2021

The Mass Media Registration Certificate
ПИ No. ФС77-40132 of 11.06.2010 by the Federal
Service for Supervision of Communications,
Information Technologies and Mass Media

Founder, publisher

Federal State-Funded Educational Institution
of Higher Education
(FSFEI HE) "Kemerovo State University
of Culture"

The address of the founder, Publisher
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
Voroshilov Str., 17.
Phone: (3842)73-30-64. Fax: (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

A.V. Shunkov, Dr of Philological Sciences,
Associate Professor

Administrative Secretary

L.Y. Egle,

PhD in Culturology, Associate Professor

Technical editor

A.Y. Konstantinova

Editor *N.Y. Maltseva*

Translation *A.A. Sherbinin*,
member of the Union of Translators of Russia

Computer layout *M.B. Sorokina*
Design *A.V. Sergeev*

Address of the Publisher:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
Voroshilov Str., 17.
Journal "Bulletin of KemGUKI"
Phone: (3842)73-30-64. Fax: (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Web Journal link:
<http://vestnik.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2021

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

Колин Константин Константинович, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы, главный научный сотрудник Института проблем информатики Российской академии наук (г. Москва, РФ).

Члены совета:

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры ЮНЕСКО Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации», член Российского философского общества, член Научно-образовательного культурологического общества, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Белозёрова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

Быховская Ирина Марковна, доктор философских наук, профессор, профессор Института естествознания и спортивных технологий, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ).

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор Российского нового университета, доцент Департамента политологии и массовых коммуникаций, Финансовый университет при правительстве Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и гуманитарных наук, Новосибирский государственный университет экономики и управления (г. Новосибирск, РФ).

Игумнова Наталия Петровна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки, член

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

Kolin Konstantin Konstantinovich, Dr of Technical Sciences, Professor, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Acting Member of the International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Higher Education Academy of Sciences, Senior Research Fellow of the Institute of Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the UNESCO Department of Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Director of the Center “Civic Society and Social Communications,” Member of the Russian Philosophic Society, and Scientific Education Culturologic Society, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Belozeroва Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr Researcher of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Bykhovskaya Irina Markovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Institute of Natural Sciences and Sports Technologies, Moscow City University (Moscow, Russian Federation).

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Russian New University, Associate Professor of the Department of Political Science and Mass Communications, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Donskikh Oleg Albertovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy and Humanities, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation).

Igumnova Nataliya Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Senior Resercher of the Russian State Library, Member of the Russian Academy of Natural

Российской Академии Естествознания, действительный член и член Президиума Отделения библиотекосведения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Российской академии естественных наук, Международной академии информатизации, Международной академии наук высшей школы (г. Санкт-Петербург, РФ).

Кинелев Владимир Георгиевич, доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой ЮНЕСКО, Российский новый университет, академик Российской академии образования, действительный член Российской инженерной академии, академик Академии естественных наук Российской Федерации, почетный академик Международной академии науки, образования и технологий (Германия), академик Российской академии наук (г. Москва, РФ).

Луков Валерий Андреевич, доктор философских наук, профессор, директор Центра социального проектирования и тезаурусных концепций Института фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук Русской секции Международной академии наук, вице-президент Русского отделения Международной академии наук, вице-президент Международной академии наук (Австрия), академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Мазур Петр, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогики, Высшая государственная профессиональная школа в Хелме (г. Хелм, Польша).

Малыгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой мировой культуры, Московский государственный лингвистический институт (г. Москва, РФ).

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский госу-

History, Acting Member and Member of Presidium of the Library Science Department International Informatization Academy, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, International Informatization Academy, International Higher Education Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation).

Kinelev Vladimir Georgievich, Dr of Technical Sciences, Professor, Department Chair of UNESCO, Russian New University, Academician of the Russian Academy of Education, Acting Member of the Russian Academy of Engineering, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Academician of International Academy of Science, Education and Technologies (Germany), Academician of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Lukov Valeriy Andreevich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Center for Social Design and Thesaurus Concepts of the Institute of Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-secretary of Humanitary Sciences Section of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of the International Academy of Sciences (Austria), Academician of International Teacher's Training Academy of Science, Honorary Worker of Higher Professional Education, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Mazur Pyotr, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Pedagogy, State School of Higher Education in Chelm (Chelm, Poland).

Malygina Irina Viktorovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of World Culture, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation).

Razlogov Kirill Emilyevich, Dr of Art History, Professor, Russian State University of Cinema-

дарственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Бразильской академии философии, член Научного совета Российской академии наук по комплексной проблеме «История мировой культуры», руководитель комиссии Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, академик Российской академии естественных наук, академик-секретарь Национальной академии кинематографических искусств и наук России (г. Москва, РФ).

Садовой Александр Николаевич, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий лабораторией этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

Смолянинова Ольга Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института педагогики, психологии и социологии, Сибирский федеральный университет, член-корреспондент Российской академии образования (г. Красноярск, РФ).

Сунь Юйхуа, доктор педагогических наук, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков (г. Далянь, КНР).

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, проректор по научной деятельности, заведующий кафедрой литературы, Московский государственный институт культуры, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, действительный член Академии Российской словесности, член Научного совета Российской академии наук по изучению

tography named after S. Gerasimov, Honorary Worker of Arts of the Russian Federation, Honorary Member of the Brazilian Academy of Philosophy, Member of Scientific Council of the Russian Academy of Sciences on Complex Problem “History of World Culture,” Head of the Commission of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Academician-secretary of the National Academy of Picture Arts and Sciences of Russia (Moscow, Russian Federation).

Sadovoy Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, Professor, Sr Researcher, Head of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Director of Institute of Education, Psychology and Sociology, Siberian Federal University, Corresponding Member of the Russian Academy of Education (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Sun Yuhua, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Languages (Dalian, China).

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation), Winner of Fulbright and Lomonosov Awards, Honorary Doctor of University of Birmingham (UK) and New York University (USA).

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Vice-rector for Research, Department Chair of Literature, Moscow State Institute of Culture, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Member of of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural

и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Хесус Лау, доктор философии, профессор, председатель Секции информационной грамотности Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА), директор Исследовательского центра Университета Веракруза (г. Халапа, Мексика).

Чжао Цзиминь, профессор, Чанчуньский государственный педагогический университет (г. Чанчунь, КНР).

Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Jesús Lau, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Section of Information Literacy of the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), Director of Research Center, University of Veracruz (Xalapa, Mexico).

Zhao Jimin, Professor, Changchun State Pedagogical University (Changchun, China).

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология»

Казаков Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Красиков Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), член-корреспондент Российской Академии Естествознания (г. Москва, РФ).

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического центра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ).

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Мартынов Анатолий Иванович, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры, академик Российской академии естественных наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, член Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (г. Кемерово, РФ).

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, проректор по научной

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Dr in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Chief Researcher Research Centre Russian, State University Justice Ministry of Justice (RPA Russian Ministry of Justice), Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History (Moscow, Russian Federation).

Lesovichenko Andrey Mikhaylovich, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, Leading Researcher of Division for Scholarly Affairs and Analytics of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russian Federation).

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, PhD in Philosophy, Professor, Professor of the Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Martynov Anatoliy Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Minenko Gennadiy Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of the Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovskiy Academy of Sciences and Arts, Member of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Vice-rector

работе и международным связям, профессор кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ).

Раздел «Искусствоведение»

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России (г. Екатеринбург, РФ).

Иванов Владислав Васильевич, доктор искусствоведения, заведующий сектором театра, Государственный институт искусствознания (г. Москва, РФ).

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ).

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ).

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой культурологии и дизайна, декан факультета искусств и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

for Research and International Relations, Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

Section of Art History

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire, Member of Union Composers of Russia (Yekaterinburg, Russian Federation).

Ivanov Vladislav Vasilyevich, Dr of Art History, Head of the Theater Sector, State Institute for Art Studies (Moscow, Russian Federation).

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Rector of Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Nekrasova Inna Anatolyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation).

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Department Chair of Culturology and Design, Dean of Faculty of Arts and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Arts, Dean of Faculty of Directing and Acting Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Umnova Irina Gennadyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Arts, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Учитель Константин Александрович, доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства в области исполнительских искусств, Российский государственный институт сценических искусств, член Союза композиторов России, член Союза театральных деятелей Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Раздел «Педагогические науки»

Гендина Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, главный эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный институт культуры, академик Международной академии наук высшей школы, заслуженный деятель науки Российской Федерации, член Постоянного комитета IFLA по информационной грамотности, эксперт ЮНЕСКО по проблемам разработки индикаторов медиа- и информационной грамотности (г. Кемерово, РФ).

Дочкин Сергей Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачёва (г. Кемерово, РФ).

Заруба Наталья Андреевна, доктор социологических наук, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры, академик Академии педагогических и социальных наук, заслуженный учитель Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Панина Татьяна Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачёва, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Uchitel Konstantin Aleksandrovich, Dr of Art History, Professor of Department of Production in the Field of Performing Arts, Russian State Institute of Performing Arts, Member of Union Composers of Russia, Member of the Theatre Union of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation).

Section of Pedagogical Sciences

Gendina Natalya Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Technology of Automated Information Processing, Chief Expert of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture, Academician of the International Higher Education Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Member of the IFLA Standing Committee on Information Literacy, UNESCO Expert on Development of Indicators of Media and Information Literacy (Kemerovo, Russian Federation).

Dochkin Sergey Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation).

Zaruba Natalya Andreevna, Dr of Sociological Sciences, PhD in Pedagogy, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture, Academician of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Honorary Teacher of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Panina Tatyana Semenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University, Honorary Teacher of the Russian Federation, Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Кемерово, РФ).

Пономарёв Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по научной и творческой деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Редлих Сергей Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, эксперт научного управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры, действительный член Международной академии наук высшей школы, заслуженный работник высшей школы РФ (г. Кемерово, РФ).

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Ярошенко Николай Николаевич, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ).

Pilko Irina Semenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Documentary Communications Technologies, Kemerovo State University of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (Kemerovo, Russian Federation).

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Scientific Research and Creative Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Redlikh Sergey Mikhaylovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Expert of Scientific Management, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State Institute of Culture, Acting Member of the International Higher Education Academy of Sciences, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Yudina Anna Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department Management and Economics of Sociocultural Sphere, Dean of the Faculty of Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Yaroshenko Nikolay Nikolaevich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Sociocultural Activity, Moscow State University of Culture (Moscow, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Садовой А. Н. Методологические аспекты анализа вклада АН СССР (РАН) в «колонизацию» российского Причерноморья (XX – начало XXI века).....	14
Побожакова А. А. Тактильный экспонат: особенности интеграции в музейное пространство.....	25
Кулемзин А. М. Виртуальная реальность и российская ментальность.....	31
Бондаренко С. И. Культурные коды сельского праздника как способ формирования советской идентичности.....	40
Штолер А. В. Концепт «книга»: дискурсы социокультурной интерпретации.....	50
Гук А. А. Культурно-эстетические тренды искусства современной репортажной фотографии.....	59
Фэн Цзунжэнь. Основные тенденции эволюции художественной культуры АРВМ КНР (на примере произведений современного китайского художника Чжан Цзюнь Дэ).....	66
Крылов И. А. Агенты повседневности в практике отечественных традиционных театральных форматов.....	75
Богданова В. Б. Многоаспектность сценического внимания в голосоречевом тренинге актёра-кукольника (на опыте Новосибирского государственного театрального института).....	81
Берсенева Т. П., Пальчиковская П. Д., Волховская Г. П. Эстетическая выразительность спортивного бального танца.....	88
Тан Цзячжэн. Лингвокультурная локализация русских фильмонимов в Китае.....	96

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Будкеев С. М., Бурнашев А. А., Усанова А. Л. Образ Христа в творчестве алтайской художницы И. Р. Рудзите.....	104
Булгаева Г. Д. Датированные подписные иконы из собраний Алтайского края и Республики Алтай	111
Нехвядович Л. И., Мелехова К. А., Уянга Зориг. Творческий метод монгольского художника-графика Дагдана Амгалана: мировоззренческие основания, средства художественной выразительности.....	116
Чжао Чэнь. Особенности развития китайского орнамента периода каменного века.....	122
Шинкевич М. Н. Колористический анализ произведений омских художников как образ эпохи 1960-х годов.....	129
Крылов И. А. Креативная модель спектакля в ландшафте отечественного театрального искусства Новейшего времени.....	137
Шелтрекова Я. В., Прокопов В. Л. Мультимедийные технологии как выразительное средство в создании сценического пространства в драматическом спектакле.....	147
Покровская Н. Н. Особенности игрового пространства арфы.....	153

Элькан О. Б., Семиониди Е. И., Поляков Д. М. Опера «Сон на Волге» А. С. Аренского в контексте отечественных традиций оперной драматургии.....	158
Сюэ Жуйтао. Национальная стилистика в музыке российских композиторов в начале XX века.....	166
Синельникова О. В., Джуванышева Н. Н. Претворение казахского фольклора в фортепианном творчестве Аиды Исаковой.....	174
Чжо Сюйчэн. Эстетические принципы романтизма в хоровых произведениях Франца Шуберта...	184
Ян Суншо. Трактовка жанра фортепианной миниатюры в лирических тетрадах Эдварда Грига.....	190
Шмакова О. В. Финал в музыке: к постановке проблемы.....	196
Синельникова О. В., Шепель А. В. Жанр фантазии в творчестве Георга Филиппа Телемана (на примере сборника «12 фантазий для скрипки соло»).....	203
Поморцева Н. В. Претворение традиций южно-саамской музыкальной культуры в хоровом сочинении Eatnemen Vuelie Фроде Фьельхейма.....	213

ПЕДАГОГИКА

Гендина Н. И., Колкова Н. И., Рябцева Л. Н. Трансфер результатов исследований контента официальных сайтов библиотек в образовательную деятельность вуза культуры как реакция на скользящий информационный консьюмеризм и рост плагиата в эпоху Интернета.....	225
Клейберг Ю. А. Концептуализация проблемы «актуальный ресурс юной личности».....	236
Заплатина О. А., Урусов Г. К., Черных М. И. Изучение динамики показателей моторной плотности занятий физической культурой у студентов непрофильных вузов.....	242
Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р., Озерова О. А. Проблемы развития зрительской культуры студентов вузов в инфраструктуре зрелищно-концертных учреждений Омска в формах трансляции культурного наследия.....	248
Алфавитный указатель авторов.....	258

CONTENTS

CULTUROLOGY

Sadovoy A.N. Methodological Aspects of the Analysis of Contribution of the USSR Academy of Sciences (RAS) to the “Colonization” of the Russian Black Sea Region (20th - Early 21st Century).....	14
Pobozhakova A.A. Tactile Exhibit: Features of Integration into the Museum Space.....	25
Kulemzin A.M. The Virtual Reality and Russian Mentality.....	31
Bondarenko S.I. Cultural Codes of a Rural Holiday as a Way of Forming the Soviet Identity.....	40
Shtoler A.V. “A book” Concept: Socio-cultural Interpretation Discourses.....	50
Guk A.A. Cultural and Aesthetic Trends in the Art of Contemporary Report Photography.....	59
Feng Zongren. The Main Trends in the Evolution of Art Culture of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC (on the Example of the Works of the Modern Chinese Artist Zhang Jun Te).....	66
Krylov I.A. Agents of Dayly Occurrence in the Practice of Russian Traditional Theater Formats.....	75
Bogdanova V.B. Multi-aspect Stage Attention in the Voice and Speech Training of the Actor-puppeteer (Based on the Experience of the Novosibirsk State Theater Institute).....	81
Berseneva T.P., Palchikovskaya P.D., Volkhovskaya G.P. Aesthetic Expressiveness of Sports Ballroom Dance.....	88
Tang Jiazheng. Linguistic and Cultural Localization of Russian Filmonyms in China.....	96

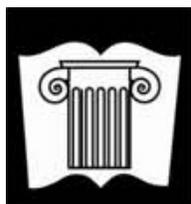
ART HISTORY

Budkeev S.M., Burnashev A.A., Usanova A.L. The Image of Christ in Creativity of Altai Artist I.R. Rudzite.....	104
Bulgaeva G.D. Dated Signed Icons from the Collections of Altai Territory, Altai Republic.....	111
Nekhvyadovich L.I., Melekhova K.A., Uyanga Zorig. The Creative Method of Mongolian Graphic Artist Dagdan Amgalan: Ideological Foundations, Means of Artistic Expression.....	116
Zhao Chen. Features of the Development of the Chinese Ornament of the Period Stone Age.....	122
Shinkevich M.N. Color in the Cultural Code System of Omsk Artists as an Image of the Epoch of the 1960s.....	129
Krylov I.A. Creative Model of the Performance in the Landscape of Russian Theater Art of Modern Times.....	137
Sheltrekova Y.V., Prokopov V.L. Multimedia Technologies as an Expressive Means in Creating the Stage Space in Dramatic Performance.....	147
Pokrovskaya N.N. Features of the Harp Performance Space.....	153
Elkan O.B., Semionidi E.I., Polyakov D.M. Opera “Dream on the Volga” by A.S. Arensky in the Context of Russian Traditions of Opera Playwriting.....	158

Xue Ruitao. National Stylistics in the Music of Russian Composers at the Beginning of the 20th Century.....	166
Sinelnikova O.V., Dzhuvanysheva N.N. The Implementation of Kazakh Folklore in the Piano Work of Aida Isakova.....	174
Zhuo Xucheng. Aesthetic Principles of Romanticism in Choral Works of Franz Schubert.....	184
Yang Songshuo. Interpretation of the Genre of Piano Miniature in the Lyric Notebooks by Edward Grieg.....	190
Shmakova O.V. Finale in Music: Towards the Problem.....	196
Sinelnikova O.V., Shepel A.V. The Genre of Fantasy in the Works of Georg Philip Telemann (on the Example of the Collection “12 Fantasies for Solo Violin”).....	203
Pomortseva N.V. The Implementation of the Traditions of South Sami Musical Culture in the Choral Composition Eatnemen Vuelie by Frode Fjelheim.....	213

PEDAGOGICAL SCIENCES

Gendina N.I., Kolkova N.I., Ryabtseva L.N. Transfer of Research Results of Official Library Websites Content in the Educational Activities of the University of Culture as a Reaction to the Sliding Information Consumerism and Growth of Plagiarism in the Internet Era.....	225
Kleyberg Y.A. Conceptualization of the Problem “Actual Resource of a Young Personality”.....	236
Zaplatina O.A., Urusov G.K., Chernykh M.I. Studying the Dynamics of Indicators of Motor Density of Physical Education Classes at Students of Non-profile Universities.....	242
Khilko N.F., Gorelova Y.R., Ozerova O.A. Problems of Developing the Audience Culture of University Students in the Infrastructure of Entertainment and Concert Institutions of Omsk in the Form of Cultural Heritage Broadcasting.....	248
List of Authors in Alphabetical Order.....	258



КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 903.432.2+908

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-14-25

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ВКЛАДА АН СССР (РАН) В «КОЛОНИЗАЦИЮ» РОССИЙСКОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ (XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

Садовой Александр Николаевич, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий лабораторией этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: sadovoy.a.n@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2153-63459>

Определены методологические подходы исследования вклада Российской академии наук в процесс «колонизации» Причерноморья. Отмечена специфика региона, определяемая, с одной стороны, ландшафтным окружением (сочетанием субтропиков прибрежной полосы с вертикальной зональностью ландшафтов гор), с другой стороны, трендами формирования и этнического состава населения, инициированными выселением автохтонных этнических групп в Османскую империю. Поднимается проблема моделирования процессов сельскохозяйственного освоения региона на основе последовательной интродукции субтропических культур. Отмечено, что современный антропогенный ландшафт побережья представляет собой объект как природного, так и историко-культурного наследия. Раскрытие его рекреационного потенциала определило формирование в течение XX–XXI веков качественно отличной системы коммуникаций между органами власти, сельскохозяйственными предприятиями, учреждениями науки и природоохранными организациями. Предлагается рабочая гипотеза о циклическом характере модернизации системы коммуникационных связей, обусловленной изменением института земельной собственности на стыке XIX–XX и XX–XXI веков. На этой основе обоснована целесообразность включения в предметное поле исследований деятельности структурных подразделений АН СССР (РАН) как фактора изменения современной системы социальных коммуникаций и этносоциальной среды. Академия наук может рассматриваться как самостоятельный субъект национальной и экологической политики.

Статья подготовлена в рамках реализации ГЗ ФИЦ СЦ РАН № 0492-2021-0014 (введение, раздел 1) при финансовой поддержке РФФИ. Проект № 19-49-230007. «Объекты историко-культурного и природного наследия в системе перманентных межэтнических и межгосударственных коммуникаций (на примере “Дерево Дружбы” г. Сочи)». ЦИТИС АААА-20-1200318900046-0.

Ключевые слова: АН СССР, РАН, национальная политика, колонизация.

METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE ANALYSIS OF CONTRIBUTION OF THE USSR ACADEMY OF SCIENCES (RAS) TO THE “COLONIZATION” OF THE RUSSIAN BLACK SEA REGION (20TH - EARLY 21ST CENTURY)

Sadovoy Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, Professor, Sr Researcher, Head of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation). E-mail: sadovoy.a.n@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2153-63459>

Methodological approaches to the study of contribution of the Russian Academy of Sciences to the process of “colonization” of the Black Sea region are determined. The specificity of the region is noted, determined on the one hand by the landscape environment: a combination of subtropics of the coastal strip and vertical zoning the mountain landscapes. On the other hand, trends in the formation and ethnic composition of the population, initiated by the eviction of autochthonous ethnic groups in the Ottoman Empire. The problem of modeling the processes of agricultural development of the region based on the sequential introduction of subtropical crops is raised. It is noted that the modern anthropogenic landscape of the coast is an object of both, natural and historical and cultural heritage. The disclosure of its recreational potential determined the formation during the 20th-21st centuries, a qualitatively different system of communications between government authorities, agricultural enterprises, scientific institutions and environmental organizations. In this regard, a working hypothesis is proposed about the cyclical nature of the modernization of the system of communication ties, due to the change in the institution of land ownership at the junction of the 19th-20th and 20th-21st centuries. On this basis, the expediency of including the activity of structural divisions of the Academy of Sciences of the USSR (RAS) into the subject field of research as a factor in changing the modern system of social communications and ethnosocial environment has been substantiated. The Academy of Sciences can be viewed as an independent subject of national and environmental policy.

Keywords: USSR Academy of Sciences, RAS, national policy, colonization.

Введение

В советской и зарубежной историографии использование категории «колонизация» излишне политизировано. Связано это с тем, что традиционно в предметном поле истории государственных образований, политической философии, политологии, социологии этот термин рассматривается исключительно в контексте понятия «имперская политика». Под последней же принято понимать осознанную, целенаправленную и системную деятельность институтов власти (государства), ориентированную на внешнеполитическую экспансию; использование военной силы при захвате территорий; формирование колоний; установление политического или экономического контроля над сопредельными странами. Собственно, имперское управление рассматривается в контексте доминирования центростремительных политических процессов, проявления автократической политической власти центра по отношению к перифериям [1, с. 49]. В то же время в отечественной историографии под понятием «колонизация» понимается широкий спектр взаимосвязанных и взаимообусловленных процессов, определяющих целенаправленное социально-экономическое и социокультурное развитие присоединенных территорий, ориентированное на выравнивание уровней политического, экономического и культурного развития многонационального населения России. В этой связи возникает вопрос, насколько этот многокомпонентный процесс имел раци-

ональную основу на разных этапах российской истории? Какой вклад в него внесли научные учреждения, формируемые с начала XVII столетия, можно ли рассматривать их деятельность в качестве перманентного фактора воздействия на региональные политические, социально-экономические и этнокультурные процессы? Прослеживается ли региональная специфика в формировании системы коммуникаций между органами власти, учреждениями науки, социальными институтами автохтонного и пришлого населения «национальных окраин»? Следует отметить, что этот спектр вопросов в отечественной и зарубежной историографии так и не получил достаточно полного освещения.

Методологические аспекты анализа процессов «колонизации» трансграничных районов юга России (XX–XXI века)

В информационной войне последних десятилетий зарубежными политологами современная национальная политика России по отношению к меньшинствам рассматривается в контексте категории «имперская политика» Российской империи и СССР. С учетом существования в XVIII – начале XX века Британской, Австро-Венгерской, Османской, Цинской империй, наличия колоний у Испании, Португалии, Франции, критика «имперского» наследия России рассматривается в контексте оценки социальных последствий «колониальной политики» европейских стран.

Методологические основания для компаративного анализа «имперской политики» России, стран Европы и США раскрыты в работах московского политолога В. В. Шишкова ([1; 18; 19] и др.) через категории «парадигмы империи». В перечень базовых признаков парадигмы были включены «всеобщность, универсальность и конечность политического бытия». Проявление «конца истории» раскрывалось через три положения. Во-первых, через форму государственного устройства, выступающую «образцом установления господства ради удовлетворения амбиций властителей». Во-вторых, через появление «порядка объединения человеческих сообществ под единой политической властью, многократно повторяющегося опыта в истории во всё больших масштабах». В-третьих, через последовательность «развития и упадка империи, которая подчиняется закономерностям исчерпания ресурсов для поддержания все разрастающейся системы» [18, с. 116].

Согласно методологическим принципам историзма, два признака «парадигмы империи»: «всеобщность» и «конечность политического бытия» – на наш взгляд, не могут выступать основой как системного, так и компаративного анализа политических, социально-экономических, социокультурных и этнических процессов, инициированных генезисом и распадом «империй» как политических образований. Связано это с тем, что оперирование понятием «всеобщности» объективно ставит вопрос: насколько эту категорию можно использовать при исследовании истории малочисленных (по составу) этносов, не имеющих опыта государственного строительства?

Оперирование словосочетанием «конечность политического бытия» также малоперспективно: история любого государства (как социального института), не только империи, всегда ограничена временными рамками. Вместе с тем данная категория ориентирует на выявление факторов, инициирующих распад этих социальных институтов, определение идентичности («общности») политических решений и технологий, объективно приводящих как к генезису, так и к распаду институтов государственной власти.

Определенные проблемы при компаративном анализе генезиса империй вызывает и тезис

об их «универсальности», категории, синонимами которой выступают не только «всеобщность», но и «повсеместная распространенность». При компаративном анализе генезиса империй европейских стран и России проявляются признаки, ставящие под сомнение правомерность использования этого показателя. Так, история России свидетельствует о полном отсутствии дуального антагонизма «метрополия – колония». Во многом это определялось тем, что социальная верхушка этносов, имеющих опыт государственности, включалась в состав «правлящей элиты». В результате как дворянство и купечество, так и номенклатуры советского и постсоветского периодов были по своему составу полиэтничными. Этнические меньшинства имели идентичный с титульным этносом (русскими) социальный статус (подданных или граждан). Этот исторический феномен почти тысячелетнего государственного строительства не имеет примеров в колониях европейских стран. Немаловажным фактором является и проводимый на региональном уровне курс интеграции национальных окраин в политическую, экономическую и социокультурную инфраструктуру государства [2, с. 128] через осознанное развитие «национальных окраин» «за счет» сначала имперского, потом федерального центра. Прецедентов проведения национальной политики, приводящей к этносоциальной стратификации между населением субъектов трансграничной зоны (страны Прибалтики, Грузия, Армения) и центральной части страны в пользу населения «колонируемых окраин», в истории европейских стран не прослеживается. В этом контексте трактовка политики «колонизации» как проявления «универсального» признака империй и процесса, однозначно антагонистического этническим интересам меньшинств, также не выдерживает научной критики.

В то же время стоит отметить, что избежать использования категории «колонизация» в контексте политики, противоречащей «этническим интересам» меньшинств, в настоящее время невозможно. С одной стороны, это связано с таким глобальным этнокультурным процессом, как «историческое мифотворчество», проследить который можно по нормативным документам международного права, отражающим этнические интересы национальных общественных объеди-

нений России, с другой – с широкими оперативными возможностями использования понятия «колонизация» при системном исследовании этнической истории населения трансграничных зон юга России [11, с. 145–156], Так, в Сибирском регионе, начиная с известного областника Н. М. Ядринцева [21] и вплоть до настоящего времени, эта форма государственной политики рассматривается в качестве детерминанты регионального развития ([17, с. 72–77; 5, с. 188–192] и др.). На территории Причерноморья, вошедшего в состав России в конце XIX века, процессы формирования системы расселения, структуры населения, социальных органов местного самоуправления в имперский период отечественными историографами также рассматриваются исходя из содержания нормативных актов, принятых на имперском, а не на губернском уровне [16, с. 10–55].

То, что в границах России четко проявляются региональные отличия проводимого курса «имперской политики», не позволяющие оценивать этот курс как однозначно «универсальный», имеет логическое основание. Это прослеживается при сопоставлении процессов «колонизации» таких «окраин», как Саяно-Алтайский экорегион (Южная Сибирь) и Сочинское Причерноморье (Западный Кавказ). С одной стороны, элементы «универсализма» национальной политики прослеживаются по тому, что при реализации переселенческой политики органами власти проводилась организация охраны границ на основе «лояльности» (к власти) формируемых сельских анклавов, с другой – по региональной специфике политических, экономических и социокультурных процессов. Так, в отличие от Саяно-Алтайского региона, где переселенческие поселки были локализованы в границах этнической территории автохтонного населения, на территории Сочинского Причерноморья коренное население во второй половине XIX века было депортировано.

Прослеживаются и существенные отличия в процессе социально-экономической адаптации переселенцев из европейской части России к новым для них экологическим нишам – ландшафтам субтропической климатической (Причерноморье) и умеренно-континентальной (Алтай) зон. На Горном Алтае переселенцы интегрировались

в действующую систему природопользования, основанную на сочетании экстенсивных форм скотоводства, земледелия и промыслов. На Черноморском побережье система природопользования создавалась переселенцами с «чистого листа» и во многом осуществлялась за счет интродукции новых (субтропических) сельскохозяйственных культур. Немаловажным фактором региональной специфики адаптационных процессов выступали темпы урбанизации: на побережье Черного моря они были исключительно высокими.

Региональную специфику «колонизационных» процессов определял и внешнеполитический фактор. Так, в Саяно-Алтайском экорегионе государственные границы (с Цинским Китаем) были окончательно закреплены во второй половине XIX века. Попыток их изменения в «этнических интересах» автохтонного населения в течение прошедшего XX века не предпринималось. Район Сочинского Причерноморья неоднократно входил в зону межгосударственного противостояния с сопредельными государствами, эпизодически – силового. Так, в 1918 году этот район при прямой поддержке Великобритании был оккупирован армией Грузинской народной республики. После признания Россией в августе 2008 году суверенитета Республик Абхазия и Южная Осетия как система российско-грузинских отношений, так и этнический состав населения агломераций побережья далеки от стабильности.

В целом можно отметить, что при сравнении основных трендов «развития» Саяно-Алтайского экорегиона и российской части Черноморского побережья Кавказа как результата «осознанной» и «целенаправленной» деятельности государственных структур прослеживаются настолько существенные региональные отличия, что тезис об «универсальности» имперской или «колонизационной» политики и ее последствий даже в границах трансграничной зоны юга России не выдерживает серьезной научной критики. В этой связи процессы «колонизации» и «имперской (национальной) политики» явно не являются синонимами.

Таким образом, прослеживается перспектива осознанного отказа от господствующего в политологии аксиологического (оценочного) подхода к этим процессам в пользу алгоритмов ис-

следования, разрабатываемых в социальной и прикладной антропологии. Согласно последним «колонизацию» предлагается рассматривать как многоуровневый, многокомпонентный, многовекторный процесс заселения и освоения новых территорий (по трансграничной зоне), способствующий формированию качественно отличной системы социальных коммуникаций, как внутри страны. Данная точка зрения устойчиво присутствует в историографии ([14, с. 14, 15; 2, с. 124; 12] и др.).

Традиционные и инновационные подходы анализа процесса «колонизации».

Проблема определения компонентов «рациональности» и региональной специфики процессов социальной модернизации

Согласно традиционным для отечественной историографии подходам исследования процессов социальной модернизации, в алгоритм исследования органически вписываются такие технические приемы, как: а) выявление и анализ нормативных актов, определяющих направление регионального развития; б) определение социальных институтов и акторов социальных процессов, инициированных органами государственной власти; в) выявление и анализ делопроизводственных источников, отражающих ход реализации поставленных центром задач на региональном уровне; г) определение шкалы индикаторов (признаков), позволяющих дать качественную оценку эффективности проводимого на региональном уровне курса; д) сопоставление полученных результатов (компаративный анализ) и выявление на этой основе региональной специфики этносоциальных процессов; е) сопоставление полученных результатов с концепциями отечественной и зарубежной историографии (по проблематике) и экспертными оценками общей направленности и динамики современных социальных процессов. При реализации последнего шага исследования определяется, насколько выявленные в ходе исследования социальные последствия (кратко-, средне- и долгосрочные) проводимой политики соответствуют оценкам, содержащимся как в официальной историографии, так и в «общественном сознании», социальных установках этнических меньшинств (как объекта политики). Предпола-

гается, что на определенных этапах социальной модернизации деятельность субъекта политики имеет рациональную основу, то есть опирается на «достижения науки и техники», определяющие в той или иной мере эффективность проводимой социальной (национальной) и экологической политики. Проблема заключается в том, что на уровне региональной историографии процессы социальной модернизации исследованы далеко не равномерно.

На первый взгляд, алгоритм сравнительно-типологического анализа (вариант компаративного анализа) может быть более эффективным и при исследовании «колонизационных процессов» конца XIX – начала XXI века по всей трансграничной зоне юга России, включая и российскую часть Черноморского побережья Западного Кавказа, полосу, равную 140 км, на которой находится более 70 населенных пунктов агломерации Большого Сочи. Однако это представление является поверхностным. Глубокой научной основы для проведения компаративного анализа нет. Это определяется серьезным дисбалансом в степени изученности горных экорегионов Саяно-Алтая и Западного Кавказа. Во многом это обусловлено неравномерным развитием инфраструктуры учреждений науки, высшего образования и культуры. Так, Саяно-Алтайский экорегион с конца XIX века выступает объектом системного изучения исследователей из таких городов, как Санкт-Петербург, Москва, Томск, Иркутск, Барнаул, со второй половины XX столетия – научных коллективов Новосибирска, Омска, Кемерово, Горно-Алтайска, Абакана. Список публикаций последних десятилетий только по этнической истории и культуре автохтонных этносов экорегиона насчитывает тысячи наименований, что легко прослеживается по электронной базе данных (e-library). Взятый в СССР курс на развитие национальных академических центров объективно привел к тому, что в городских агломерациях российской части Черноморского побережья, в отличие от краевого центра (г. Краснодар) и соседней Грузии (включая Абхазию), так и не сложилось развернутой инфраструктуры учреждений науки и высшей школы. Научные школы не сложились. Подавляющее число работ последних десятилетий имеет четко выраженный краеведческий характер, работы коллег из Грузии, как и документы архивов, недоступны.

Вторым фактором, ограничивающим компаративный анализ историографических источников по обозначенной проблематике, выступает собственно региональная специфика процесса «колонизации». В Саяно-Алтайском экорегионе этот процесс был органически вписан в границы этнической территории автохтонных этносов, сохраняющих традиционные формы социальной организации, экономики, культуры. Здесь мы сталкиваемся с широким спектром моделей (комбинаций) соотношения процессов интеграции автохтонного населения в структуру Российского государства и адаптации пришлого населения как к природной, так и этносоциальной среде. В Сочинском Причерноморье такие факторы перманентного воздействия на колонизационную политику, как интеграция социальных институтов автохтонного населения в социальную инфраструктуру Российского государства, интеграция традиционных систем жизнеобеспечения и этнических форм экономики в систему рыночных связей (внутри- и межрегиональных, международных), можно не учитывать. Как уже отмечалось, «колонизация» побережья началась «с чистого листа». Она проводилась на территории, с которой автохтонное население эмигрировало. Сближает оба региона только то, что в советский период здесь проводилась идентичная социальная политика, а в постсоветский период региональными органами власти был взят курс на развитие рекреационного потенциала территории, комплексное решение экологических, экономических и национальных проблем на основе концепции «устойчивого развития».

Однако эти научные процедуры не тождественны обоснованности получаемых результатов. Связано это с тем, что созданная в конце XIX – начале XXI века инфраструктура по прибрежной полосе от г. Туапсе до границ Абхазии и Средиземного моря стала следствием не только реализации программ, сформированных в имперский, советский и постсоветский период, но и инициированных этими программами социальных процессов. Они проявляются: а) в моделях адаптации традиционных форм этнической экономики переселенцев к новой природной нише; б) в формировании сети коммуникационных связей между возникающими на местах социальными институтами как «по горизонтали», так и «по

вертикали». Необходимо обратить внимание и на темпы (динамику) урбанизации этого района, не имеющей прямых аналогов с подобными процессами в сопредельных странах бассейна Черного и Средиземного морей, в которых этнический состав как городского, так и сельского населения в течение последних столетий не претерпевал столь кардинальных изменений. Специфика колониационных процессов в российском Причерноморье во многом определяется более выраженным «рациональным» характером. Это прослеживается в осознанном формировании лояльного к власти населения, внедрении новых (субтропических) сельскохозяйственных и декоративных культур, новых технологий, целенаправленном и осознанном внедрении научных разработок в процессы формирования социально-экономической и социокультурной инфраструктуры.

В то же время «рационализм» как составляющая колониационных процессов, относительная близость Причерноморья к «центру власти» определяют особое внимание к деятельности социальных институтов, напрямую ориентированных на информационное обеспечение реализуемых программ «колонизации» (освоения) региона. И здесь особый интерес представляет оценка вклада каждого из акторов данного многоуровневого и многопланового процесса. Не вызывает сомнения то, что в трансграничных районах юга России, к которым относится Сочинское Причерноморье, существенное воздействие на эти процессы оказали структурные подразделения АН СССР и РАН и ведомственных институтов. Этот вклад очевиден даже на основе внешних признаков: в настоящее время для всего побережья характерен антропогенный ландшафт, сформированный в результате длительной и осознанной интродукции субтропических видов, как сельскохозяйственных, так и декоративных. По всей прибрежной зоне создана разветвленная сеть берегозащитных сооружений, позволившая сформировать с нулевого цикла систему транспортных коммуникаций (железная и автомобильные дороги, морские порты, аэродромы), провести осушение болот и стабилизировать эпидемиологическую обстановку, развернуть систему подготовки кадров высшей квалификации, начать формирование системы коммуникации АН СССР (РАН) и высшей школы. Весь этот

спектр социокультурных процессов стал возможен на основе результатов научных и научно-прикладных исследований коллективов как федерального, так и регионального уровней, отражая многоуровневую и многокомпонентную систему социальных коммуникаций. То, что эти сюжеты не получили достойного освещения в историографии, – не только следствие сложившихся методологических подходов и узости методической базы.

Сама постановка задачи по выявлению вклада РАН (АН СССР), как и любого иного социального института, в процессы регионального социально-экономического и социокультурного развития определяет активное использование не только структурно-функционального анализа, но и принципов системного подхода. В первом случае алгоритм исследования определяется последовательно через: а) выявление (определение) перечня структурных академических подразделений, их внутренней структуры и основных функций (в динамике); б) определение основных направлений и содержания научно-исследовательских (НИР) и научно-прикладных исследований (НПР и НИОКР); в) выявление механизма внедрения результатов исследования; г) формирование системы подготовки кадров, определение кадрового потенциала (в динамике); д) определение места структурных подразделений АН СССР и РАН в жизни региона и муниципальных образований. Алгоритм исследования обуславливает использование в качестве базового корпуса делопроизводственных источников, отложившихся в государственных и ведомственных архивохранилищах. Не менее важным источником выступают нормативные акты, отражающие процесс формирования региональной структуры АН СССР и РАН, ход реализации программ сельскохозяйственного освоения и раскрытия рекреационного потенциала территории. Значительный объем информации содержится в научных публикациях, отражающих методы (алгоритм), результаты исследования, их новизну и практическую значимость. Эта информация приобретает значимость, если она, с одной стороны, привязана к структурным подразделениям (социальным институтам), с другой – соотнесена (синхронизирована) с реализуемыми на территории побережья программами развития. Алгоритм исследования на основе структурно-

функционального анализа неоднократно апробирован в историографии и достаточно эффективен. В то же время он не несет характера новизны: планируемое исследование объективно вписывается в широкий спектр работ, посвященных истории структурных подразделений АН СССР и РАН, органов государственной (и партийной) власти, отвечающих за развитие науки в СССР (РФ).

На наш взгляд, выход на более высокий методологический уровень возможен в случае переноса акцентов с истории (генезиса) структурных подразделений РАН на анализ системы социальных коммуникаций (внутренних и внешних), определяемых включением этого социального института в максимально широкий спектр социально-экономических и социокультурных процессов, определивших направленность и содержание социальной модернизации в целом. Здесь мы руководствуемся положениями, что учреждения науки однозначно являются открытыми, сложноструктурированными, динамично развивающимися информационными системами, ориентированными не только на получение нового знания, но и на поиск путей внедрения результатов исследования в общественную практику через участие в разработке стратегии и программ регионального развития.

Специфика интеграции Черноморского побережья в политическую, социально-экономическую и социокультурную инфраструктуру Российского государства, при которой «колонизировались» (осваивались) территории, лишенные автохтонного населения, определяет и необходимость использования выборочного метода. Речь идет о поиске алгоритма выбора подсистем коммуникационных связей, направленность и динамика которых позволяет выйти на анализ латентных процессов, остающихся за пределами внимания современных историографов. На наш взгляд, в настоящее время прослеживаются перспективы исследования следующей модели коммуникационных связей: АН СССР (РАН) – органы государственной власти и местного самоуправления – сельскохозяйственные организации (бизнес-структуры) – природоохранные организации – общественные организации. Предлагаемая модель коммуникаций при изменении хронологических рамок (от нескольких столетий до де-

сятелетия) должна рассматриваться в качестве «динамичной» системы. Это прослеживается по перманентно трансформирующимся системообразующим связям при изменении форм государственного устройства, политических режимов, системы расселения и структуры населения, форм организации учреждений науки, высшей школы и культуры.

Следует акцентировать внимание на том, что при анализе содержания текущей деятельности научных учреждений как системы коммуникационных связей прослеживается и перспектива использования научного инструментария «теории сетевой организации», получившей распространение в последнее десятилетие в социологии [4; 7; 15; 20]. Так, систему сетевого взаимодействия учреждений науки с социальной средой можно рассматривать: а) в контексте мобильности и системы подготовки кадров высшей квалификации; б) на уровне внутри- и межрегиональных научных связей, формируемых в ходе реализации программ модернизации; в) между структурными подразделениями учреждений науки, бизнес-структурами, сельскохозяйственными и другими предприятиями, внедряющими научные разработки и т. д.

Современные формы взаимодействия учреждений науки (или ее отдельных представителей) в этом случае вполне сопоставимы с теми, которые формировались в ходе нескольких этапов модернизации политической, социально-экономической и социокультурной инфраструктуры Черноморского побережья. Это позволяет выйти на оценку их деятельности как перманентного фактора имманентного (внутреннего) воздействия на процессы трансформации региональных экономических связей. И на этой основе перейти на уровень научного прогнозирования средне- и долгосрочных социальных последствий проводимой социальной и экологической политики на федеральном, региональном и муниципальном уровнях. На наш взгляд, особенно актуальным объектом исследования выступают процессы социальной стратификации населения, инициированные земельными реформами [12].

В свою очередь, использование методологического принципа системного подхода позволяет выявить «вертикальные» и «горизонтальные»

социальные связи, отражающие широкий спектр «интересов» социальных страт, формирующих научные коллективы структурных подразделений АН СССР (РАН). Этот аспект фактически не изучен в историографии.

Использование ретроспективного анализа позволяет рассматривать социальные сети, формируемые структурными подразделениями РАН (АН СССР), в качестве стабильных моделей непосредственного социального взаимодействия [8], или, вслед за Д. Барнсом, – в качестве структур, состоящих из массива узлов, представленных социальными объектами (людьми, группами или организациями) и взаимосвязями между ними (см. [7, с. 29]), или – в качестве сектора (структурного элемента) региональной экономики. Этот подход анализа учреждений науки не только как фактора воздействия, но и как подсистемы позволяет концентрировать внимание на исследовании категорий региональной экономики в статике (*in situ*) и в динамике. Анализ сетевых коммуникаций структурных подразделений АН СССР (РАН) органически вписывается и в категорию структурно-функционального и системного анализа социальных явлений и процессов – методологических подходов, ориентированных на выявление структуры (организации) социумов, функций и системообразующих связей через выделение и характеристику широкого спектра коммуникаций, их связующих (родство, соседство, дружба, интерес и т. д.). При этом подходе российские ученые объективно представляют собой социальную страту, прямо или косвенно связанную с формируемыми в постсоветское время «элитами», что объективно накладывает отпечаток на широкий спектр региональных политических процессов. Тематика эта в региональной историографии также фактически не раскрыта.

Заключение

Рассмотренные выше методологические подходы, учитывающие региональную специфику «колониционных» процессов на Черноморском побережье, определяют синхронизацию анализа трех групп процессов. К первой можно отнести процесс генезиса административно-территориальной структуры и системы управления. Первичными задачами формируемых на местах органов

исполнительной власти выступали необходимость образования лояльных к органам государственной власти социальных страт и этнических групп, «пограничного режима» (по всему побережью), института частной земельной собственности, придание сельскохозяйственному производству устойчивости.

Ко второй группе необходимо отнести процессы развертывания сельскохозяйственного производства, направленные как на обеспечение продовольственной безопасности, так и на раскрытие рекреационного потенциала территории. Их исходной точкой выступают, с одной стороны, процессы развертывания сети поселений и формирование сельских анклавов (территориальных общин), апробация адаптированных к субтропикам сельскохозяйственных культур, придание производству товарного характера, с другой – развитие на этой основе устойчивой системы «горизонтальных» коммуникационных связей, включая связи между сельским населением, опытными станциями, природоохранными организациями (лесничествами).

К третьей группе процессов относится собственно генезис учреждений науки: от опытных селекционных станций, научных институтов до федерального исследовательского центра. Специфика предметной области исследования этой группы процессов определяется ориентацией на выделение «фокусных точек» – социальных институтов, функции и текущая деятельность которых в максимально полной мере отражают иерархически соподчиненные сети социальных коммуникаций между учреждениями науки, органами власти, природоохранными организациями, учреждениями образования и культуры и институтами гражданского общества. Одной из таких фокусных точек выступает сад-музей «Дерево Дружбы» – структурное подразделение ФИЦ «Субтропический научный центр Российской академии наук» [3; 6; 9].

Осуществленное пилотажное исследование позволяет провести первичную периодизацию

«вклада» АН СССР (РАН) в освоение (колонизацию) Черноморского побережья и определить региональную специфику этого процесса.

Этап первый – 1860–1920-е годы. При четко выраженной целенаправленности и последовательности процессов «колонизации», формировании института частной земельной собственности прослеживается ориентация органов управления на использование в сельском хозяйстве современных технологий. Воздействие учреждений науки на процессы социальной модернизации имеет опосредованный характер.

Этап второй – мобилизационный (1930–1980-е годы). Органами государственной власти сформирована система прямого взаимодействия с учреждениями науки, направленная на комплексное развитие сельскохозяйственного производства и раскрытие рекреационного развития побережья.

Этап третий (1990–2010-е годы) – ослабление системы региональных коммуникационных связей между учреждениями науки, органами власти, сельскохозяйственными предприятиями, распад сельскохозяйственного производства на Черноморском побережье, определивший динамику и направленность социальной стратификации населения агломераций, изменение этносоциальной обстановки. Общая тенденция – снижение роли и статуса учреждений науки, потеря признаков «рациональности» в решении возникающих на региональном уровне социально-экономических и экологических проблем.

Этап четвертый (2000–2010-е годы) – реорганизация системы социальных коммуникаций на основе массовой приватизации, ослабление контроля со стороны органов власти за миграционными процессами, частным предпринимательством в рекреационной сфере, косвенное (невыраженное) воздействие региональных учреждений науки и высшей школы на процессы формирования и реализации федеральных и региональных целевых программ устойчивого развития Черноморского побережья.

Литература

1. Асеев А. Д., Шишков В. В. Модернизация государственного управления в империях нового времени: сравнительный политологический анализ // Управление. – 2018. – № 1 (19). – С. 44–50.
2. Белозерова М. В. Интеграционные процессы в Сочинском Причерноморье во второй половине XIX – первой трети XX столетия // Вестник Томского государственного университета. – 2019 – № 447. – С. 122–132.

3. Белозерова М. В. Современные информационные технологии и трансляция культурного наследия на примере сада-музея «Дерево-Дружбы» (город Сочи) // Проблемы современных социокультурных исследований: материалы всероссийской научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханский госуниверситет, 2020. – С. 8–12.
4. Брун О. Е. Развитие теорий социальных сетей: от локального к глобальному социуму: автореф. дис. ... кандидата социологических наук. – М., 2012. – 24 с.
5. Клисторин В. И. «Сибирь как колония». Взгляды Н. М. Ядринцева на проблемы и перспективы освоения Сибири // ЭКО. – 2019 – № 9 (543). – С. 188–192.
6. Куринских П. А. Сад-музей «Дерево Дружбы» в системе интернет- и социальных коммуникаций // Проблемы современных социокультурных исследований: материалы всероссийской научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханский госуниверситет, 2020. – С. 41–44.
7. Мальцева Д. В., Романовский Н. В. О современных сетевых теориях в социологии // Социологические исследования. – 2011. – № 8 (328). – С. 28–37.
8. Рона-Тас А. Устойчивость социальных сетей в посткоммунистической трансформации Восточной Европы // Неформальная экономика. Россия и мир. – М.: Логос, 1999. – С. 138–155.
9. Рындин А. В., Садовой А. Н., Белозёрова М. В., Карпун Н. Н. Сад-музей «Дерево Дружбы»: объекты историко-культурного и природного наследия города Сочи в системе межэтнических коммуникаций // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 106–118.
10. Садовой А. Н. Трансформация традиционных систем природопользования этносов Причерноморья // «Экология древних и традиционных обществ»: материалы V Международной научной конференции. – Тюмень: Изд-во Тюменского госуниверситета, 2016. – Вып. 5, ч. 2. – С. 245–247.
11. Садовой А. Н. Национальная политика России в трансграничных зонах. Этнические аспекты исследования социальных технологий // Вестник Томского университета. – 2019. – № 442. – С. 145–156.
12. Садовой А. Н. К формированию института частной земельной собственности в трансграничных зонах юга России: этнический аспект // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2020. – Т. 22, № 3 (83). – С. 664–676.
13. Садовой А. Н., Белозерова М. В., Зиновьев В. П., Кулемзин В. М. Исторический и этносоциальный аспекты анализа эффективности национальной политики российского государства XIX–XXI веков // Вестник Томского государственного университета. История. – 2020. – № 65. – С. 178–189.
14. Тверитинов И. А. Социально-экономическое развитие Сочинского округа во второй половине XIX – начале XX века. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2009. – 124 с.
15. Ушкин С. Г. Социология социальных сетей: ретроспективный анализ // Социологический журнал. – 2013. – № 1. – С. 94–110.
16. Черкасов А. А. Центр и окраины: Сочи в период царствования императора Николая II (1894–1917). – Сочи: РИО СГУТиКД, 2019. – 242 с.
17. Шиловский М. В. Вопросы истории региона в книге Н. М. Ядринцева «Сибирь как колония» // Пятые Ядринцевские чтения: материалы V Всероссийской научно-практической конференции. – Омск: Омский государственный историко-краеведческий музей, 2019. – С. 72–77.
18. Шишков В. В. Изучение империи: об определении и концептуальных моделей к выявлению парадигмы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. – 2013. – № 1. – С. 111–118.
19. Шишков В. В. Политика Советского Союза как имперский проект // Политика: Анализ. Хроника. Прогноз (Журнал политической философии и социологии политики). – 2013. – № 2 (69). – С. 129–141.
20. Шпара К. И. Сетевая структура современного общества: теоретико-методологический аспект: автореф. дис. канд. социолог. наук. – СПб., 2010. – 23 с.
21. Ядринцев Н. М. Сибирь как колония в географическом, этнографическом и историческом отношении (1892. 2-е изд.). – Новосибирск: Сибирский хронограф. 2003.

References

1. Aseev A.D., Shishkov V.V. Modernizatsiya gosudarstvennogo upravleniya v imperiyakh novogo vremeni: sravnitel'nyy politologicheskii analiz [Modernization of public administration in empires of modern times: a comparative political analysis]. *Upravlenie [Management]*, 2018, no. 1(19), pp. 44–50. (In Russ.).
2. Belozerova M.V. Integratsionnye protsessy v Sochinskom Prichernomor'e vo vtoroy polovine XIX – pervoy trety XX stoletiya [Integration processes in the Sochi Black Sea region in the second half of the 19th third of the 20th century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2019, no. 447, pp. 122–132. (In Russ.).

3. Belozeroва M.V. Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i translyatsiya kul'turnogo naslediya na primere sada-muzeya "Derevo-Druzhby" (gorod Sochi) [Modern information technologies and broadcasting of cultural heritage on the example of the garden-museum "Tree-Friendship" (city of Sochi)]. *Problemy sovremennykh sotsiokul'turnykh issledovaniy: materialy vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Problems of modern socio-cultural research. Materials of the All-Russian scientific and practical conference]. Astrakhan, Astrakhan State University Publ., 2020, pp. 8-12. (In Russ.).
4. Brun O.E. *Razvitie teoryy sotsial'nykh setey: ot lokal'nogo k global'nomu sotsiumu: avtoref. dis. ... kandidata sotsiologicheskikh nauk* [Development of theories of social networks: from local to global society. Thesis abstract PhD in Sociology]. Moscow, 2012. 24 p. (In Russ.).
5. Klistorin V.I. "Sibir" kak koloniya". Vzgl'yady N.M. Yadrintseva na problemy i perspektivy osvoyeniya Sibiri ["Siberia as a colony". Views of N.M. Yadrintseva on the problems and prospects of the development of Siberia]. *EKO [ECO]*, 2019, no. 9 (543), pp. 188-192. (In Russ.).
6. Kurinskikh P.A. Sad-muzey "Derevo Druzhby" v sisteme internet- i sotsial'nykh kommunikatsiy [Garden-Museum "Tree of Friendship" in the system of Internet and social communications]. *Problemy sovremennykh sotsiokul'turnykh issledovaniy: materialy vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Problems of modern socio-cultural research: materials of the All-Russian scientific and practical conference]. Astrakhan, Astrakhan State University Publ., 2020, pp. 41-44. (In Russ.).
7. Maltseva D.V., Romanovskiy N.V. O sovremennykh setevykh teoriyakh v sotsiologii [On modern network theories in sociology]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies], 2011, no. 8 (328), pp. 28-37. (In Russ.).
8. Rona-Tapp A. Ustoychivost' sotsial'nykh setey v postkommunisticheskoy transformatsii Vostochnoy Yevropy [Stability of social networks in the post-communist transformation of Eastern Europe]. *Neformal'naya ekonomika. Rossiya i mir* [Informal economy]. Moscow, Logos Publ., 1999, pp. 138-155. (In Russ.).
9. Ryndin A.V., Sadovoy A.N., Belozeroва M.V., Karpun N.N. Sad-muzey "Derevo Druzhby": ob'ekty istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya goroda Sochi v sisteme mezhetnicheskikh kommunikatsiy [Garden-Museum "Tree of Friendship": objects of historical, cultural and natural heritage of the city of Sochi in the system of interethnic communications]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 49, pp. 106-118. (In Russ.).
10. Sadovoy A.N. Transformatsiya traditsionnykh sistem prirodopol'zovaniya etnosov Prichernomor'ya [Transformation of traditional systems of environmental management of ethnic groups of the Black Sea region]. "Ekologiya drevnikh i traditsionnykh obshchestv": materialy V Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii ["Ecology of ancient and traditional societies"]. *Materials of the V International Scientific Conference*. Tyumen, Tyumen State University Publ., 2016, iss. 5, part 2, pp. 245-247. (In Russ.).
11. Sadovoy A.N. Natsional'naya politika Rossii v transgranichnykh zonakh. Etnicheskie aspekty issledovaniya sotsial'nykh tekhnologiy [National policy of Russia in transboundary zones. Ethnic aspects of social technologies research]. *Vestnik Tomskogo universiteta* [Bulletin of Tomsk University], 2019, no. 442, pp. 145-156. (In Russ.).
12. Sadovoy A.N. K formirovaniyu instituta chastnoy zemel'noy sobstvennosti v transgranichnykh zonakh yuga Rossii: etnicheskyy aspekt [Towards the formation of the institution of private land ownership in the transboundary zones of southern Russia: ethnic aspect]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Kemerovo State University], 2020, vol. 22, no. 3 (83), pp. 664-676. (In Russ.).
13. Sadovoy A.N., Belozeroва M.V., Zinovyev V. P., Kulemzin V.M. Istoricheskiy i etnosotsial'nyy aspekt analizy effektivnosti natsional'noy politiki rossiyskogo gosudarstva XIX-XXI vekov [Historical and ethnosocial aspects of the analysis of the effectiveness of the national policy of the Russian state in the XIX-XXI centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of the Tomsk State University. History], 2020, no. 65, pp. 178-189. (In Russ.).
14. Tveritinov I.A. *Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitie Sochinskogo okruga vo vtoroy polovine XIX - nachale XX veka* [Socio-economic development of the Sochi District in the second half of the 19th - early 20th centuries]. Maykop, Poligraf-Yug Publ., 2009. 124 p. (In Russ.).
15. Ushkin S.G. Sotsiologiya sotsial'nykh setey: retrospektivnyy analiz [Sociology of social networks: a retrospective analysis]. *Sotsiologicheskyy zhurnal* [Sociological journal], 2013, no. 1, pp. 94-110. (In Russ.).
16. Cherkasov A.A. *Tsentr i okrainy: Sochi v period tsarstvovaniya imperatora Nikolaya II (1894-1917)* [Center and outskirts: Sochi during the reign of Emperor Nicholas II (1894-1917)]. Sochi, RIO SGUTIKD Publ., 2019. 242 p. (In Russ.).

17. Shilovskiy M.V. Voprosy istorii regiona v knige N.M. Yadrintseva "Sibir' kak koloniya" [Questions of the history of the region in the book by N.M. Yadrintseva "Siberia as a colony"]. *Pyatye Yadrintsevskie chteniya: materialy V Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Fifth Yadrintsev readings. Materials of the V All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Omsk, Omsk State Museum of Local History Publ., 2019, pp. 72-77. (In Russ.).
18. Shishkov V.V. Izuchenie imperii: ob opredelenii i kontseptual'nykh modeley k v-yavleniyu paradigmy [The study of empire: on the definition and conceptual models for identifying the paradigm]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Politologiya [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Political science series]*, 2013, no. 1, pp. 111-118. (In Russ.).
19. Shishkov V.V. Politika Sovetskogo Soyuza kak imperskiy proekt [Politics of the Soviet Union as an imperial project]. *Politiya: Analiz. Khronika. Prognoz (Zhurnal politicheskoy filosofii i sotsiologii politiki) [Politiya: Analysis. Chronicle. Forecast (Journal of Political Philosophy and Sociology of Politics)]*, 2013, no. 2 (69), pp. 129-141. (In Russ.).
20. Shpara K.I. *Setevaya struktura sovremennogo obshchestva: teoretiko-metodologicheskii aspekt: avtoref. dis. kandidata sotsiologicheskikh nauk [The network structure of modern society: theoretical and methodological aspect. Abstract of the diss. of PhD in Sociology]*. St. Petersburg, 2010. 23 p. (In Russ.).
21. Yadrintsev N.M. *Sibir' kak koloniya v geograficheskoy, etnograficheskoy i istoricheskoy otnoshenii (1892. 2-e izd.) [Siberia as a colony in geographical, ethnographic and historical terms (1892, 2nd ed.)]*. Novosibirsk, Sibirskiy khronograf Publ., 2003. (In Russ.).

УДК 069.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-25-31

ТАКТИЛЬНЫЙ ЭКСПОНАТ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕГРАЦИИ В МУЗЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Побожякова Анастасия Алексеевна, аспирант, кафедра музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: rbojakova_anastasia@mail.ru

В статье автор акцентирует внимание на современной миссии музея. Сегодня вопрос интеграции людей с ограниченными возможностями здоровья в социум особенно актуален. Активное развитие инклюзивного направления в обществе предполагает переосмысление привычных институций. Требования по созданию «доступной среды» предъявляются ко всем учреждениям культуры, включая театры, библиотеки и музеи. Специфичен вопрос по адаптации музея, который предполагает не только архитектурное приспособление здания, но и приспособление экспозиционного пространства музея для лиц с ограниченными возможностями здоровья. Для незрячих и слабовидящих посетителей возникает необходимость внедрения тактильного экспоната. Именно экспонат является центральным звеном музейной коммуникации. Рассматриваются основные этапы появления тактильных экспонатов на примере зарубежного и российского опыта. Приводятся примеры специальных тактильных музеев, созданных для незрячих и слабовидящих, а также описываются наиболее успешные экспозиции и выставочные проекты, реализуемые в музеях Европы и центральной России, направленные на интеграцию тактильного экспоната в пространство музея. Предпринимается попытка авторской трактовки термина «тактильный экспонат». Автор отмечает, что грамотная адаптация тактильного экспоната предполагает соблюдение некоторых требований, способствующих позитивному опыту незрячего и слабовидящего посетителя музея. В связи с законодательным требованием в постоянной экспозиции музея необходимо размещение не менее 4 тактильных экспонатов для незрячих и слабовидящих посетителей музеев.

Ключевые слова: инклюзия, музейная экспозиция, тактильный экспонат, музейный посетитель, рельефно-графическое пособие, незрячий и слабовидящий посетитель музея.

TACTICAL EXHIBIT: FEATURES OF INTEGRATION INTO THE MUSEUM SPACE

Pobozhakova Anastasiya Alekseevna, Postgraduate, Department of Museum Sciences, of Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). Email: pobojakova_anastasia@mail.ru

In the article, the author describes the modern mission of the museum. Today, the issue of integrating the people with disabilities into society is especially relevant. The active development of an inclusive direction in society presupposes a rethinking of familiar institutions. Requirements for the creation of an “Accessible Environment” apply to all cultural institutions, including the theaters, libraries and museums. A specific issue is the adaptation of the museum, which involves not only the architectural adaptation of the building, but also the adaptation of the museum’s exhibition space for persons with disabilities.

For blind and visually impaired visitors, it becomes necessary to introduce a tactile exhibit. The exhibit is the central link in museum communication. The main stages of the appearance of tactile exhibits are considered on the example of foreign and Russian experience. Examples of special tactile museums created for the blind and visually impaired are given. The most successful expositions and exhibition projects implemented in museums in Europe and central Russia aimed at integrating a tactile exhibit into the museum space are described. The author notes that competent adaptation of a tactile exhibit presupposes compliance with certain requirements for successful perception by a category with a visual analyzer disorder. In connection with the legal requirement, the permanent exhibition of the museum must contain at least 4 tactile exhibits for the blind and visually impaired visitors to museums.

Keywords: inclusion, museum exposition, tactile exhibit, museum visitor, relief-graphic manual, blind and visually impaired visitor to the museum.

Современный музей сегодня – одно из доступных и самых посещаемых учреждений культуры. Благодаря музею возможно внести вклад в повышение качества жизни взрослых и детей с ограниченными возможностями здоровья, создать условия для получения знаний, творческого самовыражения и коммуникации. Подлинная инклюзия в культурной жизни – это не просто формальное присутствие людей с инвалидностью на культурных мероприятиях, в музеях, театрах или кино, где предоставлены все возможные меры доступности информации, коммуникации и архитектурной среды. Это процесс вхождения в культуру, связанный с полноправным участием всех людей, включая и людей с инвалидностью, в потреблении и создании культурных ценностей. При этом инклюзия не означает «уравнивание» всех людей, а подразумевает уважение к индивидуальным потребностям каждого человека.

Например, инклюзивный театр/кинотеатр/музей – это не только наличие пандусов, специально оборудованных санузлов, лифтов, опускаемых витрин, а целый комплекс мер: от понимающего, компетентного и внимательного персонала

до корректной терминологии в отношении людей с инвалидностью; умение адаптировать презентацию, материалы и другие предметы к потребностям группы людей с различной инвалидностью и без (например, с помощью понятных и простых формулировок в описаниях и текстах); умение решать конфликты и разрешать сложные ситуации в работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья. В настоящий момент коллекции музеев малодоступны для людей с ограниченными возможностями здоровья, а особенно для лиц с нарушением зрительного анализатора – незрячих и слабовидящих.

Центральное звено музейной коммуникации – экспонат, который является первичным структурным звеном музейной экспозиции. В российской музейной энциклопедии содержится определение термина «экспонат» и его основных критериев: «В качестве экспонатов отбираются музейные предметы, обладающие наиболее выраженными свойствами и соответствующей сохранностью; могут быть использованы воспроизведения музейного предмета, научно-вспомогательные материалы» [7].

Во всех музеях Российской Федерации действует табу по отношению к экспонатам – «руками не трогать». Не стоит описывать очевидные вещи, когда прикосновение, иногда непреднамеренное, может повлиять на сохранность предмета, нарушить его свойства и внешний облик. Перед современным музеем XXI века встает вопрос – как представить экспонат незрячему и слабовидящему посетителю, а также маломобильным категориям посещающих музеев.

В адаптации экспозиционного пространства для незрячих и слабовидящих посетителей музея можно выделить два основных направления, такие как доступность экспозиции и доступность экспонатов [5, с. 58]. Успешно реализована доступность экспозиции для беспрепятственного и самостоятельного перемещения незрячего и слабовидящего в Государственном Дарвиновском музее, где создана единственная в России интерактивная экспозиция, полностью доступная для самостоятельного осмотра, «Пройди путем эволюции» [6]. Хотелось бы также отметить главные экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, которые содержат адаптированные экспонаты для восприятия всех категорий, в том числе незрячими и слабовидящими.

Воспитанный в табуированном социуме человек в большинстве знаком с правилами этикета в музее, но так было не всегда. В первых музеях XVII–XVIII веков и ранее в кунсткамерах не только разрешалось, но и задумывалось, что посетитель музея будет иметь возможность прикоснуться к уникальным экспонатам. Формат такого музея с течением времени становился более редким в связи с волной открытия публичных музеев во второй половине XIX века. Увеличение потока посетителей привело к пониманию, что такая коммуникация аудитории с экспонатами может принести вред, развивается мода на эстетичное отстраненное созерцание искусства.

Специфика профилей детских и научных музеев вынудила частично возвратиться к практике интегративных экспозиций. В классических художественных музеях модернизация выставочного пространства для привлечения большого участия посетителей началась в конце XX века. Фрагментарно на это повлияло современное развитие общества и требование сделать музеи доступными для всех людей.

Тактильный музей древней и современной живописи Антерос создан в городе Болонья (Италия) при институте реабилитации слепых имени Ф. Кавассо в 1999 году, его основная цель – познакомить незрячих с изобразительным искусством. Специалистами этого музея разработана интересная методика презентации картин. Они используют рельефные копии. В залах музея представлены более 40 тактильных экспонатов, каждый из них является точным «переводом» картины. Также экспонат сопровождается историческим и художественным описанием и фоторепродукцией, которую можно изучить слабовидящим при помощи оптических приспособлений.

С 2000-х годов в Британском музее существует программа Hands on Desks – отдельные зоны (столы) в рамках постоянной экспозиции, где под присмотром обученного волонтера можно подержать в руках не только реплики, но и некоторые реальные музейные предметы дублетного фонда.

В Лувре создана Touch Gallery специальная галерея в отдельном помещении для незрячих и слабовидящих. В специальной галерее проводятся тематические экспозиции для слабовидящих, а также детей и всех категорий посетителей, желающих изучить на ощупь слепки музейных произведений искусства (преимущественно скульптур – и древних, и современных). Раз в несколько лет экспозицию меняют, а уже снятые с показа экспонаты выставляются в других музеях как гостевые выставки [4].

Одними из первых обратили внимание на категорию инвалидов сотрудники Государственного Дарвиновского музея, которые стремились адаптировать экспозицию специально для всех категорий инвалидности, принимали посетителей с ограниченными возможностями здоровья. Все эти мероприятия проводились благодаря первому директору музея, Александру Федоровичу Котсу, который пропагандировал принцип доступности и открытости музея для инвалидов. Самим директором регулярно на базе музея проводились экскурсии для слепых студентов. Во время Великой Отечественной войны сотрудниками музея проводились выездные выставки и лекции. В фондах хранится уникальная фотография начала XX века, на которой А. Ф. Котс знакомит с экспозицией незрячего человека, опирающегося на белую трость.

Директор Дарвиновского музея держит в руке череп и дает возможность тактильно ощутить реконструкцию, сделанную с этого черепа [2, с. 66].

Итак, мы видим развитие представлений о музейном экспонате. Со временем приходит понимание, что музейный экспонат необходимо адаптировать для посетителей с ограниченными возможностями здоровья. Европейскими музеологами, работающими в направлении музейной коммуникации, предлагаются следующие рекомендации: «Сенсорные элементы должны быть встроены в галереи наряду с подлинными экспонатами».

Тактильное восприятие экспонатов в музее требует тщательной подготовки. Необходимо с осторожностью проводить отбор объектов для тактильного осмотра: слабовидящие люди могут наклоняться ближе над той или иной работой, подносить ее к глазам, вплотную подходить к ней. Если тактильный осмотр создает опасность, или экспонат хрупкий, или особо ценный, в музеях и выставочных залах создают адаптированные тактильные модели. На наш взгляд, *тактильный экспонат* – это контурный или барельефный предметы, изображение, используемые в том числе для проведения экскурсий и самостоятельного осмотра незрячими и слабовидящими. Презентация скульптур для тактильного осмотра лицам с ограниченными возможностями здоровья не создает трудностей, в частности, когда презентуемые скульптуры не превышают человеческого роста.

Верное решение для ознакомления людей с нарушением зрительного анализатора с художественным наследием или архитектурным сооружением – создание рельефно-графических копий. Возможна как адаптация всего произведения полностью, так и его частных деталей. Создание рельефно-графических копий – один из важнейших шагов по обеспечению доступа к информации. Крайне важно, чтобы такие пособия выполнялись без ошибок. Одно из самых распространенных нарушений при адаптации художественного наследия – изготовление в мельчайших деталях копии графического изображения. Зачастую оказать помощь в адаптации художественного наследия могут сами лица с нарушением зрительного анализатора. Для создания эффективной тактильной

копии также необходима консультация специалиста, работающего с данной категорией людей. Любое представленное пособие должно быть протестировано незрячими и слабовидящими лицами, в ходе полученных рекомендаций необходимо усовершенствовать и доработать рельефно-графическое пособие [5].

Коллективом профессорско-преподавательского состава Уральского государственного педагогического университета разработаны рекомендации, содержащие в себе основные правила создания тактильных экспонатов, которыми необходимо руководствоваться [1]. Основное изображение должно иметь четкую границу и не совпадать с основным фоном. Ключевые элементы должны быть размером не больше ладони, а самый маленький элемент не должен быть менее шеститочия шрифта Брайля. Если подлинный экспонат больше человеческого роста, стоит изготовить уменьшенную тактильную копию или рельефно-графическую иллюстрацию, а также познакомить посетителей с какой-либо выполненной в натуральную величину деталью скульптуры, чтобы они могли понять истинные размеры произведения. Рекомендуется не перегружать тактильный экспонат мелкими деталями. Стоит учитывать также то, что тактильные модели экспонируются длительное время и подвержены интенсивному воздействию, поэтому рекомендуется изготовление их из прочных материалов. Авторы рекомендаций акцентируют внимание на фактуре тактильных экспонатов. Особенно важно незрячему и слабовидящему человеку передать фактуру, текстуру и цвет картины или экспоната с помощью рельефных различий. Особую важность приобретает контакт с подлинными произведениями искусства в этом пространстве, ощущение их физического присутствия.

Вариант использования тактильных экспонатов только на адаптированных экскурсиях, с одной стороны, гарантирует их сохранность, а с другой – накладывает на модели ряд ограничений, в первую очередь по размеру и по весу (модель должна быть небольшой и достаточно легкой, чтобы экскурсовод мог переносить ее во время экскурсии). В подобных случаях сотрудники музеев используют специальную тележку для перевозки тактильных моделей.

Кроме того, такой вариант не позволит познакомиться с тактильной моделью зрителям без нарушения зрения, а опыт включения тактильных экспонатов в экспозиции музеев свидетельствует о том, что они вызывают интерес и у зрячих посетителей, особенно у детей, также крайне востребованы в работе с людьми с ментальной инвалидностью и деменцией. В качестве тактильного экспоната могут выступать и специально изготовленные интерактивные стенды, дополненные звуками и запахами; планшеты или смартфоны; электронные лупы, при помощи которых человек может рассмотреть изображение с необходимой степенью увеличения. Такие экспонаты, возможно, будут представлять интерес не только для незрячих посетителей, но и для всех гостей музея. Расположенные за стеклянными витринами предметы мало что расскажут не только незрячему, но и невнимательному зрячему посетителю [3].

Естественно-научные музеи являются одними из самых благоприятных профилей музеев по адаптации экспонатов и отнесению их в тактильную категорию. Государственный Дарвиновский музей является теоретиком данного направления. Им были сформированы тактильные пособия, такие как чучела животных, мех млекопитающих, перья птиц, рыбная чешуя, гнезда птиц, сухие ракообразные и иглокожие, рога и скелеты, окаменелости и др. Интересен также опыт работы с представлением незрячим и слабовидящим живых природных объектов – растений, неядовитых змей, мелких млекопитающих, насекомых, личинок и коконов. Используются в работе плоды и семена растений, спилы стволов деревьев, продукты и следы жизнедеятельности животных (жемчуг, кора дерева со следами жизнедеятельности коро-еда) [3, с. 20–35].

Музей русского импрессионизма с момента его открытия создает условия формирования доступной среды для всех категорий посетителей. Уникальны разработки тактильных станций, дополняющих постоянную экспозицию и временные выставки. Тактильная станция состоит из композиции, включающей в себя макет картины, выносной элемент из сюжета картины и аромат. Сотрудники музея отмечают, что тактильную станцию не всегда удастся создать к картине. Сюжет, изображенный на картине, должен, прежде всего, рассказывать историю, которая будет

доступна для зрителя любой категории. Отдельно хотелось бы отметить ароматы на тактильных станциях, которые сопровождают каждую адаптированную картину. После изучения работ, представленных на выставке, искусствоведами готовится описание, которое предлагается парфюмерам, и они подбирают соответствующие картине композиции. На выставке «Импрессионизм и испанское искусство» картина «Эрик Сати, играющий на фисгармонии» дополнена ароматом, ассоциирующимся с кедром, а картина «Арена для боя быков. Барселона» Рамона Казаса дополнена ароматами, имитирующими запахи земли и кожи.

На тактильной станции также всегда вынесен дополнительный тактильный элемент, благодаря которому предоставляется возможность подробно рассмотреть отдельный предмет, изображенный на картине, получить представление о его особенностях и фактуре. Работа Игнази Мальюла «Кусты роз» дополнена деревянным корабликом, который по сюжету картины запускают дети. Тактильные станции играют важную роль в восприятии таких экспонатов, как плоскостные картины, благодаря им незрячему человеку предоставляется возможность «посмотреть картину» [9].

По-своему трудна адаптация современного искусства. В 2015 году в Музее современного искусства «Гараж» открылся первый в России отдел инклюзивных программ, главная задача которого, поставленная сотрудниками музея, – создание доступного музейного пространства и экспозиции для посетителей с ограниченными возможностями здоровья. Музей является инициатором постоянных мероприятий и событий для людей с ограниченными возможностями здоровья. Успешны все программы, проводимые для категории незрячих и слабовидящих посетителей музея. Во время организации выставочных проектов кураторы музея сотрудничают с людьми, имеющими различную форму инвалидности. Адаптации подвергаются скульптуры и полотна современных художников. Профессиональными скульпторами в соответствии со специальными требованиями создаются мобильные тактильные копии, которые используются для экскурсионных программ и размещения в экспозиционном пространстве [5].

Таким образом, «тактильный экспонат» существовал с XVII века, но понимание его места

в музее не было осознанным, ценность в пространстве музея ему не придавалась. В XIX веке с приходом веяния моды «отстраненного созерцания искусства» появилось понимание о нанесении физического вреда подлинным ценностям.

С начала XX века существуют специальные тифломузеи, ориентированные на незрячего посетителя. Содержание экспозиции представляет собой полностью адаптированные тактильные копии произведений искусства. Под тактильным экспонатом принято понимать рельефное воспроизведение, повторяющее контуры оригинала в уменьшенном размере. Создание тактильного

экспоната – трудоемкий процесс, требующий совместной работы музееведов, скульпторов, художников, тифлопедагогов, людей с инвалидностью.

Сегодня музеи центральной России успешно интегрируют в экспозиционное пространство тактильные экспонаты, представляющие интерес не только для незрячих и слабовидящих посетителей, но и для всех категорий людей, пришедших в музей. Мы видим дальнейшую перспективу адаптации регионального наследия для незрячих и слабовидящих в создании тактильных экспонатов и их дальнейшей интеграции в музеи Кузбасса.

Литература

1. Афонин А. Б., Галагузова Ю. Н., Колесников В. В., Чупина К. В., Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры [Электронный ресурс]: научно-практическое пособие для сотрудников учреждений культуры. – Екатеринбург: Берлин, 2019. – URL: <http://inkultur.ru/documents/conception> (дата обращения: 25.06.2021).
2. Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами. – М.: ГДМ, 2013. – 99 с.
3. Исаханова Ю. Р. Разработка и проведение занятий для слепых и слабовидящих посетителей в естественно-научном музее на примере Государственного Дарвиновского Музея: методическое пособие. – М.: ГДМ, 2019. – 78 с.
4. Как сделать музеи более популярными и ближе к людям. Тактильность + интерактив [Электронный ресурс] // Культура и креативность. – URL: <https://www.culturepartnership.eu/article/kak-sdelatj-muzei-boleepopulyarnimi-i-blizhe-k-lyudyam-taktiljnostj--interaktiv> (дата обращения: 20.04.2021).
5. Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт Музея современного искусства «Гараж» [Электронный ресурс]: сборник материалов. – М., 2018. – URL: <https://specialviewportal.ru/uploads/metodic.pdf> (дата обращения: 20.06.2021).
6. Пройди путем эволюции. Интерактивная экспозиция [Электронный ресурс] // Государственный Дарвиновский музей. – URL: <http://www.darwinmuseum.ru/projects/separate-exp/projdi-putem-evolyucii> (дата обращения: 20.04.2021).
7. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://www.museum.ru/RME/sci_openair.asp (дата обращения: 24.04.2021).
8. Соколова О. Ю. Педагогический потенциал музея в работе с экскурсантами с ограниченными возможностями здоровья // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 66-1. – С. 205–208.
9. Тактильные станции для картин на наших выставках [Электронный ресурс] // Музей русского импрессионизма. – URL: <http://www.rusimp.su/ru/news/220> (дата обращения: 15.04.2021).

References

1. Afonin A.B., Galaguzova Yu.N., Kolesnikov V.V., Chupina K.V. *Organizatsiya inklyuzivnoy sredy v uchrezhdeniyakh kul'tury: nauchno-prakticheskoe posobie dlya sotrudnikov uchrezhdeniy kul'tury* [Organization of an inclusive environment in cultural institutions: a scientific and practical guide for institutions]. Ekaterinburg, Berlin, 2019. (In Russ.). Available at: <http://inkultur.ru/documents/conception> (accessed 25.06.2021).
2. Vanshin S.N., Vanshina O.P. *Sotsiokul'turnaya reabilitatsiya invalidov muzeynymi sredstvami* [Socio-cultural rehabilitation of disabled people by museum means]. Moscow, 2013. 99 p. (In Russ.).
3. Isakhanova Yu.R. *Razrabotka i provedenie zanyatiy dlya slepykh i slabovidyashchikh posetiteley v estestvenno-nauchnom muzee na primere Gosudarstvennogo Darvinovskogo Muzeya: metodicheskoe posobie* [Developing and conducting classes for blind and visually impaired visitors in a natural science museum on the example of the State Darwin Museum: Methodological guide]. Moscow, GDM Publ., 2019. 78 p. (In Russ.).
4. *Kak sdelat' muzei bolee populyarnymi i blizhe k lyudyam. Takti'l'nost' + interaktivn* [How to make museums more popular and closer to people. Tactility + interactive]. *Kultura: Kreativnost'* [Culture and creative]. (In Russ.).

Available at: <https://www.culturepartnership.eu/article/kaksdelatjmuzei%20boleepopulyarnimi-i-blije-k-lyudyam-taktiljnostj--interaktiv> (accessed 20.04.2021).

5. *Muzej oshchushcheniy: slabovidyashchie i nezryachie posetiteli. Opyt Muzeya sovremennogo iskusstva "Garazh": sbornik materialov [Museum of Sensations: Visually Impaired and Blind Visitors. Experience of the Garage Museum of Contemporary Art. Collection of materials]*. Moscow, 2018. (In Russ.). Available at: <https://specialviewportal.ru/uploads/metodic.pdf> (accessed 20.06.2021).
6. Proydi putem evolyutsii. Interaktivnaya ekspozitsiya [Go through the path of evolution. Interactive exhibition]. *Gosudarstvennyy Darvinovskiy muzey [State Darwin Museum]*. (In Russ.). Available at: <http://www.darwinmuseum.ru/projects/separate-exp/projdi-putem-evolyucii> (accessed 20.04.2021).
7. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [Russian Museum Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: http://www.museum.ru/RME/sci_openair.asp (accessed 24.04.2021).
8. Sokolova O.Yu. Pedagogicheskiy potentsial muzeya v rabote s ekskursantami s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [The pedagogical potential of the museum in working with tourists with disabilities]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern teacher education]*, 2020, no. 66-1, pp. 205-208. (In Russ.).
9. Taktil'nye stantsii dlya kartin na nashikh vystavkakh [Tactile stations for paintings at our exhibitions]. *Muzej russkogo impressionizma [Museum of Russian Impressionism]*. (In Russ.). Available at: <http://www.rusimp.su/ru/news/220> (accessed 15.04.2021).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-31-39

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И РОССИЙСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ

Кулемзин Анатолий Михайлович, доктор культурологии, профессор, эксперт научного управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kulemzin41@mail.ru

В статье рассматривается проблема влияния российского менталитета на развитие научно-технического прогресса в настоящее время. Отмечается, что если в некоторых технически развитых странах основное внимание уделяется развитию цифровых технологий, виртуальной реальности, созданию иммерсионного оборудования, то в России эти технические новшества рассматриваются с философских, культурологических, социальных позиций. На эту разницу в подходах оказала влияние разница менталитетов западноевропейских народов и российского народа. Приводятся различные точки зрения публицистов XIX века. Если «западники» (К. Н. Батюшков, П. Я. Чаадаев, В. В. Пассек, В. Ф. Одоевский) отрицали положительную роль России в мировой истории, то «славянофилы» (Ф. П. Аделунг, Н. П. Румянцев, Н. И. Новиков, А. С. Уваров и прежде всего А. С. Пушкин) с патриотических позиций высоко оценивали вклад России в мировую историю и культуру. Аналогичное отношение было у них и к так называемому вопросу о русском характере.

В художественной, публицистической и научной литературе сложилась точка зрения о том, что российский менталитет базируется на духовных основах язычества и православия. Языческие традиции сформировали в «русской душе» импульсивность, хаотичность, непрогнозирование перспектив, приоритет чувственности перед логичностью. Православие – созерцательность, смирение, медлительность, ожидание мессии. Автор считает, что эти обстоятельства оказали влияние и на формирование методологии современного научного познания. Однако при этом авторами не учитывались такие обстоятельства, как неоднородность национального состава российского общества, преобладание в определенные исторические периоды в дворянской среде, определявшей векторы национальной политики, представителей татарской или немецкой национальностей, уровень грамотности и образованности различных социальных слоев населения.

Сила этого менталитета в том, что российская наука пытается служить всему миру и гармонии между всеми народами. Слабость в том, что такая сложная задача не под силу одному народу. Однако вновь, как и прежде, российский народ в критические судьбоносные моменты сумеет объединить вокруг себя прогрессивное человечество и показать всему миру свои гуманистические преимущества. Тем не менее в эпоху острой конкуренции в научно-техническом прогрессе созерцательность, медлительность ведут к отставанию. Это опасно.

Ключевые слова: виртуальная реальность, цифровые технологии, научно-технический прогресс, российский менталитет, русская душа, язычество, православие.

THE VIRTUAL REALITY AND RUSSIAN MENTALITY

Kulemzin Anatoliy Mikhaylovich, Dr of Culturology, Professor, Expert of Scientific Management, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kulemzin41@mail.ru

The article examines the problem of the influence of the Russian mentality on the development of scientific and technological progress at the present time.

It is noted that if in some technically developed countries the main attention is paid to the development of digital technologies, virtual reality and the creation of immersion equipment. In Russia, these technical innovations are viewed from philosophical, cultural, social positions. This difference in approaches was influenced by the difference in the mentality of the Western European peoples and the Russian people. Various points of view of Russian publicists of the 19th century are presented. If the “Westernizers” saw only the negative in the “Russian character” then the “Slavophiles” paid more attention to humanism and messianism.

In the fiction, journalistic and scientific literature there is a point of view that the Russian mentality is based on the spiritual foundations of Paganism and Orthodoxy. Pagan traditions formed in the “Russian soul” impulsiveness, chaos, not predicting prospects, the priority of sensuality over logic. The Orthodoxy is contemplation, humility, slowness, expectation of the Messiah. The author believes that these circumstances also influenced the formation of the methodology of modern scientific knowledge. However, at the same time, the publicists did not take into account such circumstances as the heterogeneity of the national composition of Russian society, the predominance in certain historical periods in the noble environment, which determined the vectors of national policy, representatives of Tatar origin and among officials, science and education of representatives of German origin. The level of literacy and education of various social strata of the population was also not taken into account.

The strength of this mentality is that the Russian people are ready to serve the whole world and harmony among all peoples. The weakness is that such a difficult task is beyond the power of one people. However, once again, as before, the Russian people, possessing a powerful intellect and the ability to mobilize at critical fateful moments, will be able to unite progressive humanity around themselves and show their humanistic advantages to the whole world. However, in an era of intense competition in scientific and technological progress, contemplation and slowness lead to lagging behind in forward science-intensive industries.

Keywords: virtual reality, digital technology, scientific and technical progress, Russian mentality, Russian soul, Paganism, Orthodoxy.

Виртуальный мир все шире и активнее внедряется в традиционные и инновационные сферы жизни современного общества. Это военное дело и медицина, образование и подготовка технических специалистов, архитектура и дизайн, сфера развлечения и досуга. Развитие цифровых технологий вплотную подошло к созданию ис-

кусственного интеллекта. Виртуальный мир стал нашей реальностью. Сегодня он является универсальным средством коммуникации, приобщения к имеющимся и прогнозируемым общественным достижениям человеческой цивилизации и тем самым становится новым средством социализации личности. Вместе с тем еще не вполне иссле-

дован этот феномен с точки зрения его влияния на социальные процессы. Туманно место самого человека в этой реальности и степень риска в использовании этого феномена в более широких масштабах.

Несмотря на широкую практику использования виртуального объекта, нет достаточно четкого ни философского, ни культурологического, ни технологического, ни юридического определения этого понятия. В связи с этим, по нашим представлениям, в ближайшее время должна возникнуть отдельная наука, объединяющая усилия философов, культурологов, психологов, социологов, педагогов, программистов, правоведов и специалистов других наук. Доктор философии Н. А. Носов считает её частью философской науки и называет «виртуалистикой» [18]. Насколько удачно это название, время покажет. Но потребность в такой науке назрела.

В условиях активного расширения и внедрения в устоявшиеся формы социальной жизни виртуальной реальности необходима ограничивающая цензура для предупреждения создания и распространения виртуальных объектов, содержащих материалы, противоречащие морали, нравственности, традициям и в целом менталитету российского общества.

В странах западного мира (США, Канада, Дания, Финляндия, Польша и др.) изучение этого нового социального явления на современном научном уровне началось в 1980-х годах прошлого века. Большинство российских исследователей считают, что виртуальная реальность для зарубежных специалистов – это в основном реальная практика создания, совершенствования и внедрения в жизнь виртуальных технологий с целью создания трехмерного пространства для вызывания у зрителя эффекта присутствия [9; 11]. В Оксфордском словаре английского языка виртуальная реальность понимается как компьютерная симуляция трехмерного пространства, взаимодействие с которой ощущается человеком как реальное на физическом уровне посредством использования специального электронного оборудования – так называемой иммерсивной гарнитуры [25]. Определения понятий «виртуальный мир», «виртуальная реальность» и «виртуальный объект» в зарубежных публикациях расплывчаты. Имеются лишь описания отдельных их качеств и свойств.

В России к изучению виртуального мира приступили значительно позже. В 2007 году был создан Исследовательский центр медиафилософии СПбГУ. В 2008 году возникла Инновационная научно-исследовательская «Лаборатория виртуалистики и онтологии виртуального пространства» РАН. В 2012 году начались работы в Московском центре исследования видеонагра на философском факультете МГУ. В эти же годы появились первые публикации по данной проблеме с философских и культурологических позиций профессора Д. В. Галкина, психолога И. В. Бурлакова, культуролога доцента А. А. Сухова и других авторов. Рассматривались также истоки возникновения, сущность, содержание, оформление и размещение виртуального продукта в интернет-пространстве. Однако российские исследователи основное внимание уделяют не совершенствованию виртуальных технологий, а пониманию их философской сущности и социальным последствиям. Несмотря на то, что отечественные исследователи приступили к изучению виртуальной реальности позже, их исследования проникли достаточно глубоко в понимание сущности этого явления.

Отечественная наука воспринимает виртуальную реальность значительно шире, вкладывая в объем этого понятия и многие виды некомпьютерных реальностей, но также и все то, что создано человеческим воображением, включая галлюцинации и некоторые материальные произведения художественного творчества. Д. А. Дубовицкая отмечает, что отечественные исследователи определяют виртуальность как нечто эфемерное, креативное, мнимое, воображаемое ([10, с. 27; 8] и др.). То есть это виртуальность, присущая самому человеку как форма особого состояния психики [9]. На наш взгляд, такое понимание виртуальной реальности не соответствует действительности. Д. А. Дубовицкая также полагает, что «разнообразие и противоречивость концепций, методологий, научных работ, посвященных изучению виртуальности, свидетельствует о необходимости конкретизации понятия “виртуальность”, более детального рассмотрения признаков, свойств и качеств феномена виртуальности и процесса виртуализации» [10, с. 41].

Имеются обобщающие работы, подводящие итог изучения виртуальной реальности. Это диссертации Д. А. Дубовицкой [10], С. И. Орехова

[20], П. А. Степаненко [22]. Работы О. И. Елховой, Л. А. Тягуновой, Е. А. Бебневой, И. С. Данченко и других авторов посвящены анализу философской сущности виртуального мира и становлению науки о виртуальном мире. Однако в них не дано четкого определения таких понятий, как «виртуальный мир», «виртуальная реальность», «виртуальный объект», не разработана их классификация. Остались недостаточно исследованными вопросы виртуальности в культурном пространстве. Все это сдерживает развитие и внедрение технологий виртуальности в производство и в современное социокультурное пространство. В основном пока даются слишком обобщенные определения, не раскрывающие конкретную практико-ориентируемую её сущность. Имеется и другая тенденция. Это раскрытие сущности виртуальной реальности через перечисление её функций, свойств и возможностей. Описание внешних проявлений объекта необходимо для определения границ его признаков и функций, но непродуктивно для раскрытия его сущности.

В основном понятие о виртуальности разрабатывается как новая философская категория. Наиболее ранней отечественной публикацией является статья Н. Г. Багдасарьяна и В. Л. Силаевой. Они выделяют три исторически обусловленных разновидности виртуальной реальности: *доиндустриальная* (религиозный экстаз, алкоголь, наркотики, некоторые художественные произведения); *индустриальная* (фотография); *электронная* (мультимедиа, мобильная связь). Ими даны следующие характеристики электронной виртуальной реальности. Это онтологически обоснованное стремление человека создавать альтернативный мир; она проявляется непосредственно и преимущественно знаково; она радикально меняет пространственно-временной континуум [1].

Н. Ю. Кликушина считает, что виртуальная реальность – это сконструированная трехмерная модель реальности, создаваемая с помощью компьютерных технологий и передающая эффект полного присутствия в ней субъекта [16].

Понятие «виртуальный объект» полисеманлично, поэтому обозначение проблемы его определения и интерпретации многоаспектно. Как утверждает Р. В. Леушкин, «в современном научном и философском знании применение термина “виртуальность” весьма дифференцировано, по-

этому зачастую наименование “виртуальный” получают явления и процессы, различные по природе и свойствам» [17]. В философском понимании виртуальность для него – это «обозначение совокупности свойств объекта или процесса, лежащих в области теоретической или эмпирической неопределенности» [17, с. 1553]. Для раскрытия смысла исследуемого явления, на наш взгляд, недостаточно охарактеризовать его лишь неопределенностью.

В своей кандидатской диссертации П. И. Браславский дает следующее толкование виртуальной реальности: «ВР (виртуальная реальность, прим. авт.) заставляет переосмыслить проблему соотношения символа и образа, конкретно-чувственного и абстрактно-рассудочного познания, переопределить роль воображения и фантазии. ВР формирует новые телесные практики и новую “культурную разметку” человеческого тела... ВР становится средой общения и социализации современников. Уже сегодня ВР влияет на горизонт нашего повседневного опыта и – соответственно – поведение в реальном мире» [5]. Мы считаем, что подобные определения, дефиниции через перечисление признаков и функций понятия не вполне продуктивны, хотя и необходимы, но недостаточны. Виртуальная реальность – это разновидность реальностей, порожденная посредством воздействия на сознание человека компьютерных технологий.

Более конкретное определение дали Е. В. Галанина и Е. О. Акчелов: «...виртуальный – значит актуальный, воспринимаемый и интерпретируемый Наблюдателем. Виртуальный мир видеоигры следует рассматривать как одно из проявлений виртуального мира. Основываясь на двух тезисах, дадим собственное определение понятию “виртуальный мир видеоигры” – это универсум симулякров, порожденный Архитектором (гейм-дизайнер, команда разработчиков) и актуализируемый в компьютерной среде в процессе взаимодействия а) Наблюдателя (игрока) и Архитектора – в одиночных видеоиграх; б) Наблюдателей (игроков) между собой и с Архитектором – в многопользовательских видеоиграх» [8, с. 97].

Обобщающую философскую оценку этого нового явления, изменившего в целом мировоззрение современного общества, дал Н. А. Носов: «На наш взгляд, идея виртуальности предлагает принципиально новую для европейской культу-

ры парадигму мышления, в которой ухватывается сложность устройства мира, в отличие от идеи ньютоновской простоты, на которой зиждется современная европейская культура» [18].

Имеются также технологические определения виртуальной реальности, раскрывающие процедуру создания, функционирования и взаимодействия виртуальных объектов с пользователем. «Виртуальным объектом признается объект, не имеющий иного выражения в реальном мире, помимо изображения либо изображений, воспринимаемых пользователем посредством периферийного компьютерного устройства, отображающего движущиеся или неподвижные изображения, созданные компьютером и обработанные компьютерной графикой» [7, с. 231]. Или: «Виртуальные объекты – это нематериальные предметы виртуального мира, содержащие в себе компьютерную программу, которая моделирует данный предмет и формирует его внешний облик» [18]. Данное определение не вполне корректно с логической точки зрения, так как оно тавтологично, то есть объяснение понятия дается через само понятие. В данном случае виртуальный объект раскрывается через виртуальный мир. Эти два понятия в своей основе тождественны.

Мы считаем, что из объема понятия «виртуальный мир» следует исключить те проявления человеческого сознания, которые не произведены с помощью современных компьютерных цифровых технологий, в том числе и галлюцинации, порожденные искаженным сознанием в результате воздействия наркотиков, психотропных веществ, гипноза, шаманских камланий и т. п. Сюда нельзя отнести и фантазии, воплощенные в художественных произведениях (живописи, скульптуре, архитектуре), а также кино и произведения театрального искусства. Ибо это вполне реальные объекты. В понятии «виртуальный мир» должно остаться только то, что создано с помощью современных компьютерных цифровых технологий, существующее только в интернет-пространстве, передаваемое и воспринимаемое через посредство этих технологий. Словосочетание «виртуальный мир» должно пониматься как жанр интернет-сообщества, компьютерно-моделированной среды, в которой пользователи могут взаимодействовать друг с другом, пользоваться заранее созданными виртуальными объектами или самостоятельно создавать их.

Окончательного единого определения и толкования понятий «виртуальный мир» и «виртуальный объект» пока отечественная философская мысль не нашла. На наш взгляд, **виртуальный объект – это нематериальный продукт интеллектуальной деятельности, созданный посредством цифровых компьютерных технологий и размещенный и существующий только в интернет-пространстве.**

В то же время многие исследователи отмечают значительное отставание России в разработке цифровых технологий, обеспечивающих широкое применение и использование виртуального объекта в различных сферах деятельности.

Развитию виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR) во многих зарубежных развитых странах уделяется большое внимание через широкое использование иммерсионного обучения уже в течение нескольких последних десятилетий. В России первое предприятие-медиакомпания «VR-консорциума» было создано лишь 2016 году [12]. Алексей Каленчук, директор по развитию Фонда «Сколково», считает, что «ни с точки зрения объема инвестиций, ни с точки зрения качественных компетенций в продуктовой разработке, в России не видно прогресса. Поэтому, несмотря на то, что рынки и экосистемы VR/AR развиваются, отечественные разработки находятся вне лидерских позиций» [15].

Если в технологически развитых странах главное внимание уделяется развитию практико-прикладных цифровых технологий, то отечественные исследователи больше склонны к анализу теоретических философских проблем виртуальной реальности. Эта особенность, на наш взгляд, прячется в секрете российского менталитета, на который довольно рано обратили внимание и зарубежные, и отечественные публицисты. Более того, необходимость развития виртуальных технологий отрицается и считается вредной для общества. Так, например, Е. Е. Таратута считает, что виртуальная реальность – это нечто «модное, то есть притягательное в силу своей популярности, и в целом социально одобряемое, – в общем, вне зависимости от своих качеств как таковых;

– представляющее собой некую “несерьезную” сферу, принадлежность к которой означает отключенность от реальности как комплекса причин и следствий. В особенности здесь имеется

в виду не собственно онтологическая казуальность, а именно социальная, поэтому “невключенность” в неё воспринимается как маргинальность, – от “безобидной” и поощряемой (например, инфантильность) до различных угрожающих типов асоциальности;

– пугающее в силу своей способности угрожать реальности окружающего мира и ставить ее под сомнение, – а вместе с ней и человеческое бытие» [23, с. 10].

В данной статье мы не склонны вновь и вновь раскрывать «веками непонятный чужеземным мудрецам» характер русской души. Труднообъяснимых черт с точки зрения западноевропейской позиции в характере россиян много: антиномичность [4], высокая духовность, мечтательность [3], мессианство [20], приоритет чувственности перед логичностью [13]. При этом в разные исторические периоды проявлялись и преобладали разные свойства русского характера.

Открытость, простота, широта души – это те в целом положительные качества, которые сыграли отрицательную роль в периоды назревания опасностей над Россией. Преобладание этих черт над практичностью, прагматизмом, высокомерием, свойственными западноевропейскому характеру, сказалось в целом на образе жизни российского общества в различные времена. Попытаемся лишь выяснить, почему накануне технологического скачка в связи с появлением цифровых технологий и создания искусственного интеллекта Россия, как это часто случалось, не в лидерах научно-технического прогресса. Так было и в периоды научно-технических революций: изобретение паровой машины в XVIII веке, широкое внедрение в производство электричества и химии в XIX веке, создание компьютеров в XX веке. Теперь она вновь отстает от своих конкурентов в деле создания и использования цифровых технологий. Однако она опережает в понимании новых технологий, оказывающих влияние на социальные процессы. Остановим свое внимание лишь на тех чертах российского менталитета, которые повлияли на формирование методологии российского научного познания.

Е. Ф. Казаков считает, что ментальность (менталитет) – это образ мыслей, характер мировосприятия, миропонимание [14, с. 142]. На наш взгляд, именно это имело определяющее значение для формирования методологии научного

познания российского научного сообщества. Что же влияло на формирование образа мыслей, мировосприятие и миропонимание? Как отмечает Н. А. Бердяев, это язычество и православное христианство [2, с. 34–35]. Эту точку зрения поддерживают большинство исследователей.

Как считает Е. Ф. Казаков, «языческое в душе русской культуры можно определить через сумму таких характеристик, как природное, политеизм, центробежно-центростремительные силы, “горизонталь – вертикаль”, борьба, конфликт (“выброс лавы”), хаос, анархия, динамика. Христианское в душе русской культуры можно определить, как сумму следующих характеристик: сверхприродное, монотеизм, центростремительное, вертикаль – ось, умиротворение, смирение, медлительность, порядок, покой, власть, сохранение, разумное начало... В языческом есть и аполлоническое (телесное) и дионисийское (хаотическое). Языческое вступает в конфликт с метафизической телесностью, упорядоченностью христианской культуры. Противоречия русской души, в той или иной мере – выражение глубинного противоречия в душе русской культуры между языческим и христианским началами» [14, с. 143]. Мы полагаем, что под термином «язычество» в данном случае, пожалуй, правильнее было бы понимать догосударственный общинно-родовой уклад.

При этом надо учесть, что российская интеллигенция в первой половине XIX века, когда бурно обсуждался вопрос о месте России в мировой истории, не была единой в оценке российского пути развития. Если так называемые западники (К. Н. Батюшков, П. Я. Чаадаев, В. В. Пассек, В. Ф. Одоевский) отрицали значимость русского народа в мировой истории, то славянофилы (Ф. П. Аделунг, Н. П. Румянцев, Н. И. Новиков, А. С. Уваров и прежде всего А. С. Пушкин) с патристических позиций высоко оценивали вклад России в мировую историю и культуру.

Однако говорить в целом о русской душе, о русском характере или менталитете русского народа вряд ли справедливо. Известно, что российский народ, во-первых, состоит из многих народов, во-вторых, из различных социальных слоев, обладающих разной ментальностью, уровнем образования и качеством мышления. Известно, что с середины XVIII века царский престол наследовали не представители рода Романовых, а, начиная с Петра III (1730) и затем Екатерины

II (1763), представители немецкого рода Гольштейн-Готторп. Как отмечали М. В. Ломоносов, В. О. Ключевский и С. Б. Веселовский, половина дворянских родов в России носили татарские фамилии.

Многие выдающиеся российские мыслители (А. К. Аксаков, А. И. Герцен, А. И. Ильин) считали, что европейская наука и культура чужда русскому духу. Она слишком рассудочна, аналитична и экспериментальна. Но это тема иного исследования.

Если обобщить и суммировать в целом, то российский менталитет можно охарактеризовать как отсутствие стратегического перспективного мышления, некоторую беспечность, сложившуюся от полагания того, что соседние народы также бескорыстны, беспечны и лишены коварных замыслов. Причины наличия беспечности в характере русского человека отмечали многие писатели, ученые и публицисты. Однако надо признать, что большинство и отечественных, и зарубежных исследователей считают, что российская наука сформировалась под влиянием западноевропейской науки (и, прежде всего, немецкой), которой свойственны более всего практическая направленность, прагматичность, экспериментальный метод, чем созерцательность.

Но российская наука имела свою специфику методологии познания под влиянием собственного менталитета. А. И. Ильин считал, что «русский ученый призван насыщать свое наблюдение и свою мысль живым созерцанием... созерцать жизнь природного организма; видеть математический предмет; зреть в каждой детали русской истории дух и судьбу своего народа; растить и укреплять свою правовую интуицию; видеть це-

лостный экономический организм своей страны; созерцать целостную жизнь изучаемого им языка; врачебным зрением постигать страдание своего пациента» [13]. Успехи в научно-техническом прогрессе в нашей стране достигались лишь тогда, когда основными факторами, влиявшими на формирование методологии научного познания, было идеологическое давление и заказы оборонного назначения [24, с. 287].

Из этих сложных компонентов сформировался затейливый узор русской души, российского менталитета, стержнем которого являются созерцательность, беспечность и мессианство. Эти качества повлияли и на формирование методологии научного познания. Как результат этой методологии – современное понимание и состояние цифровых технологий и виртуальной реальности в мировом научно-техническом соревновании накануне создания искусственного интеллекта и освоения ближайших космических тел в условиях жесткой международной конкуренции за лидерство в техническом прогрессе. Однако, как отмечает А. В. Юревич, «влияние особенностей российского менталитета на отечественную науку столь же противоречиво, сколь и сам этот менталитет» [24, с. 287].

Сила этого менталитета в том, что российская наука пытается служить всему миру и гармонии между всеми народами. Слабость в том, что такая сложная задача не под силу одному народу. Однако вновь, как и прежде, российский народ, обладая могучим интеллектом и умением мобилизоваться в критические судьбоносные моменты, сумеет объединить вокруг себя прогрессивное человечество и показать всему миру свои гуманистические преимущества.

Литература

1. Багдасарьян Н. Г., Силаева В. Л. Виртуальная реальность: попытка типологизации // *Философские науки*. – 2005. – № 6. – С. 39–58.
2. Бердяев А. Н. Русская идея [Электронный ресурс]. – URL: <https://nnov.hse.ru/data/2018/02/20/1165426589/Berdiaev%20Николай.%20Русская%20идея%20-%20royallib.ru.pdf>.
3. Бердяев Н. А. Истоки русского коммунизма [Электронный ресурс]. – URL: http://www.odinblago.ru/russk_kommunizm.
4. Бердяев Н. А. Судьба России [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/rossia.txt>.
5. Браславский П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. культурологии [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/tekhnologiya-virtualnoi-realnosti-kak-fenomen-kultury-kontsa-xx-nachala-xxi-vekov>.
6. Бунина Н. Правовая природа виртуальных объектов в компьютерных играх [Электронный ресурс]. – URL: https://zakon.ru/blog/2020/11/30/pravovaya_priroda_virtualnyh_obektov_v_kompyuternyh_igrah.

7. Виноградов П. А. Понятие виртуального объекта и оборотоспособность виртуальных объектов в системе современного отечественного законодательства на примере интернет-сайта // Молодой ученый. – 2017. – № 15 (149). – С. 229–234.
8. Галанина Е. В., Акчелов Е. О. Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // Философская мысль. – 2016. – № 7. – С. 97–111.
9. Грязнова Е. В. Виртуальная реальность: анализ смысловых элементов понятия // Философские науки. – 2005. – № 2. – С. 125–143.
10. Дубовицкая Д. А. Креативность виртуальности в современных культуротворческих процессах: дис. ... канд. культурологии [Электронный ресурс]. – URL: http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/aed/Dubovickaya_Disser_new.pdf.
11. Дункан Питер. Мессианство в России. наук [Электронный ресурс]. – URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/1643>.
12. Иванова А. В. Технология виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения // Стратегические решения и риск-менеджмент. – 2018. – № 3. – С. 88–107.
13. Ильин И. А. О русской идее [Электронный ресурс]. – URL: https://imwerden.de/pdf/iljin_o_russkoj_idee.pdf.
14. Казаков Е. Ф. Душа русской культуры: к определению понятия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45. – С. 140–148.
15. Каленчук А. Быть или не быть VR&AR в России [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.comnews.ru/content/205826/2020-04-24/2020-w17/byt-ili-ne-byt-vrar-rossii>.
16. Кликушина Н. Ю. Понятие виртуальной реальности в курсе истории и философии науки // Эпистемология & Философия науки. – 2009. – Т. XXII, № 4. – С. 86–103.
17. Леушкин Р. В. Виртуальный объект как проблема конструктивного реализма // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 6 (ч. 7). – С. 1553–1558.
18. Носов Н. А. Виртуальная реальность [Электронный ресурс]. – URL: http://asu105.narod.ru/study/philosophy/theme_13.html.
19. Носов Н. А. Манифест виртуалистики. – М.: Путь, 2001. – 17 с. – (Тр. лаб. Виртуалистики; вып. 15).
20. Орехов С. И. Виртуальная реальность: Исследование онтологических и коммуникационных основ: дис. д-ра филос. наук [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/virtualnaya-realnost-issledovanie-ontologicheskikh-i-kommunikatsionnykh-osnov>.
21. Смирнова Т. С. Игровые объекты MMORPG как вещи и объекты гражданских прав // Государство и право: теория и практика: материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, апрель 2020 года). – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2020. – С. 8–16.
22. Степаненко П. А. Виртуальная реальность в структуре отношений человека и мира: дис. ... канд. филос. наук [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/virtualnaya-realnost-v-strukture-otnoshenii-cheloveka-i-mira>.
23. Таругута Е. Е. Философия виртуальной реальности. – СПб., 2007. – 147 с. – (Сер. «АПОРИИ»; вып. 2).
24. Юревич А. В. Социально-психологические особенности российского научного мышления // Философия науки. Т. 9. Эволюция творческого мышления. – 2003. – № 1. – С. 287–308.
25. Definition of virtual reality [Электронный ресурс] // Oxford Dictionaries. – URL: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/virtual-reality>.

References

1. Bagdasaryan N.G., Silaeva V.L. Virtual'naya real'nost': popytka tipologizatsii [Virtual reality: an attempt at typologization]. *Filosofskie nauki [Philosophical sciences]*, 2005, no. 6, pp. 39-58. (In Russ.).
2. Berdyaev A.N. *Russkaya ideya [Russian idea]*. (In Russ.). Available at: <https://nnov.hse.ru/data/2018/02/20/1165426589/Berdyaev%20Николай.%20Русская%20идея%20-%20royallib.ru.pdf>.
3. Berdyaev N.A. *Istoki russkogo kommunizma [Origins of Russian communism]*. (In Russ.). Available at: http://www.odinblago.ru/russk_kommunizm.
4. Berdyaev N.A. *Sud'ba Rossii [The fate of Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/rossia.txt>.
5. Braslavskiy P.I. *Tekhnologiya virtual'noy real'nosti kak fenomen kul'tury kontsa XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii [Virtual reality technology as a cultural phenomenon of the late XX – early XXI centuries. Author's abstract of Diss. PhD in Culturology]*. (In Russ.). Available at: <https://www.dissercat.com/content/tekhnologiya-virtualnoi-realnosti-kak-fenomen-kulturny-kontsa-xx-nachala-xxi-vekov>.

6. Bunina N. *Pravovaya priroda virtual'nykh ob'ektov v komp'yuternykh igrakh* [Legal nature of virtual objects in computer games]. (In Russ.). Available at: https://zakon.ru/blog/2020/11/30/pravovaya_priroda_virtualnyh_obektov_v_kompyuternykh_igrakh.
7. Vinogradov P.A. Ponyatie virtual'nogo ob'ekta i oborotospособnost' virtual'nykh ob'ektov v sisteme sovremennogo otechestvennogo zakonodatel'stva na primere internet-sayta [The concept of a virtual object and the turnover of virtual objects in the system of modern domestic legislation on the example of a website]. *Molodoy uchenyy* [Young scientist], 2017, no. 15 (149), pp. 229-234. (In Russ.).
8. Galanina E.V., Akchelov E.O. Virtual'nyy mir videoigr: kul'turfilosofskiy analiz [The virtual world of a video game: a cultural-philosophical analysis]. *Filosofskaya mysl'* [Philosophical thought], 2016, no. 7, pp. 97-111. (In Russ.).
9. Gryaznova E.V. Virtual'naya real'nost': analiz smyslovykh elementov ponyatiya [Virtual reality: analysis of semantic elements of the concept]. *Filosofskie nauki* [Philosophical sciences], 2005, no. 2, pp. 125-143. (In Russ.).
10. Dubovitskaya D.A. *Kreativnost' virtual'nosti v sovremennykh kul'turotvorcheskikh protsessakh: dis. ... kand. kul'turologii* [Creativity of virtuality in modern cultural processes. Diss. PhD in Culturology]. (In Russ.). Available at: http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/aed/DubovickayaDisser_new.pdf.
11. Duncan Piter. *Messianstvo v Rossii* [Messianism in Russia]. (In Russ.). Available at: <https://gtmarket.ru/library/articles/1643>.
12. Ivanova A.V. Tekhnologiya virtual'noy i dopolnennoy real'nosti: vozmozhnosti i prepyatatstviya primeneniya [Technology of virtual and augmented reality: opportunities and obstacles to use]. *Strategicheskie resheniya i risk-menedzhment* [Strategic decisions and risk management], 2018, no. 3, pp. 88-107. (In Russ.).
13. Ilyin I.A. *O russkoy idee* [About the Russian idea]. (In Russ.). Available at: https://imwerden.de/pdf/iljin_o_russkoj_idee.pdf.
14. Kazakov E.F. Dusha russkoy kul'tury: k opredeleniyu ponyatiya [The soul of Russian culture: to the definition of the concept]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 45, pp. 140-148. (In Russ.).
15. Kalenchuk A. *Byt' ili ne byt' VR v Rossii* [To be or not to be VR&AR in Russia]. (In Russ.). Available at: <https://www.comnews.ru/content/205826/2020-04-24/2020-w17/byt-ili-ne-byt-vrar-rossii>.
16. Klikushina N.Yu. Ponyatie virtual'noy real'nosti v kurse istorii i filosofii nauki [The concept of virtual reality in the course of history and philosophy of science]. *Epistemologiya & Filosofiya nauki* [Epistemology & Philosophy of Science], 2009, vol. XXII, no. 4, pp. 86-103. (In Russ.).
17. Leushkin R.V. Virtual'nyy ob'ekt kak problema konstruktivnogo realizma [Virtual object as a problem of constructive realism]. *Fundamentalnye issledovaniya* [Fundamental research], 2014, no. 6 (part 7), pp. 1553-1558. (In Russ.).
18. Nosov N.A. *Virtual'naya real'nost'* [Virtual reality]. (In Russ.). Available at: http://asu105.narod.ru/study/philosophy/theme_13.html.
19. Nosov N.A. Manifest virtualistiki [Manifesto of virtualistics]. *Tr. lab. virtualistiki* [Proceedings of the Virtualistics Laboratory]. Moscow, Put' Publ., 2001, iss. 15. 17 p. (In Russ.).
20. Orekhov S.I. *Virtual'naya real'nost': Issledovanie ontologicheskikh i kommunikatsionnykh osnov: dis. d-ra filos. nauk* [Virtual Reality: Research on Ontological and Communication Foundations. Diss. Dr. of Philos. Sciences]. (In Russ.). Available at: <https://www.dissercat.com/content/virtualnaya-realnost-issledovanie-ontologicheskikh-i-kommunikatsionnykh-osnov>.
21. Smirnova T.S. Igrovye ob'ekty MMORPG kak veshchi i ob'ekty grazhdanskikh prav [Game objects MMORPG as things and objects of civil rights]. *Gosudarstvo i pravo: teoriya i praktika: materialy VI Mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, aprel' 2020 goda)* [State and law: theory and practice: materials of the VI International scientific conf. (St. Petersburg, April 2020)]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2020, pp. 8-16. (In Russ.).
22. Stepanenko P.A. *Virtual'naya real'nost' v strukture otnosheniy cheloveka i mira: dis. ... kand. filos. nauk* [Virtual reality in the structure of relations between man and the world. Diss. PhD in Philosophy]. (In Russ.). Available at: <https://www.dissercat.com/content/virtualnaya-realnost-v-strukture-otnoshenii-cheloveka-i-mira>.
23. Taratuta E.E. Filosofiya virtual'noy real'nosti [Philosophy of virtual reality]. *APORII*. St. Petersburg, 2007, iss. 2. 147 p. (In Russ.).
24. Yurevich A.V. Sotsial'no-psikhologicheskie osobennosti rossiyskogo nauchnogo myshleniya [Socio-psychological features of Russian scientific thinking]. *Filosofiya nauki. T. 9. Evolyutsiya tvorcheskogo myshleniya* [Philosophy of Science. Vol. 9. The Evolution of Creative Thinking], 2003, no. 1, pp. 287-308. (In Russ.).
25. Definition of virtual reality. *Oxford Dictionaries*. (In Engl.). Available at: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/virtual-reality>.

УДК 008:947.084

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-40-50

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ СЕЛЬСКОГО ПРАЗДНИКА КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Бондаренко Светлана Ивановна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин, Алтайский государственный аграрный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: bonsvet@bk.ru

В статье анализируется советский сельский праздничный ландшафт через систему культурных кодов. На примере новых трудовых и семейных праздников рассмотрены этапы и механизмы формирования и развития культурных кодов в системе сельских праздников. Внедрение новых праздничных кодов на первом этапе (1917 год – середина 1930-х годов) проходило под эгидой борьбы с религиозными праздниками. Советская сельская праздничная культура опиралась на культурный код аграрных дореволюционных праздников. Как показывают источники, практика празднования одновременно старых и новых праздников в деревне сохранялась вплоть до конца 1920-х годов. Отправной точкой трансформаций семейных праздников становится изменение пространственно-временного кода, перенесение праздников из храмов в государственные учреждения (ЗАГС).

На втором этапе (середина 1930-х годов – 1950-е годы) отражение в культурных праздничных кодах трудовых достижений становится структурированным и системным. Обращение к человеку труда, семейным ценностям, значимости созидания, нацеленности на будущие успехи, нравственные ценностные ориентации послужили конструктивными элементами новых сельских праздничных кодов. Общегосударственный аграрный проект СССР, освоение целинных и залежных земель в значительной степени способствовал формированию советского праздничного ландшафта.

Третий период формирования советского сельского праздничного ландшафта охватывал период с 1960-х по 1980-е годы и характеризовался созданием продвинутых культурных форм, развитием разветвленной системы культурного обслуживания, что способствовало включению сельских жителей в советский праздничный ландшафт. В то же время культурные коды сельских праздников в данный период ввиду меняющихся социально-экономических условий все более дифференцируются и фрагментируются, что ведет к очередной трансформации советского праздничного ландшафта, в том числе сельского.

Ключевые слова: советский праздник, СССР, идентичность, культурный код, традиция.

CULTURAL CODES OF A RURAL HOLIDAY AS A WAY OF FORMING THE SOVIET IDENTITY

Bondarenko Svetlana Ivanovna, PhD in History, Associate Professor, Department Chair of Humanities, Altai State Agrarian University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: bonsvet@bk.ru

The article analyzes the Soviet rural holiday landscape through a system of cultural codes. On the example of new labor and family holidays, the stages and mechanisms of the formation and development of cultural codes in the system of rural holidays are considered. The introduction of new holiday codes at the first stage (1917 – mid-1930s) took place under the auspices of the fight against religious holidays. The Soviet rural holiday culture was based on the cultural code of agrarian pre-revolutionary holidays. As sources show, the practice of celebrating both, the old and new holidays in the village remained until the end of the 1920s. The starting point for the transformation of family holidays is the change in the space-time code, transfer of holidays from churches to state institutions (civil registry offices).

At the second stage (mid-1930s – 1950s), the reflection of labor achievements in cultural holiday codes becomes structured and systematic. The appeal to the person of work, family values, the importance of creation, focus on future success, moral value orientations, served as constructive elements of the new rural holiday codes. The statewide agricultural project of the USSR, the development of virgin and fallow lands, largely contributed to the formation of the Soviet holiday landscape.

The third period of formation of the Soviet rural holiday landscape covers the period from the 1960s to the 1980s and was characterized by the creation of advanced cultural forms, the development of an extensive system of cultural services, which contributed to the inclusion of rural residents in the Soviet holiday landscape. At the same time, the cultural codes of rural holidays in this period, due to changing socio-economic conditions, are increasingly differentiated and fragmented, which led to another transformation of the Soviet holiday landscape, including the rural one.

Keywords: Soviet holiday, USSR, identity, cultural code, tradition.

Формирование праздничного ландшафта, транслирующего идеологию политической элиты, является важной задачей для любой власти. Праздничная культура является одним из действенных способов распространения политических идей и становления новой социальной реальности. В условиях многонациональной России формирование советской идентичности разнородных слоев населения требовало значительных усилий со стороны власти. Советский праздничный ландшафт призван был решить эту задачу.

Изучение данной проблематики через систему культурных кодов представляется весьма перспективным. Исследовательница Е. А. Филатова предлагает рассматривать праздничную культуру через систему кодов: событийно-акциональный, коммуникативный, ролевой, пространственно-временной, музыкально-звуковой, цветосветовой, декоративно-оформительский, пластико-ритмический, атрибутивный, кулинарный, игровой, эмоциональный [30, с. 20]. Под понятием «культурный код» понимают знаково-символическую систему, где знаки не только «замещают» реальные объекты, но и определяют характер коммуникативной деятельности. Для праздничного ритуала обязательными являются: событийно-акциональный, пространственно-временной, ролевой, атрибутивный, эмоциональный, игровой. Все остальные коды являются дополнительными и могут как присутствовать на празднике, так и нет [30, с. 21]. Исследователями отмечается многогранность понятия «культурный код». Так, В. М. Савицкий, указывая на многоаспектность термина, расширяет его понятием «культурные реалии» и исследует функцию культурного кода,

основываясь на том, что любая воспринимаемая органами чувств сфера реальности может выполнять функцию культурного кода [26, с. 68]. К. Рапай определяет культурный код как бессознательный смысл той или иной вещи или явления [24, с. 13]. Существуют определения, сосредоточенные на регулятивной функции культурных кодов. Г. А. Аванесова, И. А. Купцова сосредотачиваются на регулятивной функции культурного кода и определяют культурный код как «упорядоченное множество взаимосвязанных предписаний, ограничений, стандартов и установок по отношению к различным видам деятельности <...> центральное звено которых составляет множество знаков <символов>, смыслов и их комбинаций» [3, с. 34]. Посредством культурных кодов ученые исследуют различные политические и социокультурные процессы, систему передачи культурных ценностей.

Изучению трансформации сельской праздничной культуры посвящены работы С. Н. Шаповалова, С. Д. Багдасарян, А. П. Скорик. В отличие от работ советского периода, в центре внимания которых находились преимущественно общегосударственные праздники, исследовательский акцент данных работ сосредоточивается на рассмотрении регионального сельского праздничного ландшафта [31; 9]. Не вводя понятия «код», на материале Центральной части Севера И. А. Морозов, И. С. Слепцова, используя архивные и полевые материалы, по сути, рассматривают социорегулятивную функцию игрового кода (игры) в крестьянском обществе [19]. Следует отметить работу доктора исторических наук О. Д. Поповой. На примере кулинарного кода

историк показывает трансформацию советской праздничной системы и участие власти в создании кодов [22].

Не ставя цели всесторонне рассмотреть столь широкое понятие, как «культурные коды», обратим внимание на одну из функций культурных кодов, значимую в рамках нашего исследования. Культурные коды выполняют важную роль в механизмах поддержания и конструирования новой социальной реальности. Для определения значимости культурных кодов в формировании советской идентичности, что является целью работы, необходимо проанализировать этапы и особенности процесса формирования новых советских культурных кодов сельского праздничного ландшафта. Важность изучения именно сельского праздничного ландшафта заключается в том, что только после вовлечения села в советский праздничный ландшафт мы можем говорить о сформированности советской культурной идентичности и сформированности советского культурного праздничного кода. Попробуем рассмотреть этот процесс на примере внедрения советских трудовых и семейных праздников, поскольку семья и труд наиболее значимые ценностно-смысловые доминанты сельского общества.

Источниковой базой статьи послужили архивные материалы федерального архива (РГАЭ), в частности, коллекция писем в «Крестьянскую газету», материалы обследований регионального архива (ГААК), материалы региональной прессы. В работе использовался историко-хронологический метод, позволивший характеризовать сельскую праздничную культуру на определенных этапах изучаемого периода.

Советская наука выделяла три основных периода формирования советского праздничного ландшафта. В первый период (с 1917 года до середины 1930-х годов) праздничный ландшафт досоветской деревни был выстроен согласно религиозному календарю. Внедрение же новых праздников проходило под эгидой борьбы с религиозными праздниками. Этот период в целом характеризуется достаточно жестким характером насаждения «красной обрядности» на селе [6, с. 162]. По определению Е. М. Ярославского, это метод «бури и натиска». Так, в Сибири этот метод широко использовался в 1920-е годы ком-

сомольцами при организации «комсомольского рождества», «комсомольской пасхи», «Дня Урожая» и т. д. [16, с. 252]. Исследователь П. Е. Азарова для обозначения этого явления вводит даже понятие «антипраздник», которое, по ее мнению, представляло водораздел между царской и советской Россией, способствуя эффективной мобилизации конфронтационного типа [4, с. 121]. Как показывают многочисленные источники, метод «бури и натиска» в сельской среде успеха не имел. Большевикам пришлось налаживать некоторую преемственность с сельскими дореволюционными праздниками. Например, в 1923 году новый трудовой советский праздник «День Урожая», приуроченный к празднику Покрова Пресвятой Богородицы с целью вытеснения религиозного праздника, сохранил основной культурный код аграрных дореволюционных праздников, а именно «поклонение матери-земли, благодарность за хороший урожай» [19, с. 83]. Вместе с тем, культурный код праздника претерпел изменения. Советская составляющая атрибутивного кода праздника стала включать в себя сельскохозяйственные выставки, призванные проводить презентацию достижений власти в русле «было» и «стало». Эмоциональный код праздника дополнялся отчетами о достижениях сельского хозяйства советской власти, награждениями победителей соревнований. Звуко-музыкальный код сопровождался исполнением «Интернационала», «Смело, товарищи, в ногу» и других революционных песен. В целом «День Урожая» воспринимался крестьянами положительно, поскольку ментально не был чужд крестьянству, а также был полезен для крестьян своей просветительской составляющей, демонстрацией сельскохозяйственной техники, призванной облегчить труд крестьян.

Советская власть старалась расширить свое влияние на крестьянское общество. Важнейшей составляющей крестьянской жизни была семья, в связи с чем привнести советский код в семью было для власти чрезвычайно важно. Так, традиционно партикулярные обряды: свадьбы, регистрация рождения и смертей – переносились из церкви в государственные органы (ЗАГС). Изменение пространственно-временного кода празднеств приводило к дальнейшей трансформации традиционных культурных кодов. Но за-

менить храм на сельсовет в 1920-е годы было еще очень сложно. Характерной чертой новых праздничных кодов на данном этапе была их несформированность. Коммуникативный и игровые коды не имели еще нового содержания. Традиционный звуко-музыкальный код сельского праздника, представленный игрой на гармонии, отныне призван был «заставить гармонию служить нашим классовым интересам», исполнять революционные мелодии, возвеличивающие новую власть [12]. Но новых песен, отражающих любовные переживания, радость, грусть, было очень мало, а именно они традиционно составляли основу звуко-музыкального кода дореволюционных сельских праздников. Революционные же песни уже не соответствовали мирному времени и воспринимались без энтузиазма. Игры по заказу также проходили с многочисленными сбоями, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы с мест в периодической печати. Деревня продолжала в праздничных мероприятиях опираться на традиционные культурные устои.

Под давлением различных инструкций проведение старых праздников (Пасха, Масленица, Рождество, Николин день, Троица и т. д.) советская власть старалась представить только в негативном свете. Со второй половины 1920-х годов под давлением сверху чаще празднуются новые праздники: 7 ноября, 1 Мая, Ленинские дни. В сельской местности на первом этапе государственные праздники, в том числе и ключевой праздник День революции, проходили чаще всего формально, о чем свидетельствуют крестьянские письма: «Флаг вывесили, а сами в лес дрова резать ушли и так же обществу не объяснили, никто не знал, все работали» [17, л. 5–6]. Официально в 1928 году праздновалось 6 советских и 6 религиозных праздников и политически нейтральный Новый год, что говорило о невозможности для власти отказаться от религиозных праздников, которые лежали в основе культурного кода сельского праздничного ландшафта. Характерной чертой формирования новых праздников в сельской местности в обозначенный период была более медленная трансформация культурных кодов, по сравнению с городским пространством, что объяснялось как живучестью традиций в деревне, так и отсутствием стройной системы админи-

стративной организации праздников. Крестьяне в сложной социально-политической обстановке буквально «цеплялись за островки традиций, полностью порвать с религией решались немногие» [10, с. 55]. Таким образом, несмотря на политический нажим, практика празднования одновременно старых и новых праздников в деревне сохранялась вплоть до конца 1920-х годов, о чем свидетельствуют многочисленные источники.

Середина 1930-х – 1950-е годы – следующий этап развития советского праздничного ландшафта. Данный период характеризуется учреждением многочисленных «профессиональных» праздников. Наиболее значимым праздником на государственном уровне в послевоенный период становится День Победы, также отмечается Международный женский день, день Конституции, проводятся масштабные юбилейные праздничные компании. По мнению Д. Зеверта, начиная с 1956 года советские праздники проходили существенный процесс трансформации: «Именно в годы “спокойной диктатуры” Хрущева произошла фрагментация праздничного ландшафта, способствовавшая как распространению ритуалов вширь, так и расшатыванию праздничной системы» [15, с. 104].

Этот тезис применим и к сельскому праздничному ландшафту, который в данный период подвергается более значительной трансформации, нежели в предыдущие годы. Во многом это было связано с изменением государственной политики в области развития общества и государства. Критика культа личности способствовала поиску обновленной идеологии. Хрущевым была выдвинута идея общенародного государства и построения коммунизма здесь и сейчас. Необходимо было наглядно показать советскому народу, что данная задача вполне реализуема. Уже на XXI съезде КПСС главным направлением развития социализма было названо «вовлечение широких слоев населения в управление всеми делами в государстве, к участию всех граждан в руководстве хозяйственным и культурным строительством» [23, с. 92]. В конкретном воплощении речь, конечно, не шла об умалении роли государства в обществе. Были оговорены конкретные сферы, где, по мнению Хрущева, была возможность расширить функции общественных организаций. На первом месте была сфера культурного

обслуживания населения. На этом же съезде была поставлена задача избавиться от принижения народных масс в историческом развитии. И где как не на праздничных мероприятиях возвеличивать народные массы? И делать это было поручено общественным организациям, не без партийного контроля, конечно.

В связи с поставленной властями задачей генеральной линией развития советского праздничного ландшафта становится праздничное осмысление труда. Как показала дальнейшая практика, обращение в праздничной культуре к человеку труда было в основном принято советскими людьми, поскольку не противоречило общему культурному коду.

В сельском аспекте вопроса целинная эпопея дала прекрасную возможность обратиться к человеку труда. По мнению Рольфа, «праздник как важный медиум, обслуживающий власть, мог рассчитывать на щедрую финансовую и иную поддержку [25, с. 343]. Региональный конкретно-исторический материал подтверждает, средств не жалели. Так, работник культуры алтайского крайисполкома Я. Е. Кривоносов, отвечающий за досуг целинников, писал: «Можно без преувеличения утверждать, что ни до, ни после не строилось столько объектов культуры, как в 50–60-е годы. Мне приходилось курировать сотни объектов, деньги на которые отпускались “под целину”. На “целину” были направлены лучшие культурные силы страны» [18, л. 10–11]. Официальная статистика, приведенная в изобилии в диссертационном исследовании М. В. Алейникова, также это подтверждает [5, с. 124].

Механизм презентаций трудовых достижений становился структурированным и системным. При районных, сельских, поселковых советах депутатов трудящихся создавались специальные общественные комиссии по новым гражданским обрядам. Дома культуры, сельские клубы становились центрами новой праздничной обрядности. Пропагандистская практика делала акцент на трудовой энтузиазм и уважение к физическому труду. Показательна в этом отношении заметка в районной газете: «Всякого, кто пытается уклониться от создания нормальных условий жизни приехавшим товарищам, необходимо рассматривать как человека крайне ограниченного и тупого, как неисправного бюрократа и волокитчика, как,

наконец, человека, неспособного понять суть политики нашей партии» [11]. Под нормальными условиями понимался не только быт, но и досуг, в том числе праздничный.

Заметным явлением в презентации достижений власти в 1955 году становится празднование «Фестиваля молодежи». Ставка на молодежь была, конечно, не случайной, ведь именно с молодежью связывались надежды новой власти на создание советской идентичности. Ежегодные смотры художественной самодеятельности, проводимые в рамках фестиваля, обязательно должны были отражать работу на целине. Коммуникативный и звуко-музыкальный коды праздничного действия объединялись одной тематикой. Появление песен с трудовой тематикой соответствовало мирному времени и высоким целям, было близко людям, отражало их надежды на лучшую жизнь. Большое внимание советская власть при проведении праздничных мероприятий стала уделять эмоциональному коду.

Эмоциональный код праздничных мероприятий призван был формировать положительное мироощущение. Созданию единой общественной положительной оценке происходящего способствовало возвеличивание человека труда, официальные награждения знаками отличий. Важно подчеркнуть, что не только официальная пропаганда и хорошо спланированная режиссура праздников способствовали формированию положительного эмоционального кода праздников. На глазах жителей исчезали хлебные очереди. Люди видели плоды своего труда. Вслед за целинниками шли достаточно серьезные средства. Безусловно, их не хватало решить все проблемы, но, по сравнению с доцелинным временем, прогресс был очевиден. Так, американская исследовательница Микаэла Поль на основе анализа многочисленных источников и устных свидетельств, собранных в середине 1990-х годов, приходит к выводу, что «целинный проект позволил части сельской молодежи вырваться из тисков нищеты, улучшить условия жизни и социальный статус» [21, с. 5].

Стоит отметить, что жизнь улучшалась не только в целинных районах. В 1953 году была принята программа подъема производства предметов народного потребления, снизились сельхозналоги, возросли закупочные цены. В 1957 году началась реализация программы повышения зар-

платы, принимались новые социальные законы, решалась жилищная проблема, осуществлялись выплаты из общественных фондов – бесплатное медицинское обслуживание, образование, пенсии в 1960 году увеличились в 6 раз, по сравнению с 1940 годом, и составили 27,3 миллиарда рублей [23, с. 98].

Тенденция на возвеличивание человека труда мотивировала власть к более интенсивному обновлению культурных кодов праздничных мероприятий. Событийно-акциональный код трудовых праздников «Красной борозды», «Урожая», животноводов, полеводов, труда, вечеров встречи передовиков сельского хозяйства и т. д. обязательно включал в себя выступление партийных и комсомольских работников, чествование героев целины, вручение грамот, подарков, концерт художественной самодеятельности. Декорационно-оформительский код призван был усилить праздничное действо посредством новых символов: фотографий передовиков труда, развешанных флагов, призывов, панно, окон сатиры. Различные стенды: «Строительство типовых животноводческих помещений», «Новые методы обработки почв», «Прогрессивные методы труда» и т. п. – должны были показывать достигнутые успехи и указывать на будущее.

Особое значение приобретает атрибутивный код трудовых праздников. Новые атрибуты трудовых праздников (костюмы, изображающие снопы пшеницы, кукурузы и т. д., чаша изобилия, наполненная овощами и фруктами, снопы-именинники, эмблемы-диаграммы, использующиеся для украшения помещения и т. д.) становятся символами праздничного действия. Обязательным было взаимодействие участников празднества с этими символами. Рядовые люди становились акторами советского праздника. Все это придавало ритуальную целостность мероприятию. Одним из примеров такой вовлеченности в праздничное действо являлся акт посвящения в хлеборобы, животноводы и т. д. с использованием новых советских знаковых атрибутов (ритуальные ленты с надписью «Посвящается в земледельцы», резной ларец с землей). Кульминационным моментом трудовых праздников становится произнесение клятвы освоить избранную профессию, внедрять все новое, передовое, любить труд – источник изобилия и счастья. Для придания торжественности клятва

записывалась в специальной книге и подписывалась посвященными в профессию. В качестве подарка выступали первые рабочие костюмы, ритуал заканчивался аплодисментами, концертом художественной самодеятельности. Вовлеченность крестьян в праздничное действо способствовала формированию чувства сопричастности, помогала ощутить себя частью нового советского общества. А внимание власти к «маленькому человеку» на праздничных мероприятиях усиливало эту причастность.

Также власть продолжала внедрять советскую обрядность фактически во все значимые семейные события в жизни крестьян. Партикулярные события все более становились общественными. Так, регистрация гражданских актов сопровождалась особой обрядностью. При районных, сельских и поселковых советах создавались специальные общественные комиссии по новым гражданским обрядам. В селах утверждались так называемые праздники и ритуалы коммунистического быта. К ним относились: день рождения ребенка, большой семьи, юности, вручения паспортов шестнадцатилетним, совершеннолетия, бракосочетания, серебряная, золотая и бриллиантовая свадьбы, проводы в Советскую армию. На таких мероприятиях обязательно проходила презентация режима, колхозы называли семьями, а праздник большой семьи – это день рождения колхоза.

Важно подчеркнуть, что новой функцией культурных кодов праздничных мероприятий становится пропаганда советской культуры быта, этикета поведения. «Вечера девушек», «Вечера молодоженов» и др. Символы частной жизни становились атрибутом общественных и праздничных мероприятий. Например, выставление фотографии первого ребенка, родившегося в целинном совхозе, на совхозной Доске почета [1]. Атрибутивный код таких мероприятий пополнился алыми бантами на груди у родителей, пышным караваем, детским портретом Ленина на торжественной регистрации новорожденного. Эмоциональность мероприятий сопровождалась торжественным маршем. Родители, получившие алый бант – «закодированное сообщение», символ советской власти, да еще и в торжественной обстановке, подсознательно ощущали себя принятыми в новое общество.

В описании мероприятий этого периода мы находим еще один новый символ праздника – советское шампанское. Вино становилось кодом праздника. В 1952 году была переиздана «Книга о вкусной и здоровой пище», где, по мнению О. Д. Поповой, прослеживалась мысль, что до революции человек употреблял алкоголь от горя, а в советском обществе от веселья, от хорошей и сытой жизни [22, с. 260]. В конце 1950-х годов мы можем наблюдать наличие шампанского уже в сельском праздничном ритуале, что говорит о том, что вино перестает быть доступным только элите и становится праздничным кодом праздника и в сельских регионах.

Коммуникативный код новых праздников, выражающийся в торжественных речах, хотя и был идеологизирован, в целом не противоречил ментальным основам крестьянства. В таких речах можно выделить несколько общих моментов: большое внимание к общественному труду человека, его производственной роли, иерархия интересов общества над интересами личности, созидательность в противовес потребительству, позитивность, нацеленность на будущие успехи, нравственные ценностные ориентации. Таким образом, новые культурные коды на данном этапе формировали некую положительную сопричастность к праздничным событиям, а через них и к новой советской жизни.

Третий период формирования советского праздничного ландшафта охватывает 1960–1980-е годы. Относительно спокойный период развития позволяет власти еще в большей степени сосредоточиться на праздниках. Данный период отличают научные дискуссии о месте социалистических обрядов в советском обществе. Проходят многочисленные конференции, по итогам которых выпускаются монографии, сборники статей, методических рекомендаций по проведению советских праздников [13; 14; 27; 28]. Признается необходимость опоры на «прогрессивные народные традиции» [28, с. 6].

Обратим внимание на механизмы и разнообразные формы реализации вовлечения общественных организаций в культурно-просветительную работу и в том числе организацию праздничных мероприятий на примере региона на данном этапе. В январе 1962 года Алтайский край-

исполком, реализуя идеи XXI съезда, утвердил общественный совет по культуре. Для того чтобы обучить общественников, которые, собственно, и должны были создавать культурный ландшафт села, создавались университеты (школы) культуры и общественных профессий. В 1961–1962 годах слушателями таких университетов в регионе стали 14500 человек. Более 3000 представителей сельской интеллигенции безвозмездно руководили хоровыми, драматическими и другими кружками, организуя и праздничные мероприятия. Для кооперации этой работы на центральных усадьбах совхозов и колхозов создавались советы культуры. В районах утверждались общественные инспектора отделов культуры. С каждым годом происходило внедрение новых форм организации общественного руководства культурной работы: советы интеллигенции, секции, женсоветы, клубы пенсионеров, молодежи, объединения по интересам и т. п. [29, л. 16, 45–46]. Причем еще раз подчеркнем, что эти организации работали на безвозмездной основе.

Заметным явлением в сельском досуговом и праздничном ландшафте 1960–1980-х годов стало клубное общение разных возрастных и социальных групп сельского населения. Были организованы клубные объединения для детей и подростков, молодежи, женские клубы. Клубы имели весьма разнообразную направленность: музыкальные, фольклорные, кройки и шитья, кулинарные и т. д. Таким способом власть обновляла и создавала новые социальные связи и поддерживала стабильность сельского общества. А тот факт, что все больше организаторов и участников праздничных мероприятий сами становились акторами новой советской реальности, свидетельствовал о реализации поставленной властью цели.

Праздники трудовой славы, как и в предыдущий период, занимали важное место в пантоне советских сельских праздников. Так, праздник «Русская березка», созданный в противовес Троице, развивался в 1960-е годы именно как праздник трудовой славы хлеборобов и животноводов. Обязательными атрибутами праздника оставались отчеты о достижениях, чествование передовиков труда. Эмоциональный код праздничных мероприятий по-прежнему оставался чрезвычайно важным. На сельских клубных

праздничных мероприятиях эмоциональность обеспечивалась при помощи текстов (афиш, трудовых путевок с теплым текстом, фамилий участников); в наглядной агитации использовались сравнительные цифры, специальная символика (шкатулки с землей, символические персонажи), средства искусства (кино, стихи, музыка).

В эти годы в деревню продолжали проникать новые символы советского праздника. В качестве примеров новых эмоциональных символов можно назвать стук человеческого сердца в День Победы, новые словесные формулы («именем Союза Советских Социалистических Республик») в обращениях представителей власти. Развитие радиодиффузии позволяло использовать эти символы и на селе. Согласимся с исследователями, которые считают, что в данный период были созданы «продвинутые культурные формы, аналогов которым в мире не существовало», что отражало своеобразие советского народа, действовала и развивалась разветвленная система культурного обслуживания [2, с. 12]. В целом в 1960–1980-е годы происходит почти полный охват социалистической обрядностью сельского яруса многоуровневой советской праздничной культуры и формирование сельских праздничных кодов практически завершено.

В заключение отметим, что именно формирование сельского праздничного ландшафта способствовало окончательному складыванию новой советской идентичности. На первом этапе внедрение новых кодов культуры методом «бури и натиска» успеха не имело ввиду серьезной религиозной доминанты культурного кода сельских жителей и недостаточной административной и материальной обеспеченности праздничного ландшафта. Расширение материальных возмож-

ностей власти связано в большей степени с крупным и последним значимым аграрным проектом СССР – освоением целины. Одновременно власть расширяет возможности общественной инициативы в праздничном ландшафте. В 1960–1980-е годы задача по формированию советской праздничной системы в целом была выполнена.

Формирование советских культурных кодов зависело от многих факторов: политических, экономических, культурных, этноконфессиональных. Представляется, что фактор государственной политики играл одну из ведущих ролей в формировании советских праздничных кодов. Обращение к человеку труда, семейным ценностям, значимости созидания, нацеленности на будущие успехи, нравственные ценностные ориентации служили конструктивными элементами новых советских культурных кодов. Многие праздничные стандарты, не противоречащие традиционному культурному коду сельских жителей, были приняты обществом и стали основой советской идентичности. Однако неоднозначность, особенность процесса заключалась в том, что именно на пике своего формирования советский праздничный ландшафт все более дифференцировался, неофициальная часть праздников становилась все более значимой ввиду трансформирующейся социально-экономической и политической ситуации в стране, что приводило в том числе и к усилению этнических чувств в обществе, а следовательно, к очередной трансформации праздничного ландшафта и формированию новых культурных кодов. Согласимся с исследователями, считающими, что «для современной России важна активная диалоговая социокультурная деятельность», в том числе и при формировании новой праздничной культуры [8, с. 92].

Литература

1. Алтайская правда. – 1959. – 10 марта.
2. Аванесова Г. А., Астафьева О. Н. Национальная культура и культурная политика Российской империи и СССР [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-kultura-i-kulturnaya-politika-sovremennoy-rossii/viewer> (дата обращения: 01.03.2021).
3. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по материалам XLVII международной научно-практической конференции, 15 апреля 2015 года. – Новосибирск: Сибирская академическая книга, 2015. – № 4(47). – С. 28–37.
4. Азарова П. Е. Феномен антипраздника в советской массовой культуре // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2011. – Т. 10, вып. 10. – С. 121–124.

5. Алейников М. В. Сельское хозяйство Алтайского края в период освоения целинных и залежных земель (конец 1953–1964 годы): дис. ... канд. ист. наук. – Бийск, 2005. – 163 с.
6. Алексеевский М. Д. Советские праздники в русской деревне: к постановке проблемы // Комплексное собиране, систематика, экспериментальная текстология: материалы IV Международной школы молодого фольклориста. – Архангельск, 2004. – Вып. 2. – С. 162–169.
7. Алемасов В. А. Общий культурный код народов Евразии и его социальные факторы // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2020. – № 1(4). – С. 11–13.
8. Аракелян М. А. Социокультурный диалог цивилизаций в XXI веке: векторы и современные процессы // Вестник КемГУКИ. – 2020. – № 50. – С. 87–93.
9. Багдасарян С. Д., Скорик А. П. Крестьянская повседневность эпохи нэпа: досуг и праздник в южно-российской деревне в 1920-е годы. – Новочеркасск: Лик, 2012. – 239 с.
10. Бондаренко С. И. Антирелигиозная работа советского государства (взгляд снизу) // Православие и общество: грани взаимодействия: сб. ст. III Международной научно-практической конференции. – Чита: ЗабГУ, 2019. – С. 53–55.
11. Колхозник. – 1954. – 28 марта.
12. Молодая деревня. – 1928. – № 17.
13. Генкин Д. М. Массовые праздники. – М., 1975. – 140 с.
14. Глаголев В. С. Эмоционально-психологические основы советской обрядности. – М., 1978. – 40 с.
15. Зеверт Д. Современные подходы к пониманию праздничной культуры в Советском союзе // Вестник РГГУ. – 2016. – № 4(6). – С. 103–112.
16. История Сибири с древнейших времен до наших дней: в 5 т. – Ленинград: Наука, 1968. – Т. 4. – 502 с.
17. Коллекция писем в Крестьянскую газету // Российский Государственный архив экономики (РГАЭ). – Ф. 396. – Оп. 3. – Ед. хр. 430. – Л. 6, 6 об; Д. 656. – Л. 5.
18. Материалы о проведении международной научно-практической конференции, посвященной 40-летию начала освоения целины // Государственный архив Алтайского края (ГААК). – Ф. 1741. – Оп. 1. – Ед. хр. 9. – Л. 10–11.
19. Морозов И. А., Слепцова И. С. Круг игры. Праздник и игра северорусского крестьянина (XIX–XX). – М.: Идрик, 2004. – 920 с.
20. Новые праздники и обряды / под ред. Н. Е. Нетробчук. – Барнаул, 1961. – 61 с.
21. Польш М. «Планета ста языков». Этнические отношения и советская идентичность на целине // Вестник Евразии. – 2004. – № 1. – С. 5–33.
22. Попова О. Д. Кулинарный код культуры праздника в советском обществе // Новейшая история России. – 2016. – № 16. – С. 252–265.
23. Пыжиков А. Хрущевская оттепель 1953–1964. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 466 с.
24. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. – М., 2019. – 234 с.
25. Рольф М. Советские массовые праздники. – М.: РОСПЭН., 2009. – 439 с.
26. Савицкий В. М. Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации. – 2019. – № 1–4. – С. 68–77.
27. Самушкина Е. В. Праздник День Пастуха в контексте советской этнонациональной политики // Проблемы археологии, этнографии. Антропологии Сибири и сопредельных территорий. – 2008. – Т. 24. – С. 435–438.
28. Современные народные праздники и обряды / сост. А. П. Курантов. – М., 1961. – 109 с.
29. Справка о развитии общественных начал в работе учреждений культуры // ЦХАФАК. – Ф. 1041. – Оп. 1. – Ед. хр. 494. – Л. 16, 45–46.
30. Филатова Е. А. Праздник как ритуально-игровое событие: автореф. дис. кан. философских наук. – Тюмень, 2013. – 33 с.
31. Шаповалов С. Н. Историческая трансформация российских (советских) государственных праздников в 1917–1991 годах (на материалах Краснодарского края и Ростовской области): дис. ... канд. ист. наук. – Краснодар, 2011. – 241 с.

References

1. *Altayskaya Pravda [Altayskaya Pravda]*, March 10, 1959. (In Russ.).
2. Avanesova G.A., Astafyeva O.N. *Natsional'naya kul'tura i kul'turnaya politika Rossiyskoy imperii i SSSR [National culture and Cultural Policy of the Russian Empire and the USSR]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-kultura-i-kulturnaya-politika-sovremennoy-rossii/viewer> (accessed 01.03.2021).

3. Avanesova G.A., Kuptsova I.A. Kody kul'tury: ponimanie sushchnosti, funktsional'naya rol' v kul'turnoy praktike [Cultural codes: understanding the essence, functional role in cultural practice]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. statey po materialam XLVII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [In the World of Science and art: questions of philology, Art History and Cultural Studies. Collection of articles based on the materials of the XLVII International Scientific and Practical Conference]. Novosibirsk, Sibirskaya akademicheskaya kniga Publ., 2015, no. 4(47), pp. 28-37. (In Russ.).
4. Azarova P.E. Fenomen antiprazdnika v sovetskoj massovoy kul'ture [The phenomenon of anti-holiday in Soviet popular culture]. *Vestnik NGU. Seriya: Istorija, filologiya* [Bulletin of the NSU. Series: History, Philology], 2011, vol. 10, iss. 10, pp. 121-124. (In Russ.).
5. Aleynikov M.V. *Sel'skoe khozyaystvo Altayskogo kraja v period osvoeniya tselinnykh i zaleznykh zemel' (Konets 1953-1964 god): dis. ... kand ist. nauk* [Agriculture of the Altai Territory during the development of virgin and fallow lands (Late 1953-1964). Diss. of PhD in history]. Biysk, 2005. 163 p. (In Russ.).
6. Alekseevskiy M.D. Sovetskie prazdniki v russkoj derevne: k postanovke problem [Soviet holidays in the Russian village: to the problem statement]. *Kompleksnoe sobiranie, sistematika, eksperimental'naya tekstologiya: materialy IV Mezhdunarodnoy shkoly molodogo fol'klorista* [Complex collection, taxonomy, experimental textology. Materials of the IV International School of Young Folklorist]. Arkhangelsk, 2004, iss. 2, pp.162-169. (In Russ.).
7. Alemasov V.A. Obshchiy kul'turnyy kod narodov Evrazii i ego sotsial'nye faktory [The Common cultural code of the peoples of Eurasia and its social factors]. *Kul'tura v evrazijskom prostranstve: traditsii i novatsii* [Culture in the Eurasian space: traditions and Innovations], 2020, no. 1(4), pp. 11-13. (In Russ.).
8. Arakelyan M.A. Sotsiokul'turnyy dialog tsivilizatsiy v XXI veke: vektory i sovremennye protsessy [Sociocultural dialogue of civilizations in the XXI century: vectors and modern processes]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], 2020, no. 50, pp. 87-93. (In Russ.).
9. Bagdasaryan S.D., Skorik A.P. *Krest'yanskaya povsednevnost' epokhi nepa: dosug i prazdnik v yuzhno-rossiyskoj derevne v 1920-e gody* [Peasant Everyday Life of the NEP Era: leisure and holiday in the Southern Russian village in the 1920s]. Novocherkassk, Lik Publ., 2012. 239 p. (In Russ.).
10. Bondarenko S.I. Antireligioznaya rabota sovetskogo gosudarstva (vzglyad snizu) [Anti-religious Work of the Soviet State (bottom view)]. *Pravoslaviye i obshchestvo: grani vzaimodeystviya: sbornik statey III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Orthodoxy and Society: Facets of Interaction. Collection of articles of the III International Scientific and Practical Conference]. Chita, ZabGU Publ., 2019, pp. 53-55. (In Russ.).
11. Kolkhoznyk [The newspaper "Kolkhoznyk"]. Barnaul, Mach 28, 1954. (In Russ.).
12. *Molodaya derevnya* [The newspaper "Young Village"]. Barnaul, 1928, no. 17. (In Russ.).
13. Genkin D.M. *Massovye prazdniki* [Mass holidays]. Moscow, 1975. 140 p. (In Russ.).
14. Glagolev V.S. *Emotsional'no-psikhologicheskie osnovy sovetskoj obryadnosti* [Emotional and psychological foundations of the Soviet ritual]. Moscow, 1978. 40 p. (In Russ.).
15. Zevert D. Sovremennye podkhody k ponimaniyu prazdnichnoy kul'tury v Sovetskom soyuze [Modern approaches to understanding holiday culture in the Soviet Union]. *Vestnik RGGU* [Bulletin of RSUH], 2016, no. 4(6), pp. 103-112. (In Russ.).
16. *Istorija Sibiri s drevneyshikh vremen do nashikh dney: v. 5 t.* [The history of Siberia from ancient times to the present day. In 5 vol.]. Leningrad, Nauka Publ., 1968, vol. 4. 502 p. (In Russ.).
17. Kolleksiya pisem v Krest'yanskuyu gazetu [Collection of letters to the Peasant newspaper]. *Rossiyskiy Gosudarstvennyy arkhiv ekonomiki (RGAE)* [Russian State Archive of Economics. (RGAE)], F. 396, Op. 3. Ed. khr. 430. l. 6, 6 ob; D. 656. l. 5. (In Russ., unpublished).
18. Materialy o provedenii mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 40-letiyu nachala osvoyeniya tseliny [Materials on the international scientific and practical conference dedicated to the 40th anniversary of the beginning of the development of virgin lands]. *Gosudarstvennyy arkhiv Altayskogo kraja (GAAK)* [State Archive of the Altai Territory (GAAK)], F. 1741, Op. 1, Ed. khr. 9. l. 10. (In Russ., unpublished).
19. Morozov I.A., Sleptsova I.S. *Krug igry. Prazdnik i igra severorusskogo krest'yanina (XIX-XX)* [Game circle. Holiday and game of the North Russian peasant (XIX-XX)]. Moscow, Idrik Publ., 2004. 920 p. (In Russ.).
20. *Novye prazdniki i obryady* [New holidays and rituals]. Ed. N.E. Netrobchuk. Barnaul, 1961. 61 p. (In Russ.).
21. Pol M. "Planeta sta yazykov". Etnicheskie otnosheniya i sovetskaya identichnost' na tseline ["Planet of a Hundred Languages". Ethnic relations and Soviet identity in the Virgin lands]. *Vestnik Evrazii* [Bulletin of Eurasia], 2004, no. 1, pp. 5-33. (In Russ.).

22. Popova O.D. Kulinarный код культуры праздника в советском обществе [Culinary Code of Holiday Culture in Soviet Society]. *Noveyshaya istoriya Rossii [Modern history of Russia]*, 2016, no. 16, pp. 252-265. (In Russ.).
23. Pyzhikov A. *Khrushchevskaya otpepel' 1953-1964 [The Khrushchev Thaw 1953-1964]*. Moscow, Olma-Press Publ., 2002. 466 p. (In Russ.).
24. Rapay K. *Kul'turnyy kod. Kak my zhivem, chto pokupaem i pochemu [Cultural code. How we live, what we buy, and why]*. Moscow, 2019. 234 p. (In Russ.).
25. Rolf M. *Sovetskie massovye prazdniki [Soviet mass holidays]*. Moscow, ROСПEN Publ., 2009. 439 p. (In Russ.).
26. Savitskiy V.M. Kul'turnye kody: sushchnost', sostav i funktsionirovaniye v protsesse obshcheniya [Cultural codes: the essence, composition and functioning in the process of communication]. *Diskurs professional'noy kommunikatsii [Professional communication discourse]*, 2019, no. 1-4, pp. 68-77. (In Russ.).
27. Samushkina E.V. Prazdnik Den' Pastukha v kontekste sovetskoy etnonatsional'noy politiki [The Shepherd's Day holiday in the context of Soviet ethno-national politics]. *Problemy arkhologii, etnografii. Antropologii Sibiri i sopredel'nykh territoriy [Problems of archeology and ethnography. Anthropology of Siberia and adjacent territories]*, 2008, vol. 24, pp. 435-438. (In Russ.).
28. *Sovremennyye narodnyye prazdniki i obryady [Modern folk festivals and rituals]*. Comp. A.P. Kurantov. Moscow, 1961. 109 p. (In Russ.).
29. Spravka o razvitiy obshchestvennykh nachal v rabote uchrezhdeniy kul'tury [Reference on the development of social principles in the work of cultural institutions]. *TsKHAFAK [TSHAFAK]*, F. 1041, Op. 1, Ed. khr. 494. l. 16, 45. 46. (In Russ., unpublished).
30. Filatova E.A. *Prazdnik kak ritual'no-igrovoye sobyitie: avtoreferat dis. ... kand. filos. nauk [Holiday as a ritual and game event. Author's abstract of diss. of PhD in Philosophy]*. Tyumen, 2013. 33 p. (In Russ.).
31. Shapovalov S.N. *Istoricheskaya transformatsiya rossiyskikh (sovetskikh) gosudarstvennykh prazdnikov v 1917-1991 godakh (na materialakh Krasnodarskogo kraya i Rostovskoy oblasti): dis. ... kand. ist. nauk [Historical Transformation of Russian (Soviet) Public Holidays in 1917-1991 (based on the materials of the Krasnodar Territory and the Rostov Region). Diss. of PhD in history]*. Krasnodar, 2011. 241 p. (In Russ.).

УДК 008+002.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-50-59

КОНЦЕПТ «КНИГА»: ДИСКУРСЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Штолер Андрей Владимирович, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры документоведения и издательского дела, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: shtoler.andrei@yandex.ru

Статья посвящена социокультурной интерпретации концепта «книга» в свете актуализации методологических положений информационной культурологии и библиокультурологии, а также – противоречивых аспектов существования книжной культуры в цифровом пространстве XXI века. Конкретизируются предметные границы, базовые репрезентации концепта в подходах современных исследователей, анализируются ключевые аспекты познания книги как знаковой системы, текста, объекта, средства, результата деятельности. Основываясь на процедуре концептуализации, автор рассматривает ценностные и функционально значимые для культуры представления о книге, обращается к идеям лингвистической концептуализации книжности, повседневно-обиходным представлениям о книге и чтении; профессионально-книговедческим знаниям о книжном деле. Смысловое наполнение концепта «книга» в статье анализируется на основе типов научной рациональности, предложенных А. В. Соколовым: классическое – неклассическое – постнеклассическое истолкование. Содержание концепта «книга» выступает моделью предметного поля познания книжности, предполагает выделение «дис-

кретных смыслов» – значимых фрагментов эмпирических и теоретических схем, описывающих системно-структурные характеристики предмета. Делается вывод о принципиальном значении прогностических и мировоззренческих дискурсов исследования книги в условиях социокультурных трансформаций современной книжной культуры (сокращение аудитории, дифференциация читательской активности, реализация новых технологических платформ и решений).

Ключевые слова: книга, культура, книжная культура, книжное дело, концепт.

“A BOOK” CONCEPT: SOCIO-CULTURAL INTERPRETATION DISCOURSES

Shtoler Andrey Vladimirovich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentation and Publishing, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: shtoler.andrei@yandex.ru

The article considers “a book” concept of socio-cultural interpretation is based on the urgency of information Culturology and biblio-culturological methodological provisions as well as on controversial aspects of book culture in digital space of the 21st century existence.

The aim of the article is to substantiate the social-cultural grounds of “a book” concept interpretation and to analyze the following object fields:

- basic representations of the concept in the approaches of researchers;
- positions connected with the purpose of a book in cultural space;
- key aspects of the book cognition in classical, non-classical and post non-classical representations of book-learning.

Using conceptualization procedure as a ground, the author considers value and functionally meaningful for culture representation of a book and appeals to the ideas of linguistic book-learning conceptualization, of a book and reading everyday interpretation and to professional knowledge of bibliology. “A book” concept meaning filling is analyzed in the article on the grounds of scientific rationality types proposed by A.V. Sokolov, i.e. classical – non-classical – post non-classical interpretation.

“A book” concept has been considered within the framework of theoretical construct and the studies of semantic components of content and interpretation on several levels:

- of symbol system (system of writing, graphic elements, musical notation etc.) incarnating certain meaning in graphic signs and symbols perceived by a man;
- of a text with holy implication composed by means of symbolic systems;
- of objectification combining natural, technogeneous and cultural factors and providing stability of an exterior form of a book;
- of an activities object, means and result.

“A book” concept content is a pattern of book-learning cognition object field points out “discreet meanings,” meaningful parts of empiric and theoretical schemes describing systemic structural characteristics of an object. The author draws a conclusion of a fundamental meaning of prognostic and world outlook discourses of book researches under the returns of socio-cultural transformations of modern book culture (reduction of readership, differentiation of readers’ activity, realization of new technology platforms and decisions).

Keywords: book, culture, book culture, bibliology, concept.

Введение

Л. Баткин, рассуждая о «методологических пристрастиях» в постижении культурного пространства, указывает на принципиальную неточность научной гуманитарности: «Поскольку пред-

мет ее таков, что она сама есть часть своего же предмета. В широком его значении: как человеческой жизни, деятельности, сознания вообще, как неповторимой, уникальной – и в каждый момент изучения незаконченной, а потому недоступной

уразумению в качестве завершеного целого...» [1, с. 2] Мысли исследователей об ограниченности и методологической уязвимости «диагнозов современности» чаще всего воспроизводятся именно в поле социокультурного дискурса. Так, А. Д. Урсул, анализируя современные подходы к осмыслению культуры, указывает на их взаимоисключающий характер и поляризацию позиций и оценок исследователей [18]. Подобная ситуация обусловлена, по мнению ученого, фрагментарностью в изучении культуры, преодолеваемой, тем не менее, возможностями глобального информационного подхода: «Узкие понятия культуры дают больше возможностей использовать их в тех или иных сферах “культурной деятельности” (при этом реально сужая эту сферу), но вряд ли проливают свет на сущность и роль культуры в мироздании. Поэтому для того, чтобы выявить природу культуры, выделить её наиболее важные черты (признаки понятия), которые связаны с сущностью культуры, необходимо расширять как понятие культуры, так и концепцию культурогенеза, видеть их в качестве части более широких процессов и систем, участвующих в эволюционных процессах во Вселенной» [18, с. 129].

Об информационной культурологии как «эскизе будущего» говорит и В. И. Марков, обращающийся к критическому анализу взглядов К. К. Колина и А. Д. Урсула [12]. Информационный ракурс в различных его истолкованиях (знака, текста, документа, коммуникации), действительно, может рассматриваться в качестве своеобразной универсалии исследовательских поисков. Это подтверждается и неизбывным вниманием авторов к социокультурной интерпретации феномена книги. В. И. Бенин и Р. А. Гильмиянова указывают на актуальность именно культурологического прочтения проблематики книжности в методологии библиокультурологии [3]. Взаимосвязь культурных процессов и книжных форм социальной коммуникации обусловили обращение исследователей к понятию «книжная культура», которая, по мысли С. Н. Лютова, существует «как симбиоз двух систем: книги, как многоуровневой системы, вобравшей достижения материальной и духовной культуры, и книги в системе динамически меняющейся культуры» [11, с. 12–13]. Полисемия и родового понятия

«культура», и видового понятия «книга» формируют многозначность производной категории, что обусловлено многовекторностью социокультурной практики и интерпретации процессов создания, распространения и использования книги. Многоаспектность социокультурного бытования книжных форм социальной коммуникации в общественной практике и повседневности предопределяет интерпретацию книги как предмета полидисциплинарной научной рефлексии.

Цель и задачи

В отечественном книговедении конструирование понятия «книга» на уровне обобщающего (универсального) определения, обладающего относительно конвенциональным статусом, – постоянно актуализируемая задача. Различные аспекты изучения книжных явлений, процессов, объектов (теоретические, исторические, методические, организационно-управленческие) требуют от исследователей как конкретизации предметных границ, так и уточнения взаимосвязи и разграничения понятий. В данной статье мы обратимся к социокультурным основаниям интерпретации концепта «книга», выделив:

- базовые репрезентации концепта в подходах исследователей;
- позиции, связанные с назначением книги в культурном пространстве;
- ключевые аспекты познания книги в классических, неклассических и постнеклассических представлениях о книжности.

Материалы и методы

Научная интерпретация книжных феноменов (явлений, событий, практик, опыта) нацелена на выявление сущностных характеристик книги как предмета познания. Данные признаки (свойства) задают уникальность (качественное отличие) соответствующего предмета познания в ряду прочих объектов, систем, определяют целесообразность (возможность и необходимость) его существования. Выявление сущностных свойств познаваемых объектов предполагает движение научной рефлексии от эмпирического описания к теоретическому обобщению в процессе концептуализации, осуществление процедур абстрагирования, обобщения, индукции / дедукции, анализа / синтеза, аналогии, моделирования.

Концептуализация как исследовательская процедура предполагает разработку схемы интерпретации предмета научного исследования, нацеленной на генерализацию реального множества предметов, явлений в совокупность идеализированных объектов, используемых для теоретического объяснения их свойств. При этом, как отмечает В. С. Степин, соответствующий абстрактный объект представляет собой «упрощающий и схематизированный образ реального предмета» [17, с. 96]. Идеализированные объекты, формирующие содержание теории, можно рассматривать в двух аспектах: во-первых, как результат моделирования (вычленения сущностных характеристик) предметного поля познания, во-вторых, как прообраз реальных предметов, процессов, устанавливая отношение соответствующих теоретических конструкторов к оригиналу.

Теоретические конструкторы как результаты познавательной процедуры концептуализации приобретают языковое воплощение в форме концепта (от лат. *conceptus* – понятие, понимание, замысел). В науковедении под концептом понимается «понятие, выражающее (и вместе с тем обозначающее) сущность какой-либо научной или философской теории» [9, с. 410].

Трактовка понятия «концепт» в гуманитарном познании – философии, культурологии, психологии, педагогике, этнологии, теории коммуникации, лингвистике (в рамках когнитивной лингвистики и лингвокультурологии) – отличается от общенаучной. Концепт обозначается не как научно-дисциплинарное, но, в первую очередь, как бытийно-культурное формообразование, в основе которого «многомерность и дискретная целостность смысла», разворачиваемого в определенном культурном пространстве [13]. Очевидно, что научные описания книжных явлений, книги как социокультурного феномена, по сути, укладываются в базовые репрезентации концепта «книга» в языковой практике. Лингвокультурная концептуализация позволяет интерпретировать лексику «книга» в качестве целостного ментального и семантического компонента сознания и языковой картины мира. В концепте «книга» объединяются (и объективируются языковыми и речевыми средствами) ценностные и функционально значимые для культуры представления о книге, ее назначении, книжной практике, чтении.

Результаты

Рассматривая концепт «книга» как «макрознак», исследователи подчеркивают характерный для семиотической интерпретации дуализм, выделяя два уровня значений: план выражения и план содержания [5, с. 194]. Первый задает онтологическую предметность книги как фактор осуществления ее назначения в культурном процессе. План выражения отражает материальную объектность книги как результата целенаправленной деятельности по ее производству и социальному бытованию. Второй, план содержания, объективирует представления о реализации книжной коммуникации (назначения книги), взаимодействия человека и книги. Соответственно, соотношение данных планов, выбор доминирующих семантических идентификаторов, акцентуации языкового представления позволяют исследователям выделить несколько аспектов лингвокультурологического анализа концепта «книга»: обиходный, общенаучный, «узкокультурологический», профессионально-книговедческий, прагмалингвистический [4, с. 55].

Представления о книге в концептосфере «повседневности» утилитарны и связаны с оперированием материально-идеальной сущностью. Н. В. Киреева выделяет три ситуации смыслоформирования концепта «книга» в повседневности: книга – предмет; книга – результат издательской деятельности; книга – информация / текст [8, с. 312]. Как следствие, выделяются ряд когнитивных категорий, структурирующих в виде когнитивно-семантической модели содержание концепта «книга»:

- оппозитивность – представление о двойственности книги в сочетании внешней формы и внутреннего содержания;
- нормативность – представление о целостности содержания как условии представления в книжной форме, значимости книги (чтения, статуса книги) как социальной норме;
- оценочность – представление о ценности книги для человека;
- генерализация – представление в языковой практике («книги») в форме обобщения как класса предметов, как социокультурного феномена;
- образность – метафорическое представление книги, отражающее изоморфизм книги и мира, книги и человека;

- стереотипизация – ассоциации, отражающие представления о книге в национальной языковой картине [8, с. 320–321].

Принципиальным моментом характеристики семантики концепта «книга» оказывается асимметрия уровней значения: преобладание плана выражения над планом содержания. Так, книга интерпретируется через материальную форму (книжная форма документа), создаваемую в процессах специфической деятельности. При этом план содержания концепта «книга» описывается через семантику ряда исходных лексем:

- в «общенаучном» аспекте: «документ» и «информация» (книга как документ – носитель информации);

- в «культурологическом» аспекте: «духовная культура» (книга как документ – носитель содержания, представляющего культурную ценность);

- в профессионально-книговедческом аспекте: «произведение» (в оппозиции «произведение / книга» как осуществление семантической антонимии «внутреннее – внешнее»);

- в прагмалингвистическом аспекте: «память» и «диалог» (книга – «опредмеченная» память, основа для диалога людей и поколений).

Необходимо подчеркнуть, что языковое пространство концепта «книга», безусловно, семантически пересекается с научными представлениями о книжной феноменологии. Фактически можно говорить о двух полюсах лингвистической концептуализации книжности, с одной стороны, повседневно-обиходные представления о книге и чтении, с другой – профессионально-книговедческие знания о книге и книжном деле.

Источником первых становится культурная традиция общения с книгой и через книгу. Объективация в книжности (книжном репертуаре) культурного наследия и актуальных культурно-значимых смыслов предполагает оценку книжной коммуникации как важного механизма социализации и инкультурации. Опыт взаимодействия с книгой, процессуальные и процедурные практики которого становятся обязательными компонентами социальных институтов (образования, науки, литературы, религии и др.), определяет не только вхождение человека в «мир» культуры (приобщение к ее смыслам), но и освоение, как отмечает

А. В. Иванова, вещного и символического модусов бытия книги как феномена культуры [7, с. 6].

Характеристика содержания понятия «книга», его смысловое наполнение посредством описания существенных и отличительных признаков книжных явлений задается типом научной рациональности. Как отмечает А. В. Соколов, результаты познания книги формируют три представления книжности: классическое – неклассическое – постнеклассическое [16, с. 229].

В рамках классического книговедения книга рассматривается как объективное явление социальной действительности, то есть вне и независимо от ее познания. Книжная практика в целом, отдельные ее фрагменты (книжные издания, их совокупности, институциональные сферы книготворческой деятельности) формируют эмпирический опыт (результаты наблюдения, эксперимента) как отправной момент научного познания. По сути, задача исследователя заключалась в обобщении разрозненных эмпирических данных, описании книжных явлений путем их редукции (упрощение / уплощение сложных объектов в процедурах классификации, моделирования), объяснения механизмов и закономерностей их детерминации (выявления обстоятельств, факторов, сил, определяющих генезис и развитие книжности). Собственно, все вышеприведенные дефиниции понятия «книга» отражают классический тип рациональности. Как отмечает А. В. Соколов, «эпистемологически прямолинейное» рассмотрение книги, освященное авторитетом и идеалами многовековой традиции классической рациональности, обуславливает отождествление объекта и предмета книговедения [16, с. 230].

В рамках неклассической рациональности познание природы и сущности книги отталкивается не только от эмпирически воспринимаемой реальности (мира книг, книжной практики), но, прежде всего, от познавательных представлений о книге, формируемых в рамках разнообразных методологических подходов. Абстрагирование при выявлении и описании сущностных свойств и признаков книжных явлений конструирует книгу как «идеальный объект», существующий в мышлении познающего субъекта. Именно субъективность, по мысли А. В. Соколова, – отличительный признак данного типа рациональности.

Обозначая сущностные характеристики книги как предмета познания (информация, коммуникация, объектность), исследователи в рамках обозначенных познавательных задач выбирают определенные методологические приоритеты (системный, деятельностный, информационный, типологический, историко-генетический, документоведческий, культурологический и т. д.), дефинируя собственные определения базового понятия.

Так, по мысли А. А. Гречихина, реализуя принцип системности, книгу необходимо рассматривать как научную категорию, отражающую «все реальное и возможное многообразие существования в обществе произведений, документов и изданий» (трех основных способов социальной коммуникации). Соответственно, данную категорию исследователь определяет следующим образом: книга – «культурно-исторически формирующийся способ информационного общения в диалектическом единстве ее содержания (информации), знаковой (язык, искусство и т. п.) формы и материальной конструкции, носителя (бумажный кодекс, электронная память и т. п.)» [6, с. 40]. При этом сам исследователь подчеркивает отсутствие претензий на абсолютную истинность собственной интерпретации принципа системности и построенных на его основе типологических моделей.

В условиях методологического плюрализма и легитимации субъективности научного познания теоретические модели и построения книговедов-неклассиков приобретают принципиальную ограниченность сферы действия, допуская возможность множества объективных (истинных), но при этом взаимоисключающих описаний, интерпретаций книги, книжных явлений. Фактически объективность знания задается его значимостью для решения как исследовательских, так и прикладных задач, с учетом его детерминации как практическим опытом, так и ценностными установками субъекта познания.

Установки на индетерминизм и антиредукционизм, акцентуация системности и целостности объектов познания, их нелинейной эволюции, признание свободного и творческого характера человеческого существования формировали онтологические основания постнеклассической науки.

Ее гносеологические начала закладывались признанием здравого смысла в качестве исходного пункта научного познания, предметом которого становится сконструированная мышлением сущность.

Постнеклассическая рациональность рассматривается в книговедении в качестве методологического вызова. Как отмечает М. М. Панфилов, «феномен постнеклассической науки предопределен, по сути, атмосферой книжной культуры постиндустриального общества. Это третья и последняя ступень теоретического рационализма – синтез классической тезы и неклассической антитезы» [14, с. 80]. Объектом постнеклассического книговедения, по мысли ученого, является книжная культура как уникальная система, характеризующаяся открытостью и саморазвитием, формирующая «живое пространство, неотделимое от смысла книги – концепта культуры и символа человеческого бытия, во всем многообразии мифов, порождаемых в «книжном процессе» [14, с. 81].

В ряду исследователей, представляющих постнеклассический модус познания книжности и задающих новый вектор интерпретации книжных явлений, необходимо назвать В. П. Леонова [10]. Обозначая ограниченность существующих книговедческих теорий, ученый подчеркивает, что современные исследователи развивают не научные идеи, а оперируют понятиями и терминами.

Отвечая на вопросы: что есть книга, является ли она случайным или необходимым элементом Универсума, В. П. Леонов декларирует нетривиальные идеи «теории книжного мира». Рассматривая книгу как запрограммированную структуру («врожденную программу») психики человека, он выделяет две стадии «книжного процесса».

На первой – *God made books* – происходит формирование в процессе эволюции, развития, деятельности (в том числе общения и познания) организованной совокупности (упорядоченной структуры) знаний в психике человека (живое знание).

На второй – *Man made books* – в процессе социальной коммуникации создаются книги, отчужденные от создателя и объективированные любым технологическим способом (типографским/электронным). Именно *Man made books* формируют книжную культуру как «достигнутый

и воплощенный уровень адаптации человеческой культуры в процессах книжного дела» [10, с. 81].

Соответственно, включая книгу как необходимый (эволюционно-закономерный) компонент Универсума в процессы мироздания, формирующий собственную реальность – мир объективного знания, отчужденного от его субъекта, исследователь провозглашает книгу «космическим субъектом». Задача человека как носителя разума во Вселенной – ее рационализация, задача книги – формируя бесконечно расширяющуюся Вселенную знаний, противостоя Хаосу, создавая гармонию в Космосе, развивать сознание, мышление человека.

Вместе с тем стремление к осмыслению книги на новом уровне рациональности предполагает ее восприятие как целостного объекта, самостоятельной движущей силы культурного процесса, становления человеческого сознания. Эпистемологическая свобода (в выборе методологических оснований познания, лингвистических форм выражения результатов) исследователей-постнеклассиков не только становится условием творческого самовыражения, но предполагает включение книговедческого исследования в более широкий гуманитарный дискурс, обращение к художественным образам и метафорам, теоретическим концептам психологии, литературоведения, философии, культурологии. Данное обстоятельство задает научному тексту разнородность, сложность структуры, включающей разные логические основания, лингвистические средства, придающей нарративную (повествовательную) форму научным теориям.

Пример подобного подхода, вскрывающего не только сущность, но и магию книги, – позиция А. В. Соколова [15]. В ее основе – определение содержания концепта «книга» или сущностной дефиниции: «Долговременное портативное хранилище, способ тиражирования и передачи социально ценных духовных смыслов, выраженных человекочитаемыми знаками» [15, с. 76]. Любой объект, обладающий сущностными (необходимо присутствующими) признаками, включается в объем концепта.

Стоит отметить, что любая человеческая деятельность и, соответственно, ее результаты имеют символическую составляющую (духовные смыслы, имплицитированные в постановке цели, выборе

средств, оценке результата, мотивации акторов), что задает их «текстуальность». Как отмечает А. Я. Флиер, любой культурный объект, явление или процесс приобретают возможность текстуальной интерпретации, характеризующей их атрибутивные параметры, функциональное назначение, структурно-иерархический статус в системе и т. д. Данные смыслы, представленные в форме семантем, сообщений, текстов, по мысли культуролога, воплощаются в культурных формах соответствующих объектов и процессов [19, с. 197]. Очевидно, что данные артефакты (процессы, объекты и результаты деятельности, их культурные формы) в их текстуальном значении необходимо дифференцировать на две группы: созданные для использования в социальной коммуникации (коммуникативные – текстуальные – по замыслу и назначению); имеющие утилитарное назначение (выявление коммуникативного потенциала требует включения в соответствующий контекст, использования исследовательских процедур и инструментов).

Очевидно, что уникальность книги как способа социальной коммуникации будет задаваться, с одной стороны, спецификой, во-первых, социально значимых смыслов, облакаемых в книжную форму, во-вторых, деятельности субъектов, участвующих в создании и бытовании книги.

С другой стороны, книга как культурная форма помимо вещного бытия (как формы существования текста, материально-предметного воплощения, объекта и средства действия) приобретает символическое наполнение, способность выступать в качестве знака, символа. Как отмечает А. В. Иванова, в символическом модусе книги отражены «предельные основания культуротворческого смысла книги» – не просто изобретения нового средства коммуникации, но открытия нового принципа познания и отношения к универсуму, источника создания собственно человеческой культуры. Книга, объективируя человеческое знание («способ оформления основных архетипов знания в его прагматической, мифологической, игровой модификациях»), раскрывает свое символическое значение в классических (книга-мир, книга-природа, книга-человек) и неклассических метафорах (книга-лабиринт, книга песка, книга-шар) [7, с. 12], по сути, объясняющих через модель книги внешний и внутренний мир человека.

Выводы

Таким образом, содержание концепта «книга» выступает определенной моделью предметного поля познания книжности, генерализируя реальное разнообразие книжных процессов и явлений в совокупность значимых признаков. Реконструкция концепта «книга» предполагает выделение «дискретных смыслов» – значимых фрагментов эмпирических и теоретических схем, описывающих системно-структурные характеристики предмета познания и эксплицированных в соответствующих теоретических конструктах.

При этом концепт «книга» может выступать в качестве теоретического конструкта – фрагмента концептуальной схемы, внешней по отношению к генерализированной совокупности книжных явлений. Так, «внешними» по отношению к книге и предшествующими ей конструктами концептуальной схемы, предложенной А. А. Беловицкой [2], выступают коммуникационный процесс «сознание», уровни его развития – коммуникационная система «познание», способ коммуникации «культура», знаковые формы отражения социальной информации (семантическая информация, контекст, текст, произведение, коммуникационные системы: словесность, музыка, изобразительное искусство).

Семантические компоненты содержания концепта «книга», по сути, объективируют и профессионально-книговедческие (и, шире, научно-рациональные в целом), и утилитарно-обиходные (повседневные) представления о книжных явлениях.

Значимой характеристикой концептуализации книги становится декларация ее двойственности как материально-идеальной сущности: когнитивная категория оппозитивности (Н. В. Киреева), сущностный признак «амбивалентная природа» (А. В. Соколов), единство вещного и символического начал (А. В. Иванова).

При этом материальность как элемент концептуализации книги может быть интерпретирована на нескольких уровнях:

- знаковой системы (письменность, изобразительные элементы, нотная запись и пр.), объективирующей в воспринимаемых человеком графических знаках и символах определенные смыслы;

- текста, предметизирующего посредством знаковых систем духовные смыслы;

- предметности, интегрирующей природные, техногенные и культурные факторы и обеспечивающей стабильность внешней формы книги;

- объекта, средства, результата деятельности.

Функционирование книги в обществе задается социокультурным контекстом, формирующим общий культурный «фон», конкретные факторы, обстоятельства и требования, определяющие создание произведений, преобразование их в книжную форму, ее развитие в процессах книжного дела, освоение читательской аудиторией, оценку результатов и последствия книготворческой деятельности.

Культурная практика книжной коммуникации (взаимодействия с книгой) осуществляется посредством книжного репертуара, формируемого институтами книжного дела. Его тематико-типологические характеристики книжности, объективируемые в формах издательского репертуара, книготоргового ассортимента, библиотечных фондов, фондов личных библиотек, актуализируют определенные модусы восприятия и оценки книги. Реализуя процессы создания, распространения и использования книг, книжное дело не только формирует книжный репертуар, обеспечивая его структуризацию (отбор, упорядочивание, построение иерархий, сохранение), но и задает векторы его социального бытования (признание различными целевыми аудиториями, отбор и оценка значимости, сохранение и воспроизводство книг, их совокупностей).

Постоянно воспроизводя книжную коммуникацию (в книготворческой практике, научном познании, социокультурном взаимодействии читателя с книгой), книжное дело задает семантическое пространство концептуализации книги и книжности и в профессионально-книговедческой сфере, и в сфере повседневности (в том числе и языковыми средствами).

В условиях социокультурных трансформаций современности (сокращение аудитории, дифференциация читательской активности, реализация новых технологических платформ и решений) как прогностические, так и мировоззренческие знания о книге приобретают принципиальное значение в изменчивой культуре XXI века.

Литература

1. Баткин Л. Пристрастия: Избр. ст. и эссе о культуре. – М.: Курсив-А: Октябрь, 1994. – 282 с.
2. Беловицкая А. А. Книговедение. Общее книговедение: учебник. – М.: МГУП, 2007. – 393 с.
3. Бенин В. И., Гильмиянова Р. А. Библиокультурология: новый (культурологический) подход к исследованию феномена книги // Педагогический журнал Башкортостана. – 2015. – № 4 (59). – С. 55–64.
4. Волков В. В. Концепт «книга» в русской лингвокультурологии: аспекты исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 4 (46): в 2 ч. Ч. II. – С. 54–60.
5. Волков В. В., Волкова Н. В. Лексема книга и концепт «Книга» в книговедении и в русской языковой картине мира // Актуальные вопросы современной науки. – 2014. – № 38. – С. 193–204.
6. Гречихин А. А. Принцип системности в книговедении // Научная книга. – 2001. – № 2. – С. 29–40.
7. Иванова А. В. Книга: модусы бытия и культурные смыслы: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – Омск, 2014. – 21 с.
8. Киреева Н. В. Книга // Антология концептов. – Волгоград: Парадигма, 2009. – Т. 7. – С. 307–321.
9. Лебедев С. А. Философия науки: краткая энцикл. (основные направления, концепции, категории). – М.: Акад. проект, 2008. – 692 с. – (Gaudemus).
10. Леонов В. П. Besame mucho: путешествие в мир книг, библиографии и библиофильства. – М.: Наука, 2008. – 268 с.
11. Лютов С. Н. Книжная культура в многообразии понятий и исследовательских подходов // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4. – С. 9–16.
12. Марков В. И. Информационная культурология: эскиз будущего // Стратегические приоритеты. – 2015. – № 4 (8). – С. 77–83.
13. Неретина, С. С., Абушенко В. Л., Кацук Н. Л. Концепт // Гуманитарная энциклопедия: Концепты [Электронный ресурс]. – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6888> (дата обращения: 23.04.2019).
14. Панфилов М. М. Книговедение как проблема (Постнеклассический ракурс) // Библиотечные исследования в системе постнеклассической науки. – М., 2008. – С. 53–86.
15. Соколов А. В. Библиосфера и инфосфера в культурном пространстве России: профессион.-мировозвр. пособие. – М.: Ассоц. шк. библиотекарей рус. мира (РШБА), 2016. – 384 с.
16. Соколов А. В. Философия информации: учеб. пособие. – Челябинск, 2011. – 454 с.
17. Степин В. С. Теоретическое знание. – М., 2000. – 744 с.
18. Урсул А. Д. Феномен культуры в глобальной эволюции (информационный ракурс) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 127–135.
19. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. – М.: Акад. проект, 2000. – 496 с.

References

1. Batkin L. *Pristrastiya: Izbr. st. i esse o kul'ture* [Fancy tastes: Selected articles and essays on culture]. Moscow, Kursiv-A LLP, October magazine Publ., 1994. 282 p. (In Russ.).
2. Belovitskaya A.A. *Knigovedenie. Obshchee knigovedenie* [Book Science. General book science]. Moscow, Moscow State University of Printing Arts, 2007. 393 p. (In Russ.).
3. Benin V.I., Gilmianova R.A. Bibliokul'turologiya: novyy (kul'turologicheskiy) podkhod k issledovaniyu fenomena knigi [Biblio-culturology: new (culturological) approach to a book phenomenon studies]. *Pedagogicheskiy zhurnal Bashkortostana* [Pedagogical journal of Bashkortostan], 2015, no. 4 (59), pp. 55-64. (In Russ.).
4. Volkov V.V. Kontsept «kniga» v russkoy lingvokul'turologii: aspekty issledovaniya ["A book" concept in Russian lingua-culturology (aspects of survey)]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Theoretical and practical issues], 2015, no. 4 (46), part 2, pp. 54-60. (In Russ.).
5. Volkov V.V., Volkova N.V. Leksema kniga i kontsept "Kniga" v knigovedenii i v russkoy yazykovoy kartine mira [Lexical unit of a book and "a book" concept in bibliography and in Russian language picture of the world]. *Aktual'nye voprosy sovremennoy nauki* [Urgent issues of modern science], 2014, no. 38, pp. 193-204. (In Russ.).
6. Grechikhin A.A. Printsip sistemnosti v knigovedenii [Systems concept in bibliography]. *Nauchnaya kniga* [A scientific book], 2001, no. 2, pp. 29-40. (In Russ.).
7. Ivanova A.V. *Kniga: modusy bytiya i kul'turnye smysly: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.13* [Book: mode of existence and cultural denotation. Author's abstract of diss. PhD in Philosophy: 09.00.13]. Omsk, 2014. 21 p. (In Russ.).

8. Kireeva N.V. Kniga [Book]. *Antologiya kontseptov [Anthology of concepts]*. Volgograd, Paradigma Publ., 2009, vol. 7, pp. 307-321. (In Russ.).
9. Lebedev S.A. *Filosofiya nauki: kratkaya entsikl. (osnovnye napravleniya, kontseptsii, kategorii) [Philosophy of science: concise encyclopedia (general directions, concepts, categories)]*. Moscow, Academic project Publ., 2008. 692 p. (In Russ.).
10. Leonov V.P. *Besame mucho: puteshestvie v mir knig, bibliografii i bibliofil'stva [Besame mucho: travel to the world of books, bibliography and bibliophilism]*. Moscow, Nauka Publ., 2008. 268 p. (In Russ.).
11. Lyutov S.N. Knizhnaya kul'tura v mnogoobrazii ponyatij i issledovatel'skikh podkhodov [Book culture in different notions and research approaches]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Herald]*, 2017, no. 4, pp. 9-16. (In Russ.).
12. Markov V.I. Informatsionnaya kul'turologiya: eskiz budushchego [Information culturology: sketches of the future]. *Strategicheskie priority [Strategic priorities]*, 2015, no. 4, pp. 77-83. (In Russ.).
13. Neretina S.S., Abushenko V.L., Katsuk N.L. Kontsept [Concept]. *Gumanitarnaya entsiklopediya: Kontsepty [Humanitarian encyclopedia: concepts]*. (In Russ.). Available at: <https://gtmarket.ru/concepts/6888> (accessed 23.04.2019).
14. Panfilov M.M. Knigovedenie kak problema (Postneklassicheskiy rakurs) [Bibliography as a problem (post-non-classical aspect)]. *Biblioteknyye issledovaniya v sisteme postneklassicheskoy nauki [Library studies in post-non-classical science system]*. Moscow, 2008, pp. 53-86. (In Russ.).
15. Sokolov A.V. *Bibliosfera i infosfera v kul'turnom prostranstve Rossii: profession.-mirovovozr. posobie [Biblio-sphere and Info-sphere in cultural space of Russia. Professional worldview textbook]*. Moscow, Association of school librarians of Russia Publ., 2016. 384 p. (In Russ.).
16. Sokolov A.V. *Filosofiya informatsii: ucheb. posobie [Information philosophy. Textbook]*. Chelyabinsk, 2011. 454 p. (In Russ.).
17. Stepin V.S. *Teoreticheskoe znanie [Theory knowledge]*. Moscow, 2000. 744 p. (In Russ.).
18. Ursul A.D. Fenomen kul'tury v global'noy evolyutsii (informatsionny rakurs) [Culture phenomenon in global evolution (information aspect)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 127-135. (In Russ.).
19. Flier A.Ya. *Kul'turologiya dlya kul'turologov: ucheb. posobie dlya magistrantov i aspirantov, doktorantov i soiskateley, a takzhe prepodavateley kul'turologii [Culture science (culturology) for culturologists. Textbook for undergraduates and postgraduates, doctoral students and applicants, as well as teachers of cultural studies]*. Moscow, Academic project Publ., 2000. 496 p. (In Russ.).

УДК 77.04

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-59-66

КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРЕНДЫ ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОЙ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Искусство репортажной фотографии занимает особое место в фотографической практике и теории. Отображение факта в нем носит как бы вневременной характер, факт в некоторой степени теряет конкретную географическую привязку, его визуальный образ становится типизированным и эстетически выразительным, приобретая признаки полноценного произведения искусства, созданного на документальном материале, но при этом сохраняя определенную связь с ним. Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы выявить и обозначить художественно-творческие стратегии репортажного фотоискусства в культурологическом и эстетическом контексте. Анализ искусства современной

репортажной фотографии позволил обнаружить в нем определенные доминирующие тенденции, выступающие в качестве внутренних художественно-эстетических стратегий. К ним относятся наиболее частое использование таких приемов и средств выражения, как перспективное совмещение, светотеневой рисунок, цветовая акцентировка, ассоциативное соотношение форм, снимаемых объектов и т. д. В работе сделан акцент на исследовании приемов светотеневого решения фотографических произведений. Опираясь на контент-анализ, автор приходит к следующим выводам: 1. «Ощущение» света современными фотографами, использующими сверхчувствительные цифровые матрицы, стало более развитым и многогранным. Технологические возможности современного фотонаблюдения позволили явить зрительской аудитории всю красоту световых эффектов, которые открываются лишь на мгновение, демонстрируя свою уникальность и неповторимость. 2. Художественность репортажной фотографии, базирующейся на воплощении световых эффектов в кадре, развилась и усилилась за счет активного функционирования, так называемого «графического стиля». Для него характерны: лаконизм композиционного построения кадра, высокая степень контрастности фотографического изображения, акцентировка контурной формы основного светового потока и т. д. 3. Искусство современной репортажной фотографии, в соответствии с потребностями своей эпохи, соответствующим образом реагировало на его доминирующие социальные тенденции. Основными из них являлись и являются социальное расслоение общества, обострение конфликтов, экологические проблемы и т. п., то есть социальные контрасты. Откликаясь на эти социальные вызовы, искусство репортажной фотографии демонстрировало в своих произведениях те же визуальные контрасты – борьбу светлого и темного, очевидного и таинственного, мимолетного и вечного.

Ключевые слова: искусство фоторепортажа, цифровые фототехнологии, культурно-эстетические тренды, светотеневой рисунок фотографического изображения.

CULTURAL AND AESTHETIC TRENDS IN THE ART OF CONTEMPORARY REPORT PHOTOGRAPHY

Guk Aleksey Aleksandrovich, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photo Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

The art of reportage photography occupies a special place in photographic practice and theory. The display of a fact in it is, as it were, timeless, the fact to some extent loses its specific geographic reference, its visual image becomes typified and aesthetically expressive, acquiring the features of a full-fledged work of art created on documentary material, but at the same time retaining a certain connection with it. The purpose of this study is to identify and recognize artistic and creative strategies of reportage photography in a cultural and aesthetic context. An analysis of the art of contemporary reportage photography made it possible to find certain dominant tendencies in it, which act as internal artistic and aesthetic strategies. These include the most frequent use of such techniques and means of expression as perspective alignment, cut-off drawing, color accentuation, associative relationship of shapes, objects being shot, etc. The work focuses on the study of methods of light and shadow solution of photographic works. Based on content analysis, the author comes to the following conclusions: 1) “Feeling” of light by modern photographers using ultrasensitive digital matrices has become more developed and multifaceted. The technological capabilities of modern photographic observation have made it possible to show the viewer audience all the beauty of light effects that open only for a moment, demonstrating their uniqueness and originality; 2) The artistry of reportage photography, based on the embodiment of light effects in the frame, has developed and strengthened due to the active functioning of the so-called “graphic style.” It is characterized by: laconic compositional construction of the frame, a high degree of contrast of the photographic image, accentuation of the contour shape of the main light flux, etc.; 3) The art of contemporary reportage photography, in accordance with the needs of its era, responded

appropriately to its dominant social tendencies. The main ones were and are social stratification of society, aggravation of conflicts, environmental problems, etc., that is, social contrasts. Responding to these social challenges, the art of reportage photography demonstrated in its works the same visual contrasts - the struggle between light and dark, obvious and mysterious, fleeting and eternal.

Keywords: art of photo reportage, digital photo technologies, cultural and aesthetic trends, cut-off of a photographic image.

Репортажная фотография – это наиболее укоренившийся и распространенный вид фотографического творчества. Представители репортажной фотографии составляют наиболее разнообразный отряд творцов фотографического контента. В их рядах и профессиональные фотожурналисты, снимающие, главным образом, общественно-политические события, и «свободные художники», отыскивающие уникальные сюжеты на улицах городов и сел, и простые любители, вооруженные сотовыми телефонами и фиксирующие обыденные проявления жизни. Занятия фотографическим репортажем можно считать наиболее демократическим видом деятельности в сфере фотографии. Для его осуществления не требуется наличие предварительно разработанного авторского замысла, определенных спланированных действий. Чаще всего процесс съемки происходит спонтанно, без расчета на гарантированную удачу в каждом фотографическом кадре. С одной стороны, это наиболее простой, а с другой – наиболее сложный вид фотографического творчества, потому что требует от фотографа помимо определенного мастерства еще и самоотдачи, сосредоточенности, интуиции в своих действиях. Репортажная фотография находится как бы в гуще самой жизни, непосредственно соприкасается с ней и отображает ее во всей полноте и достоверности.

Конечно, репортажная фотография была предметом исследовательского внимания. В частности, С. Морозов посвятил одну из глав своей книги «Творческая фотография» (1985) развитию фоторепортажа в 50–60-е годы [8]. В. Михалкович и В. Стигнеев в «Поэтике фотографии» (1990) исследуют образность «жанровой фотографии» [7]. А. Вершовский, хоть и не употребляет понятие «репортажная фотография», тем не менее достаточно подробно анализирует язык художественной непостановочной фотографии в своей книге «Стрит-фотография: Открытие плоскости» (2012) [2]. В. Левашов в своей «Лекции по истории фо-

тографии» (2012) описывает основные тенденции функционирования документальной фотографии в 1920–1950 годах [6]. Вместе с тем теоретических работ, исследующих искусство репортажной фотографии в одной из своих художественно-творческих стратегий, практически не существует. Таким образом, цель нашей статьи – изучить и обозначить данную художественно-творческую стратегию в культурологическом и эстетическом контексте. Для достижения поставленной цели использовался в основном метод контент-анализа.

Словосочетание «искусство репортажной фотографии» требует, на наш взгляд, определенного уточнения. Дело в том, что в данном контексте оно употребляется не столько в смысле мастерства фотографа, сколько в смысле обозначения некоей самостоятельно обособившейся сферы художественного творчества, имеющего свои эстетические принципы, которые возникли и наиболее ярко проявились на определенном этапе развития фотографии в целом.

Понятие репортажной фотографии является родовым, по крайней мере, для двух ее основных разновидностей. Одна из них ориентирована на отображение событийных фактов реальной жизни, а другая – несобытийных. Общее, что их объединяет, это использование в процессе съемки репортажного подхода или метода. Специфичность репортажа заключается, по нашему мнению, в следующем: 1. Фотографический репортаж всегда базируется на визуальном представлении «живой», самостийно развивающейся, спонтанной реальности. Ему противостоит постановочная, специально организованная и реконструированная реальность. 2. Фоторепортаж всегда предполагает кратковременное взаимодействие фотографа и жизненного материала. У фотографа, снимающего репортажно, практически нет времени на обдумывание смысловых коннотаций увиденного, на организацию съемочного процесса, на выстраивание композиционного и све-

тогового решения будущего фотоснимка и т. д. То есть репортажный фотограф постоянно находится как бы в состоянии цейтнота, в отличие от постановочного фотографа, в распоряжении которого значительно больше времени. 3. Репортажные фотоснимки лишены возможности постобработки, внесения в них каких-либо существенных визуальных изменений и т. д. Это подчеркивает реализм, достоверность, особую атмосферность и дыхание пульсирующей жизни, отраженной в репортажных фотографиях. К настоящему репортажу можно, на наш взгляд, «приложить» те признаки, которые обозначил З. Кракауэр, характеризующие понятие «фотографичности»: неинсценированная действительность, подчеркивание элементов случайного, создание впечатления незавершенности пространства, передача ощущения смысловой неясности [5, с. 43–46].

Репортажная фотография возникла и стала утверждаться вместе с появлением определенных технологических возможностей (появлением малогабаритных фотокамер, затворов с короткой выдержкой, светочувствительных фотоматериалов и объективов и т. д.) и социальных потребностей в формировании актуальной визуальной картины жизни общества в конкретную историческую эпоху. Постепенно была сформирована так называемая «журналистская» фотография. Ее расцвет пришелся примерно на середину XX века. Основное предназначение журналистской фотографии – давать некий срез социальной жизни общества через совокупность статичных визуальных образов особой степени реалистичности и достоверности.

Одновременно в недрах журналистской (социальной) фотографии стало обособляться и «отпочковываться» весьма своеобразное направление, использующее репортажную съемочную методологию, но в совершенно иных целях. Эти цели были продиктованы художественными возможностями, открывающимися в репортажном подходе, укоренившемся в традиционной журналистской фотографии. Появление художественного репортажа стало результатом естественной эволюции фотографического метода и фотографии в целом, накопившей определенный художественно-эстетический потенциал.

Художественный репортаж – это особое явление фотографического искусства. Наиболее

ярким его представителем является Анри Картье-Брессон. Согласно его эстетической программе, для искусства репортажной фотографии важны не жизненные факты и общественные события сами по себе, а их художественно-образная интерпретация, дающая возможность на глубинном уровне проникнуть в сущность жизненных явлений. В основе данной интерпретации должно лежать не рациональное постижение реальности, а эмоционально-чувственное, актуализирующее авторскую интуицию предвосхищение.

Для этого фотограф должен обладать особой чувствительностью, которой невозможно научить или научиться. «Если нет эмоции, если нет потрясения, если не реагируешь на чувства, тогда все бесполезно» [4, с. 47]. Фотография, по Брессону, это «способ прокричать о том, что переживаешь» [4, с. 35]. В процессе фотографического творчества важно не столько мастерство, сколько «предчувствие наступления событий, способность их угадать» [4, с. 70].

Для А. Картье-Брессона поиск кадра – это некая игра, связанная с огромным напряжением, схожим либо с «карманной кражей», либо с «хождением по канату» [4, с. 62]. В этом процессе практически нет места раздумью. Вообще думать нужно постоянно, но только не во время съемки – часто повторял А. Картье-Брессон.

Из этого следует, что фотографирование есть мгновенный акт определения самого события и точной организации его визуальной формы. А. Картье-Брессон подчеркивал: «Величайшее наслаждение для меня геометрия, под которой я подразумеваю структуру. Вы не можете довольствоваться структурой, формой, ритмом, но вы получаете чувственное и одновременно интеллектуальное удовольствие, когда все элементы на своих местах» [4, с. 35].

Таким образом, искусство репортажной фотографии отличается от фотожурналистики тем, что в нем отображение факта носит как бы вневременной характер, факт в некоторой степени теряет конкретную географическую привязку, его визуальный образ становится типизированным и эстетически выразительным, приобретая признаки полноценного произведения искусства, созданного на документальном материале, но при этом сохраняя определенную связь с ним.

На рубеже конца 80-х – начала 90-х годов в фотографии произошли мощнейшие технологические преобразования, которые вполне можно охарактеризовать как революционные. Этот процесс начался одновременно с массовым распространением полароидов, «мыльниц», то есть автоматизированных фотоаппаратов, лабораторий (центров) по обработке и печати фотографий. Фотография того периода стала необычайно популярной, доступной и привлекательной. Из нее ушли все рутинные фотографические процессы, которые отнимали у людей время и требовали специфических знаний по съемке, обработке и печати фотографий. Наступила эра всеобщего фотографического благоденствия, стимулировавшая тотальный взлет фотолюбительства. Данная тенденция продолжилась и после возникновения цифровой фотографической технологии, а также во времена развития Интернета.

Цифровой фотоаппарат сделал фотографирование практически беззатратным, легко контролируемым, не требующим обязательного материального воплощения фотографического изображения, то есть печати его на фотобумаге. Фотографии стали все больше храниться и распространяться в виде компьютерных файлов. Примерно с 2000-х годов начали набирать силу процессы дематериализации и виртуализации современной фотографии. Причем перед фотолюбителями и профессионалами открылся совершенно новый канал для представления зрительской аудитории своих фотографий в сети Интернет.

Отношения фотографии и Интернета – особый «сюжет» для научных исследований, который не укладывается в рамки рассматриваемой темы. Следует лишь отметить, что в пространстве Интернета стали распространяться и утверждаться свои аналоги традиционных форм бытования фотографии (базы хранения фотоизображений, представление их зрительской аудитории, организация конкурсов и фестивалей, обучение ремеслу и т. д.). Вместе с тем соединение возможностей компьютерной и фотографической технологий способствовало возникновению новой практики цифровой обработки фотографий с помощью разнообразных компьютерных программ, главной из которых стал «Фотошоп». Дальнейшее развитие цифровой фотографии определилось ее кон-

вергенцией с другими устройствами социальной коммуникации и связи (сотовыми телефонами, планшетами, ноутбуками и т. д.).

Обозначенные выше технологические новации в сфере фотографии свидетельствовали о том, что ее информационные и художественно-эстетические возможности в настоящее время существенно расширились и укрепились, а ее роль в современной культуре значительно возросла. Можно сказать, что фотография в целом вместе с дизайном выступила в авангарде так называемого «визуального поворота» в культуре современного общества.

Значимость фотографической культуры сегодня продолжает расти. Она прекрасно вписывается в общие социально-культурные процессы, разворачивающиеся в основании современной цивилизационной системы (глобализация, демократизация, мобильность, коммерциализация, индивидуализация и т. д.).

Для искусства репортажной фотографии сегодня наступил золотой век. Выросли возможности художественного документирования за счет совершенствования цифровой фототехнологии, но одновременно стали практически безграничными манипуляции с цифровыми фотоизображениями, которые лишились своего материального носителя. Это обстоятельство, разрушающее документальную природу фотографии, инициирует интеллектуальные и практические усилия как исследователей, так и фотомастеров по сохранению и утверждению некоего художественно-эстетического «ядра» современной фотографии, которое воплощается именно в репортажной фотографии.

Искусство современной репортажной фотографии, представленное отчасти стрит-фотографией, журналистской фотографией, любительской фотографией, мобилографией и т. д., на наш взгляд, олицетворяет сегодня главный сущностный тренд фотоискусства в целом как такового. Оно полностью адекватно его эстетической природе, наиболее точно соответствует его специфическим возможностям как выразительного средства, предоставляет зрителю уникальный синтез документального и авторски интерпретированного, реального и ирреального, нейтрально-информационного и эмоционально-чувственного и т. д.

То, что предлагается нам сегодня как искусство актуальной постмодернистской фотографии,

тоже выступает как тренд, но отстоящий достаточно далеко от традиционных фотографических ценностей. Это, по нашему мнению, не «фотографическое искусство», а «игра в фотоискусство» со всеми вытекающими отсюда последствиями. Постмодернизм «ценит только одно – наслаждение от игры во всех сферах бытия и сознания или, по крайней мере, в том, что еще недавно называлось культурой» [1, с. 405–406]. Все постановочное фотоискусство (фотореклама, фотопортретирование, предметная, абстрактная фотосъемка и т. п.) изначально представляется нам менее ценным и значимым, потому что не опирается на специфическую природу фотографического творчества.

Анализ искусства современной репортажной фотографии позволяет обнаружить в нем определенные доминирующие тенденции, выступающие в качестве внутренних художественно-эстетических стратегий. К ним относятся наиболее частое использование таких приемов и средств выражения, как перспективное совмещение, светотеневой рисунок, цветовая акцентировка, ассоциативное соотношение форм, снимаемых объектов и т. д. Здесь тоже есть своя игра, но она совершенно другого свойства, она разворачивается в художественно-эстетическом пространстве самой фотографии, а не во внешнем социокультурном контексте, как это происходит в постмодернистском искусстве.

О перспективном совмещении как художественно-творческой методологии мы уже писали [3]. Еще одной творческой стратегией и доминирующим способом воплощения художественно-документальных фотографических образов является в настоящее время использование в процессе съемки возможностей светотеневого рисунка изображения.

Существуют два основных способа передачи объемных форм на фотографическом изображении: с помощью распределения различных тонов в результате отражения рассеянного света от съемочного объекта (светотональный рисунок); с помощью распределения освещенных и теневых масс в результате направленного на объект светового потока (светотеневой рисунок). Творческие функции этих двух видов освещения в фотографии принципиально различны. Рассеянное освещение создает неакцентированное,

максимально детализированное и, как следствие, информационно насыщенное фотоизображение. Направленное освещение, напротив, формирует акцентированное, лаконичное и менее информационно насыщенное изображение, более условное и выразительное с точки зрения формобразования.

Особую роль в светотеневом рисунке играет не только характер светотени на самом объекте съемки, но и тень, отбрасываемая им на боковые и горизонтальные поверхности. Конфигурация данной тени является важнейшим элементом композиционной структуры фотографического изображения. Во многих фотографических произведениях, относящихся к искусству репортажной фотографии, именно тень становится тем средством, которое позволяет расширить художественно-эстетический потенциал современного фотохудожника.

В истории репортажного фотоискусства крайне редко можно было наблюдать визуальные решения, акцентирующие ассоциативные связи между снимаемым объектом и его тенью. Если проанализировать наиболее известные работы зарубежных фотомастеров XX века, то лишь у некоторых из них можно обнаружить единичные фотографии, использующие этот формотворческий прием. К такого рода произведениям можно причислить работы А. Картье-Брессона «У вокзала Сен-Лазар. Париж» (1932), Брассая «Колонна метро» (1934), Г. Каллахана «Элеонора и Барбара» (1953), В. Бишофа «Люди на крыше. Сан Паоло» (1960) и другие.

Из советских фотографов можно назвать А. Родченко с его работами «Лестница» (1930) и «Девушка с “Лейкой”» (1934). Изредка подобные фотографии можно было увидеть на страницах журнала «Советское фото», а также на фотографических выставках, которые организовывались для советских фотолюбителей. О чем говорят эти немногочисленные примеры из творческой практики фотомастеров прошлого? Все это явно свидетельствовало о неуместности данного стилистического средства в эпоху доминирования «чистого» фоторепортажа в мире и утверждения определенных идеологем в искусстве (например, «соцреализма»).

Подобное световое решение в фотографии делало ее излишне условной, обобщенной, отча-

сти излишне формотворческой, выходящей за территорию документального фоторепортажа. Ситуация в нем существенно не менялась вплоть до конца 80-х годов XX столетия. Однако после технологических инноваций в сфере фотографии, которые были описаны ранее в этой статье, ситуация стала меняться. Развитие искусства репортажной фотографии, драйвером которой послужили процессы миниатюризации и автоматизации съемочных фотокамер, увеличения в них чувствительности матриц и скорости работы затвора, привело к тому, что творческая методология фоторепортажа стала обогащаться, выдвигая на первый план в том числе прием активизации светового рисунка в кадре. Благоприятное влияние в этом плане оказали и процессы демократизации общественной жизни, раскрепощение художественно-творческого сознания современных фотографов.

Анализ контента современного искусства репортажной фотографии показывает, что человек и окружающие его объекты в композиционно-световой структуре фотографического кадра достаточно часто отображаются не прямо, а посредством своих теней и силуэтов. Реальное присутствие данных объектов лишь обозначается за кадром, тогда как для восприятия зрителем предлагается их световые «двойники». В таком случае между реальными съемочными объектами и их светотеневыми прототипами возникает новый тип эмоционально-смысловой связи, основанный на игре зрительского воображения. Реальные вещи и существа при таком подходе меняют свою привычную форму, деформируются и гиперболизированно масштабируются, превращаясь порой в неких визуальных монстров. Данный прием, таким образом, в процессе фотографического творчества выполняет функцию отстранения реальной действительности, выводя ее на иной уровень – уровень художественной реальности.

Второй очевидный тренд искусства репортажной фотографии, связанный со светотеневым характером фотографического изображения, состоит в том, что в его композиционной структуре особая роль отводится световому пятну, создающему так называемый световой акцент. Как правило, в зоне действия данного светового пятна располагается сюжетно важный объект, аккумулирующий содержательно-смысловое про-

странство фотографического произведения. При этом особое значение приобретает конфигурация отображаемого светового пятна. Его форма чаще всего сама является носителем части эстетически значимой фотографической информации. Световое пятно на такой фотографии выхватывает из окружающего пространства различные детали (лицо человека, его действия, природную среду, артефакты и т. д.), погружая все остальное в темноту и привлекая тем самым зрительское внимание к освещенным участкам кадра. Такое изобразительное решение снимка выглядит для зрителя также весьма условным ввиду того факта, что человеческий глаз, как более адаптивный инструмент, видит эти две поверхности (светлую и темную) в жизни совершенно иначе, чем фотографическая камера.

В целом актуализация в творческой практике приемов светотеневого решения фотоснимков говорит нам об определенных трансформациях в сфере искусства репортажной фотографии. Во-первых, «ощущение» света современными фотографами, использующими сверхчувствительные цифровые матрицы, стало более развитым и многогранным. Технологические возможности современного фотонаблюдения позволили явить зрительской аудитории всю красоту световых эффектов, которые открываются нам порой лишь на мгновение, демонстрируя свою уникальность и неповторимость.

Во-вторых, художественность репортажной фотографии, базирующейся на воплощении световых эффектов в кадре, развилась и усилилась за счет активного функционирования так называемого «графического стиля». Для него характерны лаконизм композиционного построения кадра, высокая степень контрастности фотографического изображения, акцентировка контурной формы основного светового потока и т. д. Все это свидетельствует о поисках новых форм выражения в художественном пространстве репортажной фотографии.

В-третьих, искусство современной репортажной фотографии, в соответствии с потребностями своей эпохи, соответствующим образом реагировало на его доминирующие социальные тенденции. Основными из них являлись и являются социальное расслоение общества, обострение конфликтов, экологические проблемы и т. д.,

то есть социальные контрасты. Откликаясь на эти социальные вызовы, искусство репортажной фотографии демонстрировало в своих произведени-

ях те же визуальные контрасты – борьбу светлого и темного, очевидного и таинственного, мимолетного и вечного.

Литература

1. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Кнорус, 2012. – 528 с.
2. Вершовский А. Стрит-фотография: Открытие плоскости. – М.: Дабл вижн, 2012. – 204 с.
3. Гук А. А. Перспективное совмещение как художественная стратегия и способ искусства современной репортажной фотографии (на материале международных фотоконкурсов «35AWARDS») // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. статей. – Вып. 5. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – 285 с.
4. Картье-Брессон А. Диалоги. – М.: Вимбо, 2013. – 96 с.
5. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 43–46.
6. Левашов В. Лекции по истории фотографии. – М.: Тримедиа Контент, 2012. – 484 с.
7. Михалкович В., Стигнеев В. Поэтика фотографии. – М.: Искусство, 1990. – 290 с.
8. Морозов С. Творческая фотография. – М.: Планета, 1985. – 416 с.

References

1. Bychkov V.V. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Knorus Publ., 2012. 528 p. (In Russ.).
2. Vershovskiy A. *Strit-fotografiya: Otkrytie ploskosti [Street Photography: Opening the plane]*. Moscow, Dabl vizhn Publ., 2012. 204 p. (In Russ.).
3. Guk A.A. *Perspektivnoe sovmeshchenie kak khudozhestvennaya strategiya i sposob iskusstva sovremennoy reportazhnoy fotografii (na materiale mezhdunarodnyh fotokonkursov "35AWARDS")*. [Perspective combination as an artistic strategy and a way of the art of modern reportage photography (based on the material of international photo contests "35AWARDS")]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. statey [Visual arts in modern art and information space. Collection of articles]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2020, iss. 5. 285 p. (In Russ.).
4. Kartye-Bresson A. *Dialogi [Dialogues]*. Moscow, Vimbo Publ., 2013. 96 p. (In Russ.).
5. Krakauer Z. *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, pp. 43-46 (In Russ.).
6. Levashov V. *Leksii po istorii fotografii [Lectures on the history of photography]*. Moscow, Trimedia Kontent Publ., 2012. 484 p. (In Russ.).
7. Mikhalkovich V., Stigneev V. *Poetika fotografii [Poetics of photography]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 290 p. (In Russ.).
8. Morozov S. *Tvorcheskaya fotografiya [Creative photography]*. Moscow, Planeta Publ., 1985. 416 p. (In Russ.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-66-74

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АРВМ КНР (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ЧЖАН ЦЗЮНЬ ДЭ)

Фэн Цзунжэнь, кандидат культурологии, преподаватель, Хулунбуирский университет (г. Хулунбуир, АРВМ, КНР). E-mail: fengzr@mail.ru

Статья посвящена основным тенденциям эволюции художественной культуры АРВМ КНР, которые характеризуются попытками сохранения уникального наследия степной культуры. Раскрыты со-

циокультурные основы художественного творчества АРВМ КНР, рассмотрены проблемы как общего, так и частного характера. Установлено, что мастерам живописи Внутренней Монголии присущ свой собственный авторский стиль. Именно он позволяет распознать инструмент взаимоотношений автора в виде субъекта творческого акта и среды, находящей свое отражение в искусстве. Авторским стилем художников Внутренней Монголии является школа степного пейзажа и живопись. Это отчетливо прослеживается в картинах современного мастера живописи АРВМ КНР Чжан Цзюнь Дэ, который реалистично воплотил в своих произведениях новый мир степи, ее богатую культуру и духовный облик. Выразительность и мастерство его живописного искусства – итог длительной художественной практики на родине и непрерывного познания языка живописного искусства. С использованием общенаучного метода выполнен художественно-культурологический анализ произведений Чжан Цзюнь Дэ. Автором были изучены картины из четырех основных коллекций («Степная коллекция», «Северная коллекция», «Коллекция древних людей», «Коллекция горных коз») Чжан Цзюнь Дэ, написанные тушью и кистью. Его произведения отражают местные условия и обычаи Внутренней Монголии, в которых проявляется особый северо-западный характер. На основании полученных данных было выяснено, что произведения Чжан Цзюнь Дэ уникальны и общепризнаны в мире живописи, а также являются брендом и символом Внутренней Монголии.

Ключевые слова: живопись, культурный капитал, художественная культура, культурные индустрии, степной пейзаж, рисунки.

**THE MAIN TRENDS IN THE EVOLUTION OF ART CULTURE
OF THE INNER MONGOLIA AUTONOMOUS REGION OF THE PRC
(ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF THE MODERN
CHINESE ARTIST ZHANG JUN TE)**

Feng Zongren, PhD in Culturology, Instructor, Hulunbuir University (Hulunbuir, Inner Mongolia Autonomous Region, PRC). E-mail: fengzr@mail.ru

The article is devoted to the main trends in the evolution of the artistic culture of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC, which are characterized by attempts to preserve the unique heritage of the steppe culture. The socio-cultural foundations of the artistic creation of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC are revealed, the problems of both general and particular nature are considered. The material defines that the artists of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC have their own author's style, which allows them to determine the author's style inherent in the masters of painting of Inner Mongolia to recognize the instrument of the author's relationship in the form of the subject of the creative act and the environment reflected in some paintings. The author's style of the artists of Inner Mongolia is the school of steppe landscape and painting. This can be clearly seen in the picturesque paintings of the modern master of painting of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC Zhang Jun Te, where the new world of the steppe, spiritual appearance and rich culture of the steppe are realistically embodied. The expressiveness and mastery of his pictorial art were created because of long-term artistic practice in his homeland and continuous knowledge of the language of pictorial art. Artistic and cultural analysis of the works of Zhang Jun Te was carried out using the general scientific method. The author studied ink and brush paintings from Zhang Jun Te's four main collections. His works reflect the local conditions and customs of Inner Mongolia, which are imbued with a northwestern character. Based on the data obtained, it was revealed that the works of Zhang Jun Te are famous, unique and generally recognized in the world of painting as a brand and symbols in Inner Mongolia.

Keywords: painting, cultural capital, artistic culture, cultural industries, steppe landscape, drawings.

Художественная деятельность, изобразительные стили и предметы искусства художников АРВМ КНР (автономный район Внутренняя Монголия Китайской народной республики) пользуются особой популярностью как в КНР, так и далеко за её пределами.

Сегодня в этой стране наблюдается настоящий бум художественных выставок. Самая первая выставка была организована еще летом 1949 года, а с тех пор их состоялось уже большое количество. Во многих крупнейших городах КНР периодически проходят передвижные выставки. Также ежегодно ассоциация художников КНР проводит около 50 многообразных выставок.

Так, шанхайская четырехдневная выставка 2019 года привлекла более шестидесяти тысяч посетителей. Оборот выставки составил более 100 миллионов юаней, что намного превышает сумму сделок торговых галерей и арт-брокеров за тот период.

В Шанхае в целях развития культурной индустрии были созданы высококлассные многофункциональные выставочные залы, установлено современное выставочное оборудование, привлечены произведения искусства мирового уровня. Культурные ресурсы, сконцентрированные в Шанхае, составляют значительную долю на рынке искусства, увеличивают влияние бренда и расширяют маркетинговую сеть.

Развитие культурной индустрии Шанхая происходит благодаря усилиям по реформированию системы управления искусством (укрепление законодательства в художественной сфере, надзор за соблюдением законов, макрорегулирование художественной индустрии, улучшение общественного благосостояния сферы искусства, развитие промышленности и строительство инфраструктуры).

В Шанхае активно используются иностранные инвестиции, создаются художественные проекты, привлекаются социальные силы для развития искусства. Художественную индустрию поддерживают государственные некоммерческие предприятия. В управлении формируется модель диверсифицированных инвестиций в художественную индустрию.

Быстрое расширение культурной индустрии обеспечивается большой финансовой поддержкой, что оказывает влияние на рост других сфер

(выставочная деятельность, медиаиндустрия и туризм). Также рост культурных индустрий происходит через усиленное формирование культурного капитала, в том числе и регионального.

Так, по мнению П. Бурдые, культурный капитал при определенных условиях конвертируется в экономический капитал и может быть институционализирован в форме образовательных квалификаций. Культура, несмотря на свою неутилитарность, в конечном счете выполняет экономическую функцию и действует так же, как экономический капитал, «покупая» социальные преимущества для определенных групп [8, с. 183–198].

Д. Тросби акцентирует свое внимание на материальных и нематериальных ценностях как составляющих культурного капитала. Он считает, что это «актив, воплощающий, хранящий или обеспечивающий культурную ценность в дополнение к любой экономической ценности, которой он может обладать» [5, с. 92]. Кроме того, он делит культурные активы на материальные и нематериальные. Первый тип представлен материальными объектами, созданными руками человека, естественного происхождения, также это любые частные блага. Второй включает традиции, верования, ценности и идеи, характерные для какой-либо группы и объединяющие ее, а также общественные блага. Перечисленные активы принимают участие в создании новых (общественных, частных благ) [5].

Культурный капитал региона территориально ограничивает возможное проявление общегосударственного культурного капитала, который в таком случае приобретает региональные особенности. Он состоит из материальных и нематериальных активов, которые в процессе получения населением образования, научной и производственной деятельности трансформируются в определенные положительные достижения, что, в свою очередь, обеспечивает устойчивый экономический рост и достойное качество жизни населения региона [3]. Капитализация культурных ресурсов обладает определенным потенциалом для развития регионов. Создается среда, способствующая росту творческих сил, приносящая эстетическую и экономическую «прибыль» [6]. Наиболее перспективными в процессе капитализации

зации являются ресурсы, обладающие самобытностью или индивидуальностью [7, с. 74].

Развитие культурных индустрий Внутренней Монголии характеризуется не только получением прибыли из становления художественных практик, но и достижением некоторых целей: привлечение российских туристов, рост туризма внутри страны ради заселения малонаселенных территорий и удержание заинтересованности в сохранении традиционной культуры кочевых народностей. Для последующего развития культурных индустрий КНР особенно важны, кроме личностного начала и опыта, также талант личности и её творческий потенциал.

Мастерам живописи Внутренней Монголии присущ свой собственный авторский стиль. Он позволяет распознать инструмент взаимоотношений автора в виде субъекта творческого акта и среды, находящей свое отражение в некоторых картинах. Авторский стиль предстает в виде художественного синтеза индивидуального и культурного. Авторским стилем художников Внутренней Монголии является школа степного пейзажа и живопись.

Л. Лернер пишет о живописи как о виде древнейшей антропологической практики, которая неотделима от исторического бытия человека, продолжает сохранять актуальность. Живописные картины наделены определенной аурой, связанной с человеческой памятью, культурой и историей. Тем не менее живопись может проявлять себя неоднозначно. Во-первых, она относится к одним из самых доходных жанров современного искусства, приспособленных для рыночных потребностей. Во-вторых, с учетом рассмотрения ее со всеми традициями и требованиями к академичности, она стоит как преграда на пути к становлению искусства [4, с. 58].

Российский искусствовед Е. Барабанов обоснованно считает, что сегодняшняя живопись в арт-системе рассматривается наподобие «техне» (продукта исключительной профессиональной «технологичности»). В описаниях живописных практик содержатся разные возможности. Одна из них – неразрывная связь между традициями и инновациями – связывает суждения о живописи с особой природной чувствительностью, с культом изощренного вкуса. Здесь художники апеллируют к природе, сущности искусства,

совмещая мотивы натуралистические с метафизическими. Другая возможность описания живописных практик сложилась под влиянием концептуализма [2, с. 40–41].

О. Аронсон, выделяя функции живописи, упоминает одну из ключевых фраз, которые появляются в экскурсах Делеза о живописи, – фразу П. Клее о том, что задача живописи – не изображать нечто невидимое, а делать видимым, вывести нечто в режим видимости [1, с. 45].

Китайские мастера живописи в творческом процессе применяют ресурсы народной культуры своей территории, а значит, совершенствуют таким образом собственный стиль искусства. По существу географическое расположение становится неиссякаемой энергией для творческого труда.

Большое количество произведений художников содержится в зарубежных и китайских музеях. В г. Ордос подобраны коллекции современного искусства, посвященные истории и культуре монголов КНР. В г. Хух-Хохто находится новейшая школа степного пейзажа, прочно входящая в историю искусства современного Китая. Творчество мастеров школы степного пейзажа касается как степной культуры, так и традиционной китайской и современной западной культуры.

Актуальность темы исследования предопределена необходимостью выявления особенностей развития художественной культуры АРВМ КНР. Эволюция художественной культуры АРВМ КНР протекает на основе поддержания самобытного наследия культуры степи. По этой и другим причинам появляются разные проблемы, к примеру, вопросы интерпретации, сохранения и передачи культурной памяти в современных полотнах мастеров, суть творческих возможностей художников, их ежедневного поведения, образа жизни, мотивации действий, их взаимозависимость среди смысловых и социокультурных трансформаций наследия АРВМ КНР.

Таким образом, аналитический обзор научных трудов показал, что проблемы Внутренней Монголии в социокультурной деятельности пока еще не стали предметом углубленного культурологического анализа.

Цель исследования – выявление ключевых тенденций эволюции современной художественной культуры АРВМ КНР в ходе социокультурного анализа культурного капитала Внутренней

Монголии на примере произведений современно-го китайского художника Чжан Цзюнь Дэ.

Ближе к концу XX века школа степного пейзажа перешла к гуманистическим проблемам. Живописец Чжан Цзюнь Дэ – один из самых известных представителей названной школы, который в своем творчестве использует принципы гуманизма и идеи любви к человеку.

Такие китайские исследователи, как Т. Жунжун, Л. Шэнцин, анализируя творческое наследие художника АРВМ КНР Чжан Цзюнь Дэ, фиксируют, что основной темой работ мастера выступают природный ландшафт, реальная жизнь людей, таинственный мир монголов западной части Внутренней Монголии. Мастер с решительностью придерживается известных ему стили, формы и темы [9; 12].

В течение 42-летнего творчества произведения Чжан Цзюнь Дэ экспонировались на многих крупных выставках в Южной Корее, Японии, Германии, Австралии и Гонконге, где он получал награды. Исследователи современной художественной культуры АРВМ КНР полагают, что он достиг значительных результатов в сфере перехода китайских картин к современным формам, использовал формальный язык, который обладает индивидуальными особенностями. Несмотря на то, что Чжан Цзюнь Дэ заимствует современные художественные элементы, он все также придерживается традиционного стиля, характеризующегося яркой эпохальностью. По большей части его произведения отражают местные условия, быт и обычаи Внутренней Монголии, которые наполнены особым северо-западным духом [10].

Чжан Цзюнь Дэ еще с детства интересовался картинами, особенно теми, которые были написаны китайскими традиционными кистями и тушью. В 1963 году он поступил в педагогический институт Внутренней Монголии на специальность художника. За время обучения Чжан Цзюнь Дэ провел углубленные исследования в области живописи, тем самым привлек внимание директора Академии изящных искусств Цзинхуа Цю Ши Мина. Благодаря указанию этого учителя и своим неустанным усилиям его творчество получило стремительное развитие. В то время в институте была создана специализированная выставочная группа, в которой Чжан Цзюнь Дэ вместе с другими художниками за три года на-

рисовал большое количество портретов и добился значительных результатов в изобразительном искусстве.

После окончания университета Чжан Цзюнь Дэ был определен в малонаселенную и бедную часть КНР – в Ордоскую степь, где он провел ровно семь лет. Здесь широта и выразительность северных степей, необъятный и сильный дух монголов глубоко тронули художника. Также его внимание привлекли обширные пастбища, простой степной народ, стада овец, живущие в суровых условиях. Каждый уголок Ордоской степи получил свое отражение в творчестве Чжан Цзюнь Дэ. Постоялый двор экипажа и лошадей, лавка по обработке риса, зернохранилища, дома скотоводов, территории обитания коз стали для него местами частого пребывания, где он нарисовал тушью и кистью огромное количество набросков и картин. В последующих его произведениях часто появляются скотоводы, дети, козы, стога, травы, палисадники, безлюдные луга. Рисунки Чжан Цзюнь Дэ стали весьма популярными и получили положительные отклики на крупных выставках в АРВМ КНР. Примерно тогда же за ним утвердился статус ученого в обществе креативных, творчески развитых людей Внутренней Монголии.

После окончания Центрального института искусств со степенью аспиранта в 1984 году Чжан Цзюнь Дэ был направлен в институт искусств педагогического университета АРВМ КНР, где он и работает по настоящее время. Китайский исследователь Цзя Фан Чжоу отмечает, что в области анализа формального языка Чжан Цзюнь Дэ провел многообразные опыты: доскональное изучение народных вырезок из бумаги, изображений Ханьской и Танской династий и современных форм, использование стандартов на основе традиционного стиля. В процессе становления Чжан Цзюнь Дэ как ученого в Центральном институте он находился под руководством и влиянием многих учителей и известных художников. Все эти факторы в различной степени проникли в его произведения и изменили некоторые детали [11, с. 71].

Начиная с 2000 года портреты Чжан Цзюнь Дэ, нарисованные тушью и кистью, постепенно стали совершенствоваться, и у него выработался собственный стиль, имеющий свою яркую окраску и облик. Все портреты Чжан Цзюнь Дэ, написанные тушью и кистью, можно подразде-

лить на четыре коллекции: «Степная коллекция», «Северная коллекция», «Коллекция древних людей», «Коллекция горных коз».

В «Степной коллекции», благодаря передаче состояния безмятежности, ярким переходам кисти и туши выражаются настроение автора и его понимание человеческой жизни. В произведениях этой коллекции можно встретить изображения скотоводов, горных козлов, стога, палисадники, безлюдные луга, травяные места. Все перечисленные образы являются как содержанием картины, так и отражением души. Эти полотна выражают не только особенности современного искусства, но и изящность древнего, традиционного стиля. Произведения, представляющие этот период: «Дед и внучка» (см. Приложение, рис. 1), «Оценит картину» (см. Приложение, рис. 2), «Возвращение скота» (см. Приложение, рис. 3), «Удача» (см. Приложение, рис. 4), «Первый снег» (см. Приложение, рис. 5). Будь это человек или животное в качестве основного объекта, или же пейзаж севера – все движения в них спокойные и безмятежные. Стадо лошадей является изгибом горной цепи, коровы – изображением горных пород. Все эти представления – результат долгого размышления автора над окружающим миром, а также его понимания идеи единства природы и человека в традиционной культуре.

«Коллекция горных коз» – следующий этап. После 2000 года в стиле написания картин у Чжан Цзюнь Дэ произошли изменения. Основной тематикой его произведений стали горные козы. Он жил в Ордоской степи и скотоводческом районе, граничащем с Шаньбэйским плоскогорьем. Местная культура оказала огромное воздействие на его творчество. В этих краях огромное количество горных коз. Их стада – само воплощение жизненной силы севера, благодаря которой животные на протяжении нескольких тысяч лет противостоят песчаным бурям и другим суровым условиям окружающей среды. Произведения этой коллекции отражают образы горных коз, самоотверженность жителей северо-запада, а также их духовные символы. В мире китайских картин лошадь Сюй Бэй Хуна, осел Хуан Вэя, корова Ли Кэ Жаня, тигр Фэн Да Чжуна, верблюды Лю Да Вэя уже стали эпохальными классическими канонами и символами, а горные козы не были задейство-

ваны. В этой связи как нельзя кстати в картинах Чжан Цзюнь Дэ стали появляться горные козы и сцены сопротивления природе. Чжан Цзюнь Дэ показал сильный человеческий характер и дух, который подобен козам, непоколебимо идущим наперекор судьбе и стихиям. И совершенно неважно, сопротивляющаяся ли песчаным бурям коза перед нами или же довольная, пришедшая на богатые пастбища. Рисунки этой коллекции свидетельствуют о глубоком понимании человеческой жизни и богатом опыте использования кисти и туши. Горные козы, дети, корзины, гранатовые деревья, хурма, камни, сорняки являются классическими символами «Коллекции горных коз».

Написанные Чжан Цзюнь Дэ портреты уникальны и чудесны, они общепризнаны в мире живописи и пользуются популярностью. Его картины стали брендом и символом Внутренней Монголии.

В современную эпоху развития китайской художественной культуры Чжан Цзюнь Дэ на протяжении 42 лет придерживается традиционного стиля, искренне относясь к искусству и оставаясь безразличным к богатству и славе. Он полагает, что наивысшее благо – совершенная естественность, натуральность, которая в действительности становится проявлением человеческого характера и духа.

Таким образом, анализируя исследовательскую литературу, мы приходим к выводу, что для дальнейшего роста культурных индустрий, помимо неповторимого опыта и личностного начала, важны талант личности, ее творческий потенциал. Собственный авторский стиль, присущий мастерам живописи Внутренней Монголии, позволяет распознать инструмент взаимоотношений автора в виде субъекта творческого акта и среды, находящей свое отражение в художественном творчестве. Авторским стилем художников Внутренней Монголии является школа степного пейзажа и живопись, что отчетливо прослеживается в творчестве современного художника АРВМ КНР Чжан Цзюнь Дэ, в котором реалистично воплощен духовный облик, новый мир и богатая культура степи. Мастерство Чжан Цзюнь Дэ и выразительность его работ свидетельствуют о длительной художественной практике на родине и непрерывном познании языка живописного искусства.

Литература

1. Аронсон О. Экономика щедрости // Искусство. – 2010. – № 2–3 (573). С. 44–45.
2. Барабанов Е. Живописцы и картинщики // Искусство. – 2010. – № 2–3 (573). – С. 40–41.
3. Кажаява Т. И. Теоретические положения статистического исследования культурного капитала региона [Электронный ресурс] // Науковедение: интернет-журн. – 2015. – Т. 7, № 2. – URL: www.naukovedenie.ru (дата обращения: 10.07.2018).
4. Лернер Л. Богдан Мамонов. Живопись – консервативная сфера // Искусство. – 2010. – № 2–3 (573). – С. 56–60.
5. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Ушнаревой; науч. ред. А. Смирнов. – М.: Высшая школа экономики, 2014. – 254 с.
6. Федотова Н. Г. Векторы региональной культурной политики в сфере капитализации культуры // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – СПб., 2013. – 1732 с.
7. Фэн Цзунжэнь. Сохранение и продвижение художественной культуры АРВМ КНР: Ордос как культурный проект // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 39. – С. 72–78.
8. Бурдые П. Экономический капитал, культурный капитал, социальный капитал // Рейнхард Крекел. Социальное неравенство. – Геттинген: Отто Шварц, 1983. – С. 183–198. – (Социальный мир; вып. 2).
9. Жунжун Т. Размышления о развитии концептуальной живописи // Журнал педагогического университета Чжанчжоу. – 2005. – Вып. 1. – С. 67–79.
10. Лю Вэньбинь. Исследования критиков китайской литературы и теории искусства в новую эру. – Пекин: Центральный университет национальной прессы, 2012. – 201 с.
11. Чжао. Сила: сборник китайской истории искусства. – Пекин: Пресс, 2003. – 123 с.
12. Шэншин Л. Интерпретация идеологического значения форм искусства // Журнал Пекинского университета аэронавтики и астронавтики. – 2003. – Вып. 2. – С. 120–128.

References

1. Aronson O. *Ekonomika shchedrosti* [The economy of generosity]. *Iskusstvo [Art]*, 2010, no. 2-3 (573), pp. 44-45. (In Russ.).
2. Barabanov E. *Zhivopisyy i kartinshchiki* [Painters and picture Artists]. *Iskusstvo [Art]*, 2010, no. 2-3 (573), pp. 40-41. (In Russ.).
3. Kazhaeva T.I. *Teoreticheskie polozheniya statisticheskogo issledovaniya kul'turnogo kapitala regiona* [Theoretical provisions of the statistical study of the cultural capital of the region]. *Naukovedenie: internet-zhurn [Naukovedenie: Internet journal]*, 2015, vol. 7, no. 2. (In Russ.). Available at: www.naukovedenie.ru.
4. Lerner L., Bogdan Mamonov. *Zhivopis' – konservativnaya sfera* [Painting is a conservative sphere]. *Iskusstvo [Art]*, 2010, no. 2-3 (573), pp. 56-60. (In Russ.).
5. Trosbi D. *Ekonomika i kul'tura [Economy and culture]*. Translated from the English by I. Ushnareva; Scientific Ed. by A. Smirnov. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2014. 254 p. (In Russ.).
6. Fedotova N.G. *Vektory regional'noy kul'turnoy politiki v sfere kapitalizatsii kul'tury* [Vectors of regional cultural policy in the sphere of cultural capitalization]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*. St. Petersburg, 2013, pp. 1732. (In Russ.).
7. Fen Tsunzhen. *Sokhranenie i prodvizhenie khudozhestvennoy kul'tury ARVM KNR: Ordos kak kul'turnyy proekt* [Preservation and Promotion of the Artistic Culture of the Inner Mongolia Autonomous Region of the PRC: Ordos as a Cultural Project]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 72-78. (In Russ.).
8. Burdye P. *Ekonomicheskiy kapital, kul'turnyy kapital, sotsial'nyy kapital* [Economic capital, cultural capital, social capital]. *Reynkhard Kreckel. Sotsial'noe neravenstvo. Sotsial'nyy mir [Reinhard Kreckel. Social inequality. The social world]*. Gettingen, Otto Shvarts Publ., 1983, iss. 2, pp. 183-198. (In Eng.).
9. Zhunzhun T. *Razmyshleniya o razvitiy kontseptual'noy zhivopisi* [Reflections on the development of conceptual painting]. *Zhurnal pedagogicheskogo universiteta Chzhanchzhou [Zhangzhou Normal University Journal]*, 2005, iss. 1, pp. 67-79. (In Chin.).
10. Lyu Vanbin. *Issledovaniya kritikov kitayskoy literatury i teorii iskusstva v novuyu eru* [Research by critics of Chinese literature and art theory in a new era]. Beijing, Central University of National Press, 2012. 201 p. (In Chin.).
11. Chzhao. *Sila: sbornik kitayskoy istorii iskusstva* [Strength: A Collection of Chinese Art History]. Beijing, Press, 2003. 123 p. (In Chin.).
12. Shenshin L. *Interpretatsiya ideologicheskogo znacheniya form iskusstva* [Interpretation of the Ideological Significance of Art Forms]. *Zhurnal Pekinskogo universiteta aeronavтики i astronavтики [Journal of Peking University of Aeronautics and Astronautics]*, 2003, iss. 2, pp. 120-128. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Дед и внучка. 96x140. 2005



Рисунок 2. Оцените картину. 550x1131. 2001

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-75-81

АГЕНТЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ПРАКТИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИОННЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМАТОВ

Крылов Иван Александрович, аспирант, старший преподаватель, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

Автор статьи акцентирует внимание на отрицании границ между искусством и жизнью как на атрибуте отечественной театральной культуры первого десятилетия XXI столетия и обосновывает потребность исследования существующих современных театральных форматов посредством ресурсов культурологии.

Аргументируется укрепление влияния культуры повседневности и культуры соучастия на театральную культуру в целом и на смену статуса восприятия, вовлечения и присутствия реципиента в момент представления сценического произведения традиционного театрального формата в частности.

В статье доказывается, что в отечественных театральных спектаклях традиционного театрального формата XXI века драйвером трансформации зрительского статуса избираются агенты повседневности, которые корреспондируются с процессом цифровизации в повседневной действительности. В связи с этим обосновывается включение онлайн-трансляций в конструкцию спектакля традиционного театрального формата как агента повседневности. Одновременно с этим автор статьи указывает, что онлайн-трансляцию в традиционных театральных форматах можно дефинировать как постдраматический знак «вторжение реального». Такие агенты повседневности, как интерактивность и онлайн-трансляция, признаются автором статьи актуальными стимулами, тактическими ухищрениями в решении вопроса о творческой активности зрительского соучастия.

Ключевые слова: агенты повседневности, традиционные театральные форматы, альтернативные театральные форматы, культура соучастия, интерактивность, онлайн-трансляция, постдраматический знак, «вторжение реального».

AGENTS OF DAILY OCCURRENCE IN THE PRACTICE OF RUSSIAN TRADITIONAL THEATER FORMATS

Krylov Ivan Aleksandrovich, Postgraduate, Sr Instructor, Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

The author of the article accentuates the negation of the boundaries between art and life as an attribute of the Russian theater culture of the first two decades of the 21st century and substantiates the need to study of existing modern theater formats through the resources of Culturology.

The strengthening of the daily occurrence influence on the culture of participation, theater culture in the whole and change of perception status, involvement and presence of the recipient during presentation of a stage work of the traditional theater format in particular is argued here.

The article proves that in Russian theatrical performances of the traditional theater format of the 21st century, the daily occurrence agents are chosen as the drivers of transformation of the audience status, which corresponds to the process of digitalization in everyday reality. In this regard, the inclusion of online broadcasts in the structure of traditional theater format performance as an agent of daily occurrence is justified. At the same time, the author of the article points out that online broadcasting in traditional theater formats can be defined as a post-drama sign “invasion of the real”. The author recognizes such agents of daily occurrence

as interactivity and online broadcasting as actual incentives, tactical tricks in solving the issue of the creative activity of the audience participation.

Keywords: agents of daily occurrence, traditional theater formats, alternative theater formats, culture of participation (collaboration), interactivity, online broadcast, post-drama sign, “invasion of reality”.

В настоящее время современные альтернативные и традиционные театральные форматы, возникающие в отечественном культурном пространстве, требуют исследования не столько инструментарием искусствоведения, сколько культурологии. Такая потребность обусловлена размыванием демаркационной границы между театральной условностью и повседневной действительностью, документальной достоверностью и художественным вымыслом, первоисточником и репликой, подлинником и мистификацией. Отметим также и то, что события, представляемые альтернативными театральными форматами, сложно эксплицируемы. В них сценическое/театральное неотделимо от жизненного/повседневного. Эта особенность позволяет альтернативным театральным форматам расширить поле влияния на реципиентов. Современные традиционные театральные форматы, в свою очередь, также стремятся к увеличению масштаба производимого ими события в рамках театрального спектакля для активного воздействия на восприятие реципиента. Исходя из этого, логичным является тот факт, что к середине 20-х годов XXI столетия и альтернативные, и традиционные театральные форматы заимствуют и используют в своих практиках агентов повседневности. Заметим, что альтернативные театральные форматы, как правило, рассматривают культуру повседневности и её агентов как основной контент для производства арт-практик, в то время как традиционные театральные форматы прибегают к использованию агентов повседневности в качестве драйверов художественного произведения и сближения социокультурных смыслов, заложенных в идейно-тематической основе театрального спектакля.

Опираясь на интерпретацию немецкого философа Э. Гуссерля, агентами повседневности в данном случае полагаем возможным считать вещи, предметы и даже пространства, то есть все объекты окружающего мира или «жизненного мира». Гуссерлевскую теорию «жизненного мира» развивали в своих работах представители феноменологической социологии: П. Бергер, Г. Гарфинкель, Т. Лукман, А. Щютц. Австрий-

ский философ и социолог А. Щютц применил концепцию жизненного мира Гуссерля к изучению социальной реальности и предложил термин «повседневность», обладающий самостоятельным статусом.

Философ и представитель формальной социологии Г. Зиммель рассматривал «повседневность» как социокультурное понятие, которое состоит из лишённых поэтических смыслов, привычных и неоднократно повторяемых естественных ситуаций, по сумме своей являющихся прямым противопоставлением творческому состоянию, приключению, острым переживаниям. Подобной позиции придерживается в исследованиях повседневности российский специалист в области философской и культурной антропологии, методологии и теории познания Б. В. Марков, он убеждён, что за повседневностью «стоит различие высокого и низкого, культурного и некультурного, естественного и искусственного, истины и мнения» [6, с. 18]. Однако при рассмотрении такой категории культуры, как повседневность, на данном этапе исследования традиционных театральных форматов воспользуемся определением А. Щютца, который полагал, что повседневность необходимо понимать как «верховную реальность», в которой человек участвует не частично, а вовлечён в неё полностью. «Частично» же, по мнению А. Щютца, человек участвует и вовлекается в мир сновидений, грёз и фантазий, театрального представления, научной теории и т. п. [7, с. 86–95]. Полагаем, что альтернативные и традиционные театральные форматы, возникающие в театральной культуре и театральной практике XXI столетия, заимствуют, привлекают и используют агентов повседневности с целью модификации зрительского участия из категории «частичное» в «абсолютно полное». Альтернативные и традиционные театральные форматы достигают поставленной цели за счёт главного свойства, которым обладает повседневность – агентности, то есть способности быть действующим фактором. Уточним, что термин «агентность» возникает в исследованиях А. Гелла, посвящённых произведениям визуального

искусства, и интерпретируется автором как неправленое возрастание активности реципиента (см. [10]). Исходя из подобного понимания агентности повседневности, контекстное поле альтернативных театральных форматов во многом конструируется за счёт активного соучастия реципиента в процессе создания художественного произведения и возникающего на этом фоне у него отношения к совместно созданному событию на границе жизни и искусства. Следовательно, агентность трансформирует статус зрительского участия. Точнее, агентность помогает совершить переход реципиенту в процессе данного события из статуса пассивного (созерцающего и интерпретирующего) в статус активного и вовлечённого (соучастника и одного из генераторов творческого процесса) (см. [10]). В свою очередь агенты повседневности, используемые в альтернативных театральных форматах, не только способствуют процессам вовлечения зрителя и изменения его статуса, но и позволяют альтернативным театральным форматам создавать и укрупнять масштаб и ценность их события, а также пересекать границы искусства и самодостаточно существовать в пространстве художественной культуры. Что же касается театральных спектаклей, которые репрезентативны традиционным театральным форматам, то их присутствие в пространстве художественной культуры считается давно утвердившимся, несмотря на это, за первое двадцатилетие XXI века и с ними происходило экспериментирование, которое невозможно оценивать однозначно.

Известно, что начиная с XX века художественная культура трактуется как понятие, представляющее собой «всю совокупность искусств и художественной и около-и-пост-художественной деятельности» (см. [3]). Естественно, что многие процессы, происходящие в культуре, как правило, незамедлительно начинают отражаться и проявляться в существующих отечественных театральных форматах. Традиционная театральная культура XX столетия развивалась преимущественно в психолого-реалистическом направлении. В соответствии с ним художественным опытом считается герметично закрытая в театральном спектакле игровая реальность, которая не беспокоит зрителя благодаря дистанции между публикой и артистами. Игровая реальность в понимании традиционной идеи театра отделена от повседневной реальности, она «специально сделанная для сцены» [5, с. 162]. Но на рубеже XX–XXI веков

в связи с процессами культурного заимствования ситуация изменилась. Отечественная театральная культура оказалась под влиянием социокультурных трендов, пришедших из зарубежной театральной культуры.

Так, разнообразные перформансы, акции, хэппенинги, отождествляемые В. В. Бычковым с арт-практиками [1, с. 8–15], появившиеся в отечественном социокультурном поле, естественным образом напитали традиционные театральные форматы новой эстетической силой, что послужило стартом к их обновлению. Эстетическая сила событий в арт-практиках достигается за счёт манипуляции агентностью повседневности, которая направлена на зрителя. Например, художественный акт арт-практики может возникнуть как своего рода «ситуация, собранная из конкретных материалов обыденной жизни, некая бросающая вызов среда, создаваемая на определенное время, некое событие, в контексте которого случайные посетители сами становились бы действующими субъектами, то есть могли бы обнаружить и развить собственную творческую активность» [5, с. 172]. Иными словами, «материалы обыденной жизни», то есть агенты повседневности, вступая во взаимодействие со зрителями в рамках арт-практики, способны трансформировать привычное зрительское наблюдение в присутствие или полное соучастие.

Следует отметить, что тренд на «соучастие» также повлиял на отечественные традиционные театральные форматы и проявился в их практиках. Это вызвано тем, что в повседневной реальности расширились возможности Интернета и усилилась его значимость. В Интернете традиционная пассивность восприятия сменилась высокой степенью пользовательского участия в продвижении прикладного контента. Так, созданная и описанная в 90-е годы XX столетия американским философом, культурологом и медиаисследователем Генри Дженкинсом концепция культуры соучастия, которая рассматривалась автором только лишь с позиции массовой культуры и медиа, после первого десятилетия XXI столетия распространилась во всех сферах художественной культуры. Культура соучастия противопоставляется в работах Г. Дженкинса «традиционным понятиям пассивного медиавосприятия» [4, с. 29]. На сегодняшний день можно наблюдать действенность указанной концепции Г. Дженкинса, в рамках которой зрители «приглашаются к активному со-

участию в создании и распространении нового контента» [4, с. 29]. Полагаем, концепция культуры соучастия наглядно популяризируется с помощью альтернативных театральных форматов. Подтверждением этому факту являются сайт-специфические арт-практики, которые сочетают в себе не только вектор культуры соучастия и постдраматизма, но и стратегии, связанные с манипуляцией зрительской реакции. Ценности культуры соучастия так же ассимилировались в практике традиционных театральных форматов, инспирировав тем самым в отечественной театральной культуре спектакли, основной чертой которых является интерактивность (см. [2; 11]).

По ходу заметим, что о трансформации позиции зрителя при помощи интерактивности и о влиянии культуры повседневности на модификацию коммуникации «актёр – зритель» подробно написано в совместной статье доктора культурологии Н. Л. Прокоповой и доцента кафедры театрального искусства КемГИК В. Л. Прокопова. Авторы статьи «Ценностные концепты театрального спектакля в контексте предпочтений повседневной коммуникации» указывают на то, что интерактивность театрального спектакля корреспондируется с прагматичным мотивом повседневности в процессе коммуникации, так как, по их мнению, и то, и другое гарантирует «равные возможности каждому, кто вступает в общение с конкретной целью» (см. [8]). Однако интерактивность, на наш взгляд, не может полностью гарантировать равноправие в процессе коммуникации «актер – зритель», так как решающим и главенствующим в этом диалоге остаётся тот, кто задаёт правила театральной игры, регламентирует её и находится не в зрительном зале, а на сцене. Интерактивность, скорее всего, лишь игра в равноправие, так как зритель лишь выполняет волю актёра, хотя и имеет определённую свободу, например на высказывание собственного мнения. Поэтому полагаем, что интерактивность как проявление ценностей культуры соучастия выступает в качестве стимула зрительской активности в театральном спектакле традиционного театрального формата. Аналогичная ситуация происходит и с проявлением ценностей повседневной культуры в практиках традиционных театральных форматов. Например, традиционные театральные форматы могут быть представлены театральными спектаклями, в которых объекты повседневности и сама повседневность используются в качестве

агентов. Но, как правило, эти агенты выступают дополнительным ресурсом в структуре театрального спектакля, а не становятся основным импульсом и двигателем в процессе создания и распространения художественного продукта традиционного театрального формата.

Подобными примерами, в которых агенты повседневности использованы в качестве стимуляторов, активизирующих роль зрительского участия, можно считать спектакли традиционного театрального формата, поставленные режиссёрами А. Безъязыковым и О. Липовецким на сценических площадках Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского. Режиссёр Олег Липовецкий в спектакле «Дикое поле» по одноимённому киносценарию П. Луцка, А. Саморядова и режиссёр Антон Безъязыков в постановке «Доходное место» по одноимённой пьесе А. Н. Островского в качестве агента повседневности использовали аудиальные медиа в виде онлайн-трансляции радиоэфира. В музыкальную партитуру спектаклей «Дикое поле» и «Доходное место» режиссёры, естественно, каждый по-своему монтировали включение онлайн-трансляций эфиров радиостанций «Ваня» и «Дача». В задачи статьи не входит анализ спектаклей традиционных театральных форматов, поэтому остановимся на присутствующих в них агентах повседневности, а также сути их влияния на метаморфозы, происходящие в отечественной театральной культуре XXI столетия. Уточним, что агентом повседневности в спектаклях А. Безъязыкова и О. Липовецкого выступают не аудиальные медиа или радиоэфир, а именно онлайн-трансляция как «живая» передача информации в Интернете с места события [9, с. 69–74]. Режиссёры А. Безъязыков и О. Липовецкий в своих спектаклях соединили текст художественного произведения с онлайн-трансляцией как одним из популярных агентов повседневной культуры XXI столетия, тем самым оновили, стилизовали и актуализировали литературный источник (текст пьесы и киносценарий) в рамках сценического пространства. Вплетение в структуру театрального спектакля агентов повседневности, скорее, приближает, но не приводит к возрастанию активности, полному вовлечению и соучастию зрительской аудитории в рамках художественно-театрального события. Однако использование онлайн-трансляций в жесткой структуре театрального спектакля даёт основания рассматривать их как постдраматиче-

ский знак (пусть не очень рельефный и не очень явный), который обозначается автором концепции постдраматизма Х.-Т. Леманом как «вторжение реального». Этот указанный Х.-Т. Леманом постдраматический знак предназначен для более или менее заметного структурного нарушения эстетической дистанции зрителя или её сокращения [5, с. 161–168]. В постановках А. Безъязыкова и О. Липовецкого повседневная реальность в виде онлайн-трансляции радиоэфира врывается в сценическую реальность, заставляя зрителя рефлексировать на тему случайного или специального включения аудиального медиа во время показа спектакля. Заметим, что режиссёры в данном случае провокативно решили ситуацию с включением аудиальных медиа в своих спектаклях. Каждый раз в определённых сценах спектакля «Доходное место» и спектакля «Дикое поле» происходит запланированное включение онлайн-трансляций радиоэфиров. Уточним, что режиссёры встроили не заранее записанные и подготовленные аудиофайлы, специально сделанные для сцен их спектаклей и имитирующие радиоэфир, а вмонтировали в структуру театральных постановок именно включение онлайн-трансляции. Таким образом, популярная музыка, актуальные новости и реклама становятся, с одной стороны, стихийным и случайным фоном в рамках музыкальной партитуры спектаклей А. Безъязыкова и О. Липовецкого, а с другой стороны – представляют собой постдраматический знак, состоящий из повседневной реальности и театральной игры. Естественно, что постдраматический знак «вторжение реального» побуждает зрителя выйти из беспроблемной позиции созерцателя и стать активно рефлексировующим соучастником театрального события.

Более отчётливо вторжение реального в структуру спектакля представлено в спектакле «Доходное место», так как именно в постановке Антона Безъязыкова классический текст А. Н. Островского одновременно тонко, филигранно и в то же самое время выпукло и ярко упаковывается в контекст сегодняшней действительности. Чередование и смешение классического текста пьесы с повседневными текстами онлайн-трансляции эфира радио «Ваня» (в данном случае под «повседневным текстом онлайн-трансляции эфира» предлагаем понимать новости, рекламу, прогноз погоды, популярную музыку) позволяют режиссёру А. Безъязыкову эмоционально вовлечь и приблизить зрителя к режиссёрскому

высказыванию. Подобного приближения и зрительского подключения режиссёр добивается за счёт сплетения текстов повседневной реальности с художественным текстом в спектакле традиционного театрального формата. Это можно расценивать как тактический ход, корреспондирующий со стратегией культуры соучастия, с существующим запросом на создание неклассической креативной модели театрального спектакля в отечественной театральной культуре XXI столетия, а также и с распространением постдраматических знаков в спектаклях, созданных в концепции драматизма. Тем не менее воспринимать подобного рода тактические ходы режиссёров как креативную модель современной театральной культуры будет ошибочным действием. Скорее, их можно отнести к влиянию тенденций культуры соучастия и концепции постдраматизма, к интуитивному режиссёрскому экспериментированию в рамках сочетания театральных традиций и альтернативных подходов в отечественной театральной культуре. Однако спектакли А. Безъязыкова «Доходное место» и О. Липовецкого «Дикое поле» – это своего рода подтверждение наличия в отечественной театральной культуре экспериментальной арт-деятельности, согласующейся с вектором культуры соучастия в контексте театральной практики с помощью встраивания агентов повседневности в структуру постановок традиционного театрального формата. Заметим, что традиционные театральные форматы встраивают агентов повседневности в спектакли, в то время как альтернативные театральные форматы избирают повседневность и её агентов основой, базой, пространственно-временным континуумом своих арт-практик.

К началу 20-х годов XXI столетия существующие отечественные театральные форматы активно адаптируют ценности повседневной культуры, которые открывают возможности для повышения активности реципиента при восприятии театрально-художественной продукции (театральных спектаклей и арт-практик). Агентами повседневности в отечественных традиционных театральных форматах могут выступать онлайн-трансляции радиоэфиров, документальные видеохроники, частные и любительские видеозаписи, виртуальные артефакты (компьютерная графика и дополненная реальность), то есть весь оцифрованный «жизненный мир» с установ-

ками XXI века на интерактивность и медиатизацию. Агенты повседневности становятся своеобразными стимулами для вовлечения реципиента в художественное произведение традиционной отечественной театральной культуры. Театральные спектакли традиционного театрального формата рубежа XX–XXI веков обращаются чаще к ценностям повседневности и используют потенциал интерактивности с целью реализации ответной реакции на существующие в обществе запросы,

а также в связи с созревшей в отечественной театральной культуре потребностью в разрушении разного рода ограничений творческой активности. Таким образом, традиционные театральные форматы, испытывая на себе действие агентности повседневности в сочетании с влиянием постдраматических знаков, презентуют в пространстве театральной культуры спектакли, которые представляют интерес не только для практиков театра, но и для исследователей культуры в целом.

Литература

1. Бычков В. В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011. – 105 с.
2. Григорьянц Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры [Электронный ресурс] // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2014. – № 383. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-interaktiv-kak-model-kommunikatsii-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 12.06.2021).
3. Гун Г. Е. Художественная культура как система [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI век. – 2011. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kultura-kak-sistema> (дата обращения: 17.03.2021).
4. Дженкинс Д. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / [пер. с англ. А. Гасилина]. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 384 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesing, 2013. – 312 с.
6. Марков Б. В. Культура повседневности. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
7. Мясникова Л. А. Теоретико-методологические подходы к изучению повседневности в современном культурологическом знании // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2015. – № 3(141). – С. 86–95.
8. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Ценностные концепты театрального спектакля в контексте предпочтений повседневной коммуникации [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-kontsepty-teatralnogo-spektaklya-v-kontekste-predpochteniy-povsednevnoy-kommunikatsii> (дата обращения: 12.06.2021).
9. Связи с общественностью в социально-культурной деятельности: словарь-справочник для студентов, обучающихся по направлению подготовки 51.03.03 Социально-культурная деятельность / сост. Б. С. Сафаралиев; Челябин. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2016. – 142 с.
10. Чистякова М. Г. Интерактивное искусство как фактор переписывания мира // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки. – 2018. – Т. 13, № 4 (182). – С. 53–59.
11. Щербакова И. А. Интерактивный театр в современной культуре [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 6-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnyy-teatr-v-sovremennoy-kulture> (дата обращения: 12.06.2021).

References

1. Bychkov V.V. *Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoy tsivilizatsii [Contemporary art as a phenomenon of technogenic civilization]*. Moscow, VGIK Publ., 2011. 105 p. (In Russ.).
2. Grigoryants N.V. *Teatral'nyy interaktiv kak model' kommunikatsii sovremennoy kul'tury [Theatrical interactive as a model of communication of modern culture]*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2014, no. 383. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-interaktiv-kak-model-kommunikatsii-sovremennoy-kultury> (accessed 12.06.2021).
3. Gun G.E. *Khudozhestvennaya kul'tura kak sistema [Artistic culture as a system]*. *Prepodavatel' XXI vek [Teacher XXI century]*, 2011, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kultura-kak-sistema> (accessed 17.03.2021).
4. Dzhenkins D. *Konvergentnaya kul'tura. Stolknovenie starykh i novykh media [Convergence Culture: Where Old and New Media Collide]*. Translated from the English by A. Gasilin. Moscow, RIPOL Classic Publ., 2019. 384 p. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatisches theater]*. Moscow, ABCdesing Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).

6. Markov B.V. *Kul'tura povsednevnosti [Culture of everyday life]*. St. Petersburg, Peter Publ., 2008. 352 p. (In Russ.).
7. Myasnikova L.A. Teoretiko-metodologicheskie podkhody k izucheniyu povsednevnosti v sovremennom kul'turologicheskom znaniy [Theoretical and methodological approaches to the study of everyday life in modern cultural knowledge]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [News of the Ural Federal University. Ser. 1, Problems of education, science and culture]*, 2015, no. 3 (141), pp. 86-95. (In Russ.).
8. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Tsennostnye kontsepty teatral'nogo spektaklya v kontekste predpochteniy povsednevnoy kommunikatsii [The Value concepts of a theatrical performance in the context of everyday communication preferences]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 51. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-kontsepty-teatralnogo-spektaklya-v-kontekste-predpochteniy-povsednevnoy-kommunikatsii> (accessed 12.06.2021).
9. *Svyazi s obshchestvennost'yu v sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: slovar'-spravochnik dlya studentov, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 51.03.03 Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' [Public Relations in Social and Cultural Activities: Dictionary-Handbook for Students Studying in the Field of Training 51.03.03 Social and Cultural Activities]*. Comp. B.S. Safaraliev. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2016. 142 p. (In Russ.).
10. Chistyakova M.G. Interaktivnoe iskusstvo kak faktor perepisyvaniya mira [Interactive art as a factor in rewriting the world]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 3, Obshchestvennyye nauki [News of the Ural Federal University. Ser. 3, Social Sciences]*, 2018, vol. 13, no. 4 (182), pp. 53-59. (In Russ.).
11. Shcherbakova I.A. Interaktivnyy teatr v sovremennoy kul'ture [Interactive theatre in modern culture]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk [Topical problems of the humanities and natural sciences]*, 2015, no. 6-2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnyy-teatr-v-sovremennoy-kulture> (accessed 12.06.2021).

УДК 7.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-81-88

МНОГОАСПЕКТНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ В ГОЛОСОРЕЧЕВОМ ТРЕНИНГЕ АКТЁРА-КУКОЛЬНИКА (НА ОПЫТЕ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА)

Богданова Виктория Борисовна, доцент кафедры театра кукол, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: viktoriya.bogdanova@list.ru

Статья обобщает практический опыт работы, сложившийся в Новосибирском государственном театральном институте. Предметом рассмотрения автора является аспект отработки навыков сценической речи у студентов специализации «Артист театра кукол», основанной на идеях режиссёров XX века и исследованиях педагогов ленинградской/санкт-петербургской театральной школы. Актёрские тренинги рассмотрены с точки зрения использования тренировочных предметов-объектов, способных оказать содействие речевой подготовке актёра. Представлена концепция тренинга, учитывающая специфику работы артиста театра кукол. Раскрываются проблемы речевого действия актёра-кукольника в условиях его существования на сценической площадке, трудности создания речевого образа персонажа-куклы, предложены некоторые пути их решения. Автор статьи считает необходимым включить в голосоречевой тренинг будущего актёра-кукольника работу с предметами как необходимый раздел воспитания многоаспектности внимания. Доказывается целесообразность введения в занятия сценической речью упражнений с предметами на протяжении всего периода обучения студентов специализации «Артист театра кукол», аргументируется значимость специализированных тренингов для полноцен-

ного освоения специфики речевого мастерства актёра-кукольника. Обосновывается специализированный дикционный тренинг на основе техники жонглирования для студентов «Артист театра кукол». В качестве основы предлагаемого тренинга позиционируются упражнения с мячами, палками, разного рода утяжелителями. Рассматриваемая тема будет интересна преподавателям сценической речи, работающим с будущими артистами театра кукол.

Ключевые слова: театр кукол, театральная педагогика, актёр-кукольник, специфика речевого тренинга студента-кукольника, речевая характеристика куклы, тренировочные предметы-объекты.

MULTI-ASPECT STAGE ATTENTION IN THE VOICE AND SPEECH TRAINING OF THE ACTOR-PUPPETEER (BASED ON THE EXPERIENCE OF THE NOVOSIBIRSK STATE THEATER INSTITUTE)

Bogdanova Viktoriya Borisovna, Associate Professor of Department of Puppet Theater, Novosibirsk State Theater Institute (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: viktoriya.bogdanova@list.ru

The article summarizes the practical experience of the Novosibirsk State Theater Institute. The subject of the author's study is the aspect of the development of stage speech skills among students of the specialization "Puppet Theater Artist," based on the ideas of directors of the 20th century and research of teachers of the St. Petersburg Theater School. Acting training is considered from the point of view of the use of training objects that can contribute to the speech training of the actor. The concept of training is presented, taking into account the specifics of work of a puppet theater artist. The problems of the speech action of an actor-puppeteer in conditions of his existence on the stage platform, difficulties of creating the speech image of a character-puppet are identified, some ways to solving them are proposed. The author of the article considers it necessary to include in the speech training the future actor-puppeteer work with objects as a necessary part of the education of multidimensional attention. The expediency of introducing the exercises with subjects in stage speech classes throughout the entire period of training of students of the specialty "Puppet Theater Artist" is justified, and the importance of specialized training for the full development of the specifics of the speech skills of the actor-puppeteer is also justified. The article substantiates specialized diction training based on juggling techniques for students of the specialty "Puppet Theater Artist." The proposed training is based on exercises with balls, sticks and other objects with different weights. The topic under consideration will be of interest to teachers of stage speech working with future artists of the puppet theater.

Keywords: puppet theater, theater pedagogy, actor-puppeteer, specifics of speech training of a student-puppeteer, speech characteristics of a puppet, training objects.

Многие годы Новосибирский государственный театральный институт (НГТИ) ведёт набор студентов специализации «Артист театра кукол». Студенты учатся созданию художественных образов актёрскими средствами в театре кукол. Они осваивают навыки кукловодства, развивают в себе способность к чувственно-художественному восприятию мира, к образному мышлению. Учатся управлять голосом и добиваться решения поставленных режиссёром задач, а также профессионально танцевать и исполнять музыкальные произведения. Современный театр кукол должен учитывать требования своего времени,

а также реагировать на изменения зрительского вкуса, в настоящее время во многом обусловленного развитием информационных технологий. Это требует поиска новых форм, новых выразительных средств, а также обновления методики обучения будущих актёров. В связи с этим актуализируется разработка теоретических и практических аспектов методики подготовки актёра-кукольника к речевому действию.

Театральная педагогика как особое направление театрального искусства на протяжении длительного периода времени сформировала ряд принципов, форм, методов (приёмов) и средств

обучения мастерству актёра. Изучение методов работы преподавателей актёрских школ XX века убеждает в том, что фундамент театральной педагогики во многом заложен режиссёрами прошлого столетия. В России театральное развитие XX столетия определили поиски и свершения К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова и К. А. Марджанова. Говоря о достижениях театра прошлого столетия, мы также имеем в виду режиссёрское наследие Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова и др. Полагаем, наиболее рельефно в современной театральной педагогике просматриваются тенденции, заданные В. Э. Мейерхольдом и А. Я. Таировым. Неслучайно принципы воспитания актёра в мастерских В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова послужили предметом исследования театральных педагогов второй половины XX столетия. Это связано с тем, что творческие школы этих режиссёров определили черты нового актёра для театра второй половины XX столетия. Обе школы занимались поисками *новой сцены* и тем не менее существенно отличались друг от друга. Опыт работы в Новосибирском государственном театральном институте приводит к мысли о том, что применяемые технологии обучения во многом корреспондируются с идеями В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова. В связи с этим остановимся кратко на тех идеях, которые служат основой для развития применяемых НГТИ способов обучения актёров-кукольников.

Как известно, В. Э. Мейерхольд убеждал в необходимости актёрской техники, без которой нельзя справиться с задачами пантомимы или этюда. Он ввёл театральный термин «биомеханика» для описания системы упражнений, которая направлена на развитие физической подготовленности тела актёра к немедленному выполнению данного ему актёрского задания. Мейерхольд, говоря о биомеханике как о развитии не только внешней, но и внутренней техники актёра, приводил своим ученикам в пример музыканта: «Когда он стал виртуозом, он стал мыслителем. Когда он берёт какой-то трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать нам, как он смотрит на мир» [4]. Мейерхольд считал, что тело актёра – это музыкальный инструмент, актёр должен стать «музыкантом-виртуозом» и учиться собой управлять,

а биомеханика, раскрепощая, поможет высвободить эмоции актёра через встраивание тела в чётко заданную форму и развить у актёра множество навыков, необходимых для сцены. По мнению А. Я. Таирова, в отличие от В. Э. Мейерхольда, выразительные средства драматического актёра напрямую зависят от степени развития профессиональных его навыков в области балетного, оперного, циркового, эстрадного искусства. То есть актёр Таирова – синтетический. Особенности взглядов В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова на мастерство актёров известны, и объём статьи не позволяет останавливаться на этом вопросе подробно. Однако целесообразным представляется акцентировать внимание на тех приёмах В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, которые оказались востребованными в современной театральной школе вообще и в Новосибирском государственном театральном институте в частности. В данном случае речь пойдет об упражнениях, построенных на использовании разного рода тренировочных предметов-объектов. Тренировочными предметами-объектами будем называть мячи, палки, различного рода утяжелители.

Наследие В. Э. Мейерхольда убеждает в том, что мастер «придавал большое значение умению обращаться с предметами на сцене, советовал учиться этому у французских жонглёров XVII–XVIII веков, великолепных актёров, обладающих совершенной техникой» [6, с. 85]. Именно умение работать с предметом, а также навыки взаимодействия не только с группой, но и со сценическим пространством – главные требования В. Э. Мейерхольда к актёру. «Человек – предмет в его руках» – это одна из формул биомеханики, которая предполагает работу с палкой в первую очередь, но актёры Мейерхольда работали с мячами, с плащом и тростью и т. п. Мастер требовал виртуозного владения предметом, игры с ним. В искусстве владения предметом можно самостоятельно совершенствоваться до бесконечности, изобретая всё новые и новые упражнения для себя, делая собственные открытия.

Идеи в применении предметов в обучении актёра драматического театра просматриваются и в наследии А. Я. Таирова, который предлагал использовать в голосоречевом тренинге методический приём «разговор за куклу». Он считал, что «ученики школы Камерного театра упражняются над труднейшей частью актёрского мастер-

ства: над предельно выразительной и образной речью и дикцией, доведенной в разговоре за куку до гротеска в комическом или трагическом уклоне. Эта сторона воспитания молодых актёров признана Камерным театром обязательной¹. В работе над техникой голоса Е. Грозовский использовал выражение «Актёру надо уметь применять “маску”». Этот приём также интересен и на занятиях сценической речи, а для студентов специализации «Артист театра кукол» является необходимым элементом речевого тренинга. Здесь маска уже не ассоциируется с чем-то бездушно-застывшим, а может быть «дышащей», «живой». Образ-маска, «оживлённый» человеком (исполнителем), существует отдельно от актёра, как предмет, и выступает уже в роли персонажа, имея даже свою собственную речевую характеристику.

Театр кукол – это искусство предметов, которые «оживляет» актёр, приводя их в движение и тем самым вызывая у зрителя ассоциации с жизнью людей. Внутренняя логика самого актёра и логика поведения куклы имеют «посредника», которым является физическое действие актёра. В статье А. С. Ласкина «Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы» система взаимодействия актёра с предметом в тренинге, предложенная мастером, описывается таким образом: «...с первых шагов обучения мастерству актёр постигает основной закон театра не бытового (в современной терминологии игрового) – закон дистанции. Между актёром и *предметом* игры всегда существует дистанция. На следующих этапах обучения таким предметом может стать и *образ*, с которым тоже можно играть, дистанцируясь (то есть не идентифицируя себя с персонажем), и текст, и само пространство театра – можно играть “в коробке”, а можно выходить в зал, чтобы вступить в прямой контакт со зрителем» [3]. Такой приём отчасти связан с особенностями существования артиста на сцене театра кукол и может быть применён в голосоречевом тренинге будущего актёра-кукольника. Однако идеи Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и Е. Грозовского недостаточно адаптированы русской театральной школой. Это отмечает в своей

¹ Из «Докладных записок дирекции МКТ, приложенных к письму А. В. Луначарского в Совнарком от 21 июля 1920 года» [7].

статье Н. Л. Прокопова: «Так исторически сложилось, что современная русская театральная школа не может похвастать сформировавшейся методологией обучения, опирающейся не только на наследие К. С. Станиславского, но и на гениальные опыты Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова. Хотя в настоящее время единичные работы по этой проблематике и появляются, утверждать, что наследие названных режиссёров получило подробное теоретическое осмысление и практическое освоение, а также заняло свое место в программах обучения российских театральных школ нельзя [5, с. 143].

С тех пор как был утверждён первый проект «Положения о Школе актёрского мастерства» Л. С. Вивьена и Вс. Э. Мейерхольда (3 ноября 1918 года), прошло более ста лет, и за это время было сделано много открытий в сфере театрального образования, в частности, в сфере изучения механизмов сценической речи. Современная педагогика предлагает новые пути к освоению правильного дыхания, совершенствованию речевого аппарата, работе над голосом. Так, тренинг с применением упражнений с предметами в режиссёрской практике XX века, хотя имел значение только для дисциплины «Актёрское мастерство», стал интересным и актуальным опытом для педагогов сценической речи. Профессор Российского государственного института сценических искусств Ю. А. Васильев, обращаясь в своём тренинге к игре, использует и игровые предметы. К примеру, мяч. «Мяч – предмет непривычный, вещь – не бытовая, не каждодневная. Стало быть, он требует к себе и подхода не каждодневно-привычного, обыкновенного и рядового. Он – предмет игровой, подвижный, прыгающий, ускользящий, выпрыгивающий, скользящий, катящийся, ударяющийся» [1, с. 16]. И вот мяч становится предметом, с помощью которого в голосоречевом тренинге, наполненном ритмами и движением, появляется возможность правильно рассчитать и отрегулировать силу, скорость, выносливость и ловкость, создавая точное сценическое действие.

Предметы стали использовать многие преподаватели сценической речи театральных школ. Педагогами сценической речи Санкт-Петербургской театральной школы Е. И. Кирилловой и Н. А. Латышевой для будущих актёров-кукольников предложены приёмы работы с предмета-

ми – «масками». Своими упражнениями Е. И. Кириллова и Н. А. Латышева воздействуют на воображение студента, помогая ему увидеть «живое» в «неживом». «Момент отвлечения, отстранения от своего звучания, своей артикуляции, перенесения внимания на что-то, чем мы сами управляем, на инструмент, на то, что в какой-то мере уже является куклой, то есть “действующим лицом”, представляется нам принципиально важным для студентов-кукольников» [2, с. 89]. В современном театре кукол значимым является оригинальное образное решение спектакля. Художник совместно с режиссёром создают каждый раз новую уникальную маску куклы. При этом часто меняется технология изготовления куклы, а также механика её движений и возможной артикуляции. Поэтому работа с маской, а также любым другим предметом, имеющим свой «речевой аппарат», помогает найти органичную именно для данного объекта манеру речи (речевую характеристику персонажа-куклы).

В настоящее время в Новосибирском государственном театральном институте сочиняются тренинги с учётом специфики каждого курса. Это способствует достижению студентами больших результатов. Идеи режиссёров XX века и исследования педагогов ленинградской/санкт-петербургской театральной школы послужили предпосылками появления оригинального речевого тренинга для студентов специализации «Артист театра кукол» в НГТИ. При создании специализированного тренинга для будущего актёра-кукольника, педагоги-новосибирцы опираются на следующее:

- в работе над речью будущего артиста театра кукол важное место занимает освоение навыков резонирования голоса, поскольку в дальнейшем, при создании речевой характеристики персонажа-куклы, преобладание того или иного резонатора будет обусловлено особенностями куклы, внешним строением её речевого аппарата, её масштабами;

- положение актёра, осуществляющего управление куклой посредством техники кукловодства, неудобно для фонации и дыхания, и это требует профессиональных речевых навыков, а именно соединения речи с наиболее сложными физическими движениями. Занятие сценической речью в интенсивном тренинге для кукольников даже более актуально, чем для драматических актёров, и должно занимать больше времени.

О том, что в голосоречевом тренинге будущего артиста театра кукол необходимо учитывать специфику данного театра, ранее уже и писали, и говорили. Но до сих пор, несмотря на то, что есть литература (к примеру, учебное пособие «Сценическая речь в театре кукол» Е. И. Кирилловой и Н. А. Латышевой), речевое воспитание актёра-кукольника во многих школах опиралось на методики подготовки актёра драматического театра. Да и сейчас программа дисциплины «Сценическая речь» едина на первые три года обучения для студентов всех специализаций. Но создание сценического образа в постановках, например, современного театра кукол существенно отличается от театра драматического или театра музыкального. И это ещё раз подтверждает, что создание специализированного тренинга для будущего актёра-кукольника требует учёта специфики этого вида театрального искусства. Главное характерное свойство театра кукол – это создание актёром сценического образа через художественный материал – куклу. Следовательно, скоординировать необходимо не только пластику куклы и эмоциональное проявление актёра, но и его внимание. Здесь заметим, что внимание актёра театра кукол переходит, в отличие от драматического актёра, на периферию тела – его руку, ногу, колено, плечо. Иногда необходимо скоординировать создание двух контрастных – внешних и внутренних темпоритмов при работе с двумя куклами одновременно или при параллельном существовании актёра в «живом плане» и персонажа-куклы, который он «оживляет». Такую многоаспектность внимания необходимо вырабатывать уже с первых занятий, разнообразно включая в голосоречевой тренинг *руки*, тренируя точную координацию процессов речи и движения руки. Далее используются упражнения, где внимание говорящего переносится на предмет, что напрямую связано со спецификой студентов специализации «Артист театра кукол».

Автором этой статьи совместно со студентами I курса специализации «Артист театра кукол» Новосибирского государственного театрального института (мастерская Э. Р. Куриленко) разработан *дикционный тренинг с мячами на основе техники жонглирования*. Как известно, жонглирование используется обычно как средство развития общей ловкости. В свою очередь,

в речевом тренинге такие упражнения с мячом могут служить хорошим методом развития специальной ловкости, воспитания чувства ритма. Жонглируя несколькими мячами, чередуя звуки и паузы разной продолжительности, студенты создают и «удерживают» самые различные ритмические рисунки. Всё это – важные качества, которые необходимы актёру-кукольнику. Жонглирование – не самоцель. Когда студент уверенно выполняет задания по жонглированию, он может эту уверенность владения мячом соединить с речью, а затем, усложняя, использовать соединение труднопроизносимых слогосочетаний, скороговорок с исполнением технических приёмов. Эти упражнения тренируют необходимую для артиста театра кукол координацию, способность внимательного слежения за несколькими объектами одновременно. Это одновременное сосредоточение внимания на работе с несколькими предметами определяет многоаспектность тренинга, его профильность. Многоаспектность выступает в качестве технологической установки на специализированную тренировку актёров театра кукол. «У человека – многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой», – говорит Станиславский [8]. На сцене актёру-кукольнику ежеминутно приходится иметь дело с несколькими объектами, быстро переключать внимание с одного объекта на другой.

Разработанный автором этой статьи совместно со студентами I курса специализации «Артист театра кукол» Новосибирского государственного театрального института *дикционный тренинг с мячами на основе техники жонглирования* опирается на следующие задачи:

- контроль и управление мячом;
- провокация полётом мяча полётности голоса;
- отработка (при достижении уверенного уровня жонглирования) связок «жонглирование – технический прием» в соединении с тренировочным текстом;
- развитие центрального и периферического зрения (в дальнейшем мышления) при работе с мячом и словом.

Все эти задачи решаются посредством выполнения упражнений, опирающихся на технологию жонглирования. В дальнейшем, при успешном освоении навыков, первоначальные упражнения усложняются. Это усложнение обеспечивает:

- ограничение площадки (например, жонглировать в квадрате 2х2 метра, выход за зону – установка упражнения);

- обязательное касание мяча в заданной последовательности разными частями ноги и разными ногами (вариантов много) при одновременном использовании разных регистров звуковысотного диапазона;

- касание мяча с различной заданной траекторией (например, стопой правой ноги два касания мяча, поднимая его не выше уровня пояса, одно – выше плеч) при этом меняя голосовой «посыл»;

- использование мячей различного размера и материала (теннисные, резиновые, волейбольные и прочее) при одновременном использовании коротких и длинных выдохов;

- жонглирование со словом в движении;

- жонглирование с партнёром (или партнёрши).

Данный тренинг необходимо выполнять в движении в строго определённой последовательности и с высокой скоростью, что способствует отработке навыков тонкой координации. Упражнения на многоаспектность внимания очень важны в обучении речевой технике актёра-кукольника, так как у него на сценической площадке всегда несколько объектов внимания. Наряду с использованием мячей полезны различные упражнения с палками (помня о многоаспектности внимания, мы опять-таки стараемся брать несколько объектов сразу), где также необходимо координировать движение с речью. Также мячи, с которыми работаем (жонглируем), могут быть начинены рисом для утяжеления. Вообще, работа с предметами в качестве утяжелителей также необходима студенту-кукольнику. Ведь на сценической площадке актёр-кукольник работает с разными видами кукол, управление которыми требует специфической физической подготовки. Строиться такой тренинг должен от простого к сложному, что касается и физических действий, и словесных. Утяжелителями могут быть и мячи, как уже было упомянуто, начинённые рисом, и волейбольные мячи с песком, и пластиковые бутылки (0,5–1,5 л), наполненные водой, а также гантели весом до 7 кг. Система упражнений развивает мышцы рук, подвижность суставов кисти и предплечья, имеет своей целью снятие зажимов и напряжения, что необходимо

актёру-кукольнику для его долгой сценической практики.

Действительно, специфика работы актёра-кукольника существенно отличается от условий работы драматического актёра, и мы, работая с будущими артистами театра кукол, тоже ищем новые средства решения поставленных задач. Идеи В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, связанные с использованием в актёрском тренинге упражнений с предметами, спустя столько десятилетий нашли своё развитие в расширении тренировочного арсенала голосоречевого тренинга педагогов современных театральных школ. Так, новосибирцы предлагают к использованию не только мячи, палки, утяжелители, но и, опираясь на специфику, в данном случае, театра кукол, такие предметы – *тренировочные предметы-объекты* – которые могут стать персонажем-куклой. В результате анализа упражнений с пред-

метами, которые помещаются в раздел «Техника речи» первых двух курсов обучения сценической речи студентов специализации «Артист театра кукол», становится понятным, что их недостаточно для того, чтобы приготовить будущих артистов к речевому действию в театре кукол. Для полноценного освоения специфики речи актёра-кукольника необходимо продолжить специализированные тренинги, включая разделы «Работа над текстом» и «Тренинг к спектаклю» на всём сроке обучения студентов специализации «Артист театра кукол» сценической речи. Необходимо освоить навыки речевой характерности куклы, и этому вновь будут способствовать упражнения с объектами, одним или несколькими, где также понадобится *многоаспектность внимания*, чтобы скоординировать речь и движение этих объектов, которыми будут предметы-персонажи, маски и тренировочные «куклы».

Литература

1. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2009. – 413 с.
2. Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Сценическая речь в театре кукол: учебное пособие. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2009. – 156 с.
3. Ласкин А. С. Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы // Мейерхольд. К истории творческого метода. – СПб.: КультИнформПресс: РИИИ, 1998. – С. 169.
4. Мейерхольд Вс. Э. Доклад о системах и приёмах актёрской игры. Институт истории искусств (Ленинград). 23 сентября 1925. – 45 с.
5. Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 141–154.
6. Сазонова В. А. В. Э. Мейерхольд и его театральное наследие // Вестник ТГУ. – 2015. – Вып. 1 (1). – С. 81–90.
7. Сбоева С. Г. Актёр в театре Таирова // Русское актёрское искусство XX века. – СПб., 1992.
8. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 478 с.

References

1. Vasilyev Yu.A. *Stsenicheskaya rech': ritmy i variatsii [Scenic speech: rhythms and variations]*. St. Petersburg, St. Petersburg State Academy of Sciences Theatrical Art Publ., 2009. 413 p. (In Russ.).
2. Kirillova E.I., Lатышева N.A. *Stsenicheskaya rech' v teatre kukol: uchebnoe posobie [Scenic speech in the puppet theater. Training manual]*. St. Petersburg, St. Petersburg State Academy of Sciences Theatrical Art Publ., 2009. 156 p. (In Russ.).
3. Laskin A.S. *Igra v estetike Vs.E. Meyerkholda: povody i motivy [The game in the aesthetics of Vs.E. Meyerhold: reasons and motives]*. Meyerhold. *K istorii tvorcheskogo metoda [Meyerhold. On the history of the creative method]*. St. Petersburg, Kul'tInformPress: RIII Publ., 1998, p. 169. (In Russ.).
4. Meyerhold Vs.E. *Doklad o sistemakh i priemakh akterskoy igry. Institut istorii iskusstv (Leningrad). 23 sentyabrya 1925 [Report on the systems and techniques of acting. Institute of Art History (Leningrad). September 23, 1925]*. 45 p. (In Russ.).
5. Prokopova N.L. *Khudozhestvennaya znachimost' rechevogo iskusstva kak rezul'tat ob'edineniya raznykh tsennostnykh ustanovok [The artistic significance of speech art as a result of combining different values of attitudes]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 26, pp. 141-154. (In Russ.).

6. Sazonova V.A. V.E. Meyerhold i ego teatral'noe nasledie [Meyerhold and his theatrical heritage]. *Vestnik TGU [Vestnik TSU]*, 2015, iss. 1 (1), pp. 81-90. (In Russ.).
7. Sboeva S.G. Akter v teatre Tairova [Actor in the Tairov Theater]. *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka [Russian acting art of the XX century]*. St. Petersburg, 1992. (In Russ.).
8. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika [The actor's work on himself in the creative process of experiencing. Diary of a student]*. St. Petersburg, Praym-Evroznak Publ., 2009. 478 p. (In Russ.).

УДК 304.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-88-96

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Берсенева Татьяна Павловна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общественных и гуманитарных дисциплин, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта (г. Омск, РФ). E-mail: taniabers@list.ru

Пальчиковская Полина Дмитриевна, магистрант, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта (г. Омск, РФ). E-mail: palchikovskaya@bk.ru

Волхонская Галина Петровна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры общественных и гуманитарных дисциплин, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта (г. Омск, РФ). E-mail: taniabers@list.ru

В современной культуре спорт и искусство являются одними из главных сфер человеческой жизнедеятельности. Нередко спорт и искусство представляются как взаимоисключающие социокультурные феномены. В последние десятилетия ситуация изменилась: превращение спорта в явление мирового масштаба потребовало научного изучения взаимного влияния спорта и политики, спорта и экономики, спорта и международного сотрудничества. В рамках данного исследования актуальным представляется вопрос, касающийся взаимоотношений спорта и искусства. В статье сделана попытка не просто рассмотреть проблему взаимодействия двух культурных феноменов: спорта и искусства, а посредством анализа спортивного бального танца поставить вопрос о существовании определенного «набора» изобразительно-выразительных средств, позволяющих рассматривать танцевальный спорт не только как вид спорта, но и как художественное произведение, обладающее некой эстетической ценностью и выразительностью. Для решения поставленной проблемы был использован диалектический метод, позволивший рассмотреть танцевальный спорт как развивающееся, внутренне противоречивое, амбивалентное явление. История становления и развития спортивного бального танца рассмотрена благодаря использованию диахронического метода. Выделение общего и особенного в танцевальном спорте и искусстве осуществлено посредством методов анализа и синтеза, сравнения и обобщения. Сделан вывод, что танцевальный спорт, возможно, больше, чем какой-либо другой технико-эстетический вид спорта, близок к искусству. Эстетическая выразительность присуща всем видам спорта, но проявляется и функционирует по-разному. Авторы убеждены, что синтез спорта и искусства в соревновательном бальном танце состоялся. Развитие танцевального спорта будет происходить не за счет увеличения физических возможностей человека и не за счет повышения уровня технического мастерства, а путем повышения выразительных возможностей человеческой телесности, где предела нет.

Ключевые слова: спорт, физическая культура, танцевальный спорт, спортивные бальные танцы, движение, пластика, ритм, импровизация.

AESTHETIC EXPRESSION OF SPORTS BALLROOM DANCE

Berseneva Tatyana Pavlovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Social and Humanitarian Disciplines, Siberian State University of Physical Culture and Sports (Omsk, Russian Federation). E-mail: taniabers@list.ru

Palchikovskaya Polina Dmitrievna, Graduate Student, Siberian State University of Physical Culture and Sports (Omsk, Russian Federation). E-mail: palchikovskaya@bk.ru

Volkhonskaya Galina Petrovna, PhD of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Social and Humanitarian Disciplines, Siberian State University of Physical Culture and Sports (Omsk, Russian Federation). E-mail: taniabers@list.ru

In modern culture sports and art are among the main spheres of human life. Traditionally sports and art are presented as mutually exclusive sociocultural phenomena. In recent decades the situation has changed: the transformation of sports into a global phenomenon requires a scientific study of mutual influence of sports and politics, sports and economics, sports and international cooperation. Within the framework of this study, the question of relations between sports and art seems to be relevant. The article makes an attempt not only to consider the problem of interaction of two cultural phenomena: sport and art, but through the analysis of sports ballroom dance to raise the question of the existence of a certain “set” of visual and expressive means that allow considering dance sport not only as a sport, but also as an artistic one, a work of art with a certain aesthetic value and expressiveness. To solve the posed problem the dialectical method was used, which made it possible to consider dance sport as a developing, internally contradictory, ambivalent phenomenon. The history of the formation and development of sports ballroom dance is considered through the use of the diachronic method. The isolation of the general and special in dance sports and art is carried out through the methods of analysis and synthesis, comparison and generalization. It is concluded, that dance sport, perhaps, more than any other technical and aesthetic sport is closed to art. Aesthetic expressiveness is inherent in all sports, but it manifests itself and functions in different ways. As for dance sport, the authors are convinced that the synthesis of sport and art in this sport has taken place. The development of dance sport will take place not by increasing the physical capabilities the level of technical skill, but by increasing the expressive capabilities of human corporeality, where is no limit.

Keywords: sports, physical culture, dance sports, sports ballroom dancing, movement, plasticity, rhythm, improvisation.

Спортивные бальные танцы, или танцевальный спорт, – это соревнование между спортивными парами в латиноамериканской, европейской программах и в двоеборье. Признанию спортивных бальных танцев видом спорта – «танцевальный спорт» – предшествовала серьезная, кропотливая работа. Поэтому включение Международной федерации танцевального спорта в состав Международного олимпийского комитета в 1997 году было большой победой и самой Международной федерации танцевального спорта, и национальных федераций, и танцоров всего мира.

Тем не менее представляется, что «переход» бальных танцев из сферы искусства в сферу спорта породил много проблем. Это проблема сохранения бальной хореографии, которая на протяжении столетий развивалась и совершенствовалась

в рамках искусства. Проблема, существующая в технико-эстетических видах спорта в целом, а именно, усиление технической составляющей иногда в ущерб эстетической, акцент на форме, а не на содержании. Проблема, связанная с высокой долей субъективизма в оценке исполнительского мастерства спортсменов. Как известно, в «Правилах вида спорта “Танцевальный спорт”» [9], утвержденных Минспорта России в 2019 году, указаны критерии оценки дисциплин европейской и латиноамериканской программ. Критерии включают четыре компонента: техника исполнения, музыкальность движения, партнерство, хореография и презентация. И если с оценкой таких подкомпонентов техники исполнения, как осанка, баланс, работа ступней и позиции стоп, правильное исполнение специфических

действий, описанных в технике каждого танца и так далее, существует определенная ясность, то с оценкой критерия «артистизм» возникают некоторые сложности. Артистизм понимается как «художественное образное воплощение парой характерных особенностей музыкального текста и хореографической партитуры» [9]. Оценка артистизма базируется на оценке «синхронности, равномерности, непрерывности всех движений и степени технической совершенности, требуемой органичной целостности пары при каждой смене характера музыки, хореографического рисунка и темпа исполнения», на оценке «драматургического, режиссерского содержания хореографии» [9]. Последний подкомпонент, как представляется, дает большой простор для субъективного взгляда, так как оценивается не столько форма, сколько содержание, не столько движение, сколько мироощущение. Не зря танец считается пластической формой души, средством выражения эмоций, сокровенных мыслей и мечтаний, что невозможно измерить лишь количественными характеристиками и баллами. Творчество Айседоры Дункан, Анны Павловой, Вацлава Нижинского, современных танцоров: Рикардо Кокки и Юлии Загоруйченко, Мирко Гоззоли и Эдиты Даниуте, Марата Гимаева и Алины Басюк, Дмитрия Тимохина и Анны Безиковой – подтверждают эту мысль. Они не только люди спорта, но и люди искусства.

В современной культуре спорт и искусство являются одними из главных сфер человеческой жизнедеятельности. И в массовом сознании, и в научном сообществе спорт и искусство нередко представляются как взаимоисключающие социокультурные феномены, не имеющие точек соприкосновения. В последние десятилетия ситуация изменилась: превращение спорта в явление мирового масштаба потребовало научного изучения взаимного влияния спорта и политики, спорта и экономики, спорта и международного сотрудничества.

В рамках данного исследования актуальным представляется вопрос, касающийся взаимоотношений спорта и искусства. Спорт, а тем более современный спорт, собирающий на стадионах и у экранов телевизоров многомиллионную аудиторию, является зрелищем, обладающим большой эстетической выразительностью и большим вос-

питательным потенциалом. Для усиления зрелищной привлекательности спортивных состязаний в последнее время активно развиваются виды спорта, тесно взаимодействующие с искусством: художественная гимнастика, синхронное плавание, танцевальный спорт. Контакт, возникающий между спортсменами и зрителями во время выступления-соревнования, приносит им обоюдное эстетическое наслаждение.

Несмотря на то что сегодня существует много работ, поднимающих проблему взаимоотношения спорта и искусства, единой точки зрения по этому вопросу так и не сложилось. Американский ученый Б. Лоу в своей книге «Красота спорта» дает положительный ответ на вопрос: «Являются ли бейсболист, спринтер, футболист или боксер артистами так же, как скрипач, балетный танцовщик, дирижер?» и отмечает: «Как живописцу краски и холст, так спортсмену для демонстрации искусства служит его собственное тело. И его искусство может существовать как ради самого процесса исключительно (процесс самовыражения), так и результата ради (включая общественное признание и материальное вознаграждение). А это значит, что оно ничем не отличается от художественной деятельности любого другого артиста. Разумеется, конечные результаты (произведения искусства) разнятся – живопись и скульптура остаются потомкам, а танец живет только пока исполняется, – и в этом спектре “различий” есть место и для спорта. Точнее, он должен располагаться в этом спектре ближе к танцу» [8, с. 92–93]. Аналогичные мысли высказывал в своей книге «Эстетика физической культуры» А. А. Френкин, который относил к искусству художественную гимнастику и фигурное катание [14]. Известные отечественные ученые: В. И. Столяров, М. Я. Сараф, В. И. Самусенкова, – признавая наличие неких общих элементов у спорта и искусства, все же рассматривают их как отличающиеся друг от друга культурные феномены [11; 13]. Особенно много вопросов возникает, когда речь заходит о танцевальном спорте, о спортивном бальном танце.

В данной статье сделана попытка не просто рассмотреть проблему взаимодействия двух культурных феноменов: спорта и искусства, а посредством анализа спортивного бального танца

поставить вопрос о существовании определенного «набора» изобразительно-выразительных средств, позволяющих рассматривать танцевальный спорт не только как вид спорта, но и как художественное произведение, обладающее некой эстетической ценностью и выразительностью.

Для решения поставленной проблемы был использован диалектический метод, позволивший рассмотреть танцевальный спорт как развивающееся, внутренне противоречивое, амбивалентное явление (в «старом» названии танцевального спорта – спортивные бальные танцы – уже отражена существующая двойственность, имманентно присущая этому виду спорта). История становления и развития спортивного бального танца рассмотрена благодаря использованию диахронического метода. Выделение общего и особенного в танцевальном спорте и искусстве осуществлено посредством методов анализа и синтеза, сравнения и обобщения.

Танец считается одним из самых древних и популярных явлений культуры. Рисунки древних людей, на которых изображены культовые действия, подтверждают, что уже в эпоху палеолита совершались танцевальные магические обряды и ритуалы, способствующие, якобы, соединению человека с силами природы, космоса и подземного мира [10, с. 2, 42, 43]. Вопрос о происхождении танца до сих пор остается открытым. Натуралист Ч. Дарвин считал, что танец имеет физиологическую природу и родился из потребности человека транслировать свои эмоции. Также танцу приписывались религиозные корни. Согласно наиболее распространенной точке зрения, танец возник как специфическая невербальная система общения, появившаяся до речи и способствующая ее возникновению. С помощью жестов, мимики, поз и ритмических движений древние люди передавали информацию и разрабатывали своеобразные жизненные стратегии. Танец упоминается во всех древних легендах и мифах [10, с. 7, 43]. Пифагор, Платон, Аристотель изучали мусические искусства: танец, музыку и поэзию – с эстетической, педагогической, философской и медицинской точек зрения. Говоря об эволюции танцевального искусства, И. А. Герасимова отмечает, что в Древней Греции танцы помогали развить ритмичную координацию дви-

жений и ловкость при обучении воинскому искусству [6, с. 90]. В Древнем Египте танец в основном выполнял религиозные обрядовые функции. В грандиозных похоронах фараонов участвовали тысячи храмовых танцоров и профессиональных плакальщиц, изображающих страдания, печаль и плач. В египетских храмах неоднократно проводились «астрологические танцы-повествования», в которых участвовали ярко одетые жрецы, изображающие знаки зодиака. Они кружились вокруг алтаря, представляющего солнце. Их перемещения напоминали движения неба и планет, а остановки символизировали неподвижность Земли [10, с. 21].

Особое значение танца сохранилось и в более позднем народном творчестве. Хороводы, кадрили, состязательные и игровые танцы в основе своей имели древнее танцевальное творчество. Массовая народная культура зачастую являлась оппозицией правящей аристократии, выражая недопустимые мысли и чувства посредством пластики и ритма. На Руси это проявлялось в искусстве скоморохов, в Латинской Америке и Европе – в карнавальных действиях [6, с. 97]. В жизни аристократии танец составлял существенную часть этикета. Символика жеста, цвета и геометрической формы демонстрировала уровень знатности и богатства рода [6, с. 97–98]. Бальный танец зародился в XV веке в средневековой Европе. Среди светской знати того времени стало модно проводить балы, на которых исполнялись видоизмененные бытовые народные танцы. Постепенно бальные танцы претерпели изменения и стали популярными почти во всех странах Европы, в том числе в России, начиная с петровских времен [2, с. 323].

В начале XX века в процессе стандартизации идей и техники исполнения известных на тот момент европейских танцев (медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, квик-степ) сформировался так называемый английский танцевальный стиль. Стали проводиться соревнования, с 1921 года одним из самых легендарных турниров становится Блэкпульский танцевальный фестиваль [5, с. 25]. Знакомство в середине прошлого века с яркими и горячими африканскими и южноамериканскими народными танцами способствовало появлению латиноамериканской

танцевальной программы: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв. В это же время создаются международные организации любителей и профессионалов, в настоящее время известные как Международный танцевальный комитет и Международная федерация танцевального спорта.

В Советском Союзе балльные танцы приживались долго и трудно: просматривалась тенденция не принимать все западное, в том числе – балльные танцы. Однако в 1957 году в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве был проведен первый Международный турнир по спортивным танцам с показательными выступлениями чемпионов Европы Гарри и Дорин Смит-Хэмшир. С этого момента балльный танец стал активно распространяться в кружках, студиях, домах культуры как вид художественной самодеятельности [12, с. 4]. Постепенно развивалось и конкурсное направление балльного танца: проводились всесоюзные соревнования, семинары с известными европейскими педагогами, ведущие советские пары демонстрировали высокие результаты на международных соревнованиях. На всесоюзных конкурсах исполнялась не только привычная всему миру международная программа, но также историческая программа («Мазурка фигурная», «Полька», «Па-зефир») и советская программа, включающая стилизованные народные танцы («Русский лирический», «Сударушка», «Рилли», «Вару-вару») [1, с. 138]. 1988 год был ознаменован созданием Ассоциации балльного танца СССР, в настоящее время известной как Всероссийская Федерация танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла. Это позволило СССР влиться в мировую федерацию и не только принимать участие в международных соревнованиях, но и проводить их в нашей стране [2, с. 324].

В 1990-е годы Международная федерация танцевального спорта была принята в Генеральную ассоциацию международных федераций и в Международную ассоциацию всемирных игр. Балльные танцы разделились на спортивное (соревновательное) и социальное (любительское) направления. Интерпретация танца как вида спорта открыла новые возможности для его развития. Международный олимпийский комитет признал спортивные танцы видом спорта и включил Международную федерацию танцевального спорта в состав МОК, однако недостаточно объективная

система оценки спортсменов не дает возможности включить танцевальный спорт в программу Олимпийских игр даже сейчас.

Почему танец можно считать спортом? Наш взгляд, танец требует от исполнителя тех же качеств, что и от любого другого спортсмена. Это, прежде всего, физическая сила, выносливость. Соревнования по танцевальному спорту проводятся в несколько туров. В каждом туре спортсмены должны исполнить пять двухминутных танцев. Финалисты крупных чемпионатов выполняют за время турнира до тридцати танцев, нагрузка спортсменов-танцоров сопоставима с нагрузкой пловцов, бегунов, велосипедистов. Во-вторых, для маневрирования на паркете и выполнения фигур и линий танцорам, как и гимнастам, баскетболистам, футболистам, необходимы гибкость и координация движений. И наконец, для победы в танцевальном спорте, как и в любом другом виде спорта, необходимы организованность и собранность.

С другой стороны, танцевальный спорт, может быть, больше, чем какой-либо другой технико-эстетический вид спорта, близок к искусству. Можно спорить о том, создается или не создается в процессе исполнения танца свойственный для любого вида искусства художественный образ, неоспоримо одно – танцор должен обладать неповторимым, индивидуальным художественным стилем, который является синтезом высокого технического мастерства спортсмена и большой эстетической выразительности.

Ведущий отечественный философ и культуролог М. С. Каган писал, что противоположность художественных и нехудожественных форм человеческой деятельности не исключает их взаимодействия. В точке их соприкосновения, «в пограничных областях происходит постоянный диалектический переход искусства в неискусство и неискусства в искусство» [7, с. 351]. О спортивном балльном танце в силу его высокой зрелищности, образности, способности выполнять функцию спектакля можно говорить как об определенном виде искусства в качестве способа познания и осмысления мира и своего места в мире. В спортивном балльном танце силен эффект эстетического сопереживания, соучастия зрителей, воспринимающих движения спортсменов как полные смысла и красоты. М. С. Каган

отмечал, что «среди множества явлений, обладающих пластическо-динамической (пространственно-временной) структурой, движущееся тело человека наиболее тесно связано с его духовной жизнью и способно тем самым *непосредственно ее выразить*» [7, с. 359]. Средством выражения «духовной жизни», эстетического переживания здесь является не кисть, слово или звук, а собственное тело человека.

Р. Е. Воронин в исследовании, посвященном анализу философско-эстетических и художественных аспектов танцевального искусства, спортивный бальный танец определил как «ритмические движения тела или частей тела, которые исполняются в определенной технике под музыку с целью выражения эмоций и служат средством передачи индивидуального характера общезначимых взаимоотношений мужчины и женщины» [4, с. 24]. Техническое мастерство рассматривается им как средство, с помощью которого в танце ставятся общечеловеческие проблемы добра и зла, прекрасного и безобразного, любви и ненависти, то есть те же проблемы, которые поднимаются и в искусстве. Ученый выделил основные компоненты, которые, как он считает, определяют эстетическую выразительность спортивного бального танца. Это дуэтность, то есть «достижение эффекта синхронности исполнения и единства эмоциональной устремленности танцевального дуэта при достаточно яркой выраженности мужского и женского начал во взаимодействии партнеров». Это естественность, понимаемая как «органичность в каждом движении танца и общем поведении на паркете». Это музыкальность, которая является «той составляющей танцевального искусства, которая позволяет наполнить его конкретным художественно-образным смыслом и определяется способностью танцора в соответствии со своими индивидуальными особенностями раскрыть заложенную в ней идеюнастроение» [4, с. 24–25].

Представляется, что компонент «музыкальность» невозможно рассматривать безотносительно к ритму, являющемуся важнейшим элементом танца. Музыкальный ритм – равномерное чередование звуков и пауз, своеобразные «удары» в музыке, которые выделяются, подчеркиваются, акцентируются движениями тела танцоров, что создает высокую эмоционально-эстетическую

выразительность и определенное настроение у зрителей, способствуя возникновению чувства сопереживания и сопричастности происходящему. Эстетическая и эмоциональная выразительность танца во многом достигается посредством смены движений, подчиненных определенному ритму, акцентированием различных музыкальных «ударов». При этом внутри каждого движения возможны разнообразные типы действий, такие как импульс (акцент в начале движения), импакт (акцент в конце движения), свинг (акцент в середине движения), неподвижность (отсутствие движения), приостановка. Такой единый ритмико-музыкальный компонент мы бы назвали «ритмочувствованием». И хореографы, и спортсмены отмечают «ритмочувствование» ведущих современных танцевальных пар: Майкла Малитовски и Джоанны Люнис, Сергея и Ольги Коновальцевых, Троелса Багера и Ины Желязковой, Дмитрия Жаркова и Ольги Куликовой.

В качестве компонента, создающего эстетическую выразительность, Р. Е. Воронин назвал также пластичность, или «музыкально-пластический образ, воплощающий соединение духовного потенциала танцора и его телесной выразительности, обеспечивая, таким образом, становление одухотворенного мастерства» [4, с. 24]. Данное утверждение хочется уточнить и дополнить продуктивными положениями, высказанными в статье А. И. Бураченко, Т. А. Григорьянц, О. В. Библиевой «Пластичность как интегральная категория комплекса дисциплин по сценическому движению». Ведя речь о воспитании драматического артиста, авторы статьи рассматривают пластичность в качестве категории, имеющей статус «метапонятия, фиксирующего уровень идеальной завершенности произведения искусства». С их точки зрения, пластичность «не исчерпывается только технологическим уровнем» [3, с. 106, 107], являясь результатом «особого типа мышления, представленного в специфически организованном типе мысле-реализации, когда, с одной стороны, мир воспринимается как система пластических образов, с другой стороны, проявляется в способности через художественно созданную (пластическую) форму транслировать реципиенту (зрителю) гармонически созданное представление о мире. Для актера быть пластичным на общем уровне означает способность ис-

пользовать арсенал телесных выразительных средств для построения сценического образа (персонажа). Для тех “продвинутых” исполнителей, кто имеет развитую пластичность, характерна не только отточенность жеста в сценической презентации персонажа, но и способность лишь средствами пластики воплощать художественный континуум» [3, с. 109]. То есть именно пластичность, обладая интегральными свойствами, создает в процессе танца единство формы и содержания.

На наш взгляд, к компонентам, создающим эстетическую выразительность спортивного танца, необходимо добавить хореографию, костюм, импровизацию. Под хореографией в танцевальном спорте понимается сочетание танцевальных элементов и фигур в соревновательной композиции. Дуэты, имеющие уникальные, насыщенные «фирменными» движениями, трюками и «фишками» композиции, которые грамотно расположены на танцевальной площадке и целостно исполнены в процессе всего танца, имеют возможность наиболее ярко продемонстрировать свой индивидуальный стиль. Такие спортсмены привлекают внимание, выделяются среди прочих единством и гармонией образа и запоминаются. При этом существенное значение имеет правильное построение соревновательных композиций, включающее те элементы, которые будут по силам танцорам. Внесение нового и сохранение в хореографиях основных фигур, годами разрабатываемых и совершенствуемых именитыми спортсменами и тренерами, также является необходимым атрибутом качественного, эстетически выдержанного танца.

Костюм, подобранный не только в соответствии с требованиями танцевального спорта, но и в соответствии с видом программы и эмоциональным настроением пары, обладает огромной эстетической значимостью. М. С. Каган отмечал, что движущееся тело человека – не единственное средство, способное выразить «духовную жизнь», потому что в танце «художественный гений человечества не довольствуется возможностями, которые непосредственно даны человеку (его “естественными языками” – звуковым, словесным, пантомимическим), и ищет *косвенные пути познания и моделирования духовной жизни, способные в опосредованной форме искусственных знаковых систем воплощать такие аспек-*

ты связи субъекта и объекта, которые не поддаются выражению присущими самому человеку естественными средствами» [7, с. 359]. Такими «косвенными средствами» могут быть костюм и макияж.

И наконец – импровизация, а именно способность виртуозно выходить из непредусмотренных ситуаций, креативно интерпретировать музыкальное сопровождение, избегая столкновения на паркете, добиваясь при этом взаимопонимания в паре в непредсказуемых условиях соревнований. Представляется, что импровизация как способность передать эмоционально-эстетическую телесную выразительность посредством свободного, гармонического, искреннего движения возможна не столько у пар, которые достигли лишь высокого уровня технического мастерства, сколько у тех танцоров-спортсменов, которые воспринимают свое тело как проводник чувств и эмоций, а движения – как особый способ мыслить. На паркете одновременно могут танцевать до пятнадцати пар, но лишь на немногие из них хочется смотреть, они приковывают к себе внимание, их выступление завораживает. Но привлечь внимание зрителя можно и ярким костюмом, а вот удержать это внимание, донести глубокую философичность танца, раскрыть его красоту способны лишь пары, обладающие индивидуальным стилем, проявляющимся во взаимодействии высокого технического мастерства и большой эстетической выразительности.

В заключение необходимо отметить, что эстетическая выразительность присуща всем видам спорта (например, чемпион мира по футболу 1982 года, бывший в свое время тренером сборной Италии, Энцо Беарзот писал о своем любимом виде спорта как о театре, спектакли которого должны волновать и радовать людей), но проявляется и функционирует эстетическая выразительность по-разному. Что касается соревновательного балетного танца, то мы убеждены, что синтез спорта и искусства здесь состоялся. Развитие танцевального спорта возможно не только за счет увеличения физических возможностей человека и повышения уровня технического мастерства (который и так достаточно высок, особенно у российских танцевальных пар), а путем повышения эмоционально-эстетических выразительных возможностей человеческой телесности, где предела нет.

Литература

1. Алякринская М. А. Тенденции развития массового танца 1950-х годов бальный танец // Вестник СПбГИК. – 2014. – № 2 (19). – С. 135–142.
2. Бредихин А. Ю. Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 3. – С. 322–325.
3. Бураченко А. И., Григорьянц Т. А., Библиева О. В. Пластичность как интегральная категория комплекса дисциплин по сценическому движению // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 103–110.
4. Воронин Р. Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века): автореф... дис. кан. искусствоведения. – СПб., 2007. – 26 с.
5. Волхонская Г. П., Окунева А. Г. Танцевальный спорт России: история становления и развития // Омский научный вестник. – 2015. – № 1 (135). – С. 25–28.
6. Герасимова И. А. Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И. П. Меркулова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 84–112.
7. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
8. Лоу Б. Красота спорта: междисциплинарное исследование. – М.: Радуга, 1984. – 256 с.
9. Правила вида спорта «Танцевальный спорт» [Электронный ресурс]. – URL: <https://rulaws.ru/acts/Pravila-vida-sporta-tantsevalnyy-sport/> (дата обращения: 15.04. 2021).
10. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. ... дис. д-ра культурологии. – Барнаул, 2006. – 48 с.
11. Сараф М. Я. Спорт и культура (исторический анализ) // Спорт, духовные ценности, культура. – М., 1997. – Вып. 1. – С. 51–83.
12. Смит-Хэмшир Г. Венский Вальс. Как воспитать чемпиона. – Томск: STT, 2000. – 285 с.
13. Столяров В. И., Самусенкова В. И. Современный спорт как феномен культуры и пути его интеграции с искусством // Спорт и искусство: альтернатива – единство – синтез? – М.: РАО Гуманитарный Центр «СпАрт», РГАФК, 1996. – С. 49–178.
14. Френкин А. А. Эстетика физической культуры. – М.: Физкультура и спорт, 1963. – 150 с.

References

1. Alyakrinskaya M.A. Tendentsii razvitiya massovogo tantsa 1950-kh godov: bal'nyy tanets [Trends in the development of mass dance in the 1950s.: ballroom dance]. *Vestnik SPbGIK [SPbGIK Bulletin]*, 2014, no. 2(19), pp. 135-142. (In Russ.).
2. Bredikhin A.Yu. Vekhi istorii sportivnykh bal'nykh tantsev i tendentsii razvitiya tantseval'nykh programm [Milestones in the history of sports ballroom dancing and trends in the development of dance programs]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2012, no. 3, pp. 322-325. (In Russ.).
3. Burachenko A.I., Grigoryants T.A., Bibliyeva O.V. Plastichnost' kak integral'naya kategoriya kompleksa distsiplin po stsenicheskomu dvizheniyu [Plasticity as an integral category of a complex of disciplines on stage movement]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 103-110. (In Russ.).
4. Voronin R.E. *Filosofsko-esteticheskie i khudozhestvennye aspekty tantseval'nogo iskusstva (sportivnyy bal'nyy tanets, vtoraya polovina XX veka): avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedeniya [Philosophical, aesthetic and artistic aspects of dance art (sports ballroom dance, the second half of the XX century). Author's Abstract of diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2007. 26 p. (In Russ.).
5. Volkhonskaya G.P., Okuneva A.G. Tantseval'nyy sport Rossii: istoriya stanovleniya i razvitiya [Dance sport of Russia: history of formation and development]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Scientific bulletin]*, 2015, no. 1 (135), pp. 25-28. (In Russ.).
6. Gerasimova I.A. Tanets: evolyutsiya kinestezicheskogo myshleniya [Dance: the evolution of kinesthetic thinking]. *Evolyutsiya. Yazyk. Poznanie [Evolution. Language. Cognition]*. Moscow, Languages of Russian culture Publ., 2000, pp. 84-112. (In Russ.).
7. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]*. Leningrad, Art Publ., 1972. 440 p. (In Russ.).
8. Lou B. *Krasota sporta: mezhdistsiplinarnoe issledovanie [The beauty of sports: an interdisciplinary study]*. Moscow, Rainbow Publ., 1984. 256 p. (In Russ.).

9. *Pravila vida sporta "Tantseval'nyy sport" [Rules of the sport "Dance Sport"]*. (In Russ.). Available at: <https://rulaws.ru/acts/Pravila-vida-sporta-tantsevalnyy-sport> (accessed 15.04.2021).
10. Romm V.V. *Tanets kak faktor evolyutsii chelovecheskoy kul'tury: avtoref. ... dis. doktora kul'turologii [Dance as a factor in the evolution of human culture. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]*. Barnaul, 2006. 48 p. (In Russ.).
11. Saraf M.Ya. *Sport i kul'tura (istoricheskiy analiz) [Sport and culture (historical analysis)]*. *Sport, dukhovnye tsennosti, kul'tura [Sport, spiritual values, culture]*. Moscow, 1997, iss. 1, pp. 51-83. (In Russ.).
12. Smit-Khempshir G. *Venskiy Val's. Kak vospitat' chempiona [Vienna Waltz. How to Raise a Champion]*. Tomsk, STT Publ., 2000. 285 p. (In Russ.).
13. Stolyarov V.I., Samusenkova V.I. *Sovremennyy sport kak fenomen kul'tury i puti ego integratsii s iskusstvom [Modern sport as a cultural phenomenon and the ways of its integration with art]*. *Sport i iskusstvo: al'ternativa – edinstvo – sintez? [Sport and Art: Alternative – Unity – Synthesis?]*. Moscow, Spart, RGAFK Publ., 1996, pp. 49-178. (In Russ.).
14. Frenkin A.A. *Eстетика fizicheskoy kul'tury [Physical culture aesthetics]*. Moscow, Physical education and sports Publ., 1963. 150 p. (In Russ.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-96-103

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ЛОКАЛИЗАЦИЯ РУССКИХ ФИЛЬМОНИМОВ В КИТАЕ

Тан Цзяжэнь, магистр филологических наук, Российский университет дружбы народов (г. Москва, РФ). E-mail: diana.tang9720@gmail.com

Актуальность исследования состоит в том, что в последние годы русские кинофильмы в качестве транслятора культуры получают большую популярность в Китае. Обычно в художественном фильме содержится немало культурных элементов, поэтому название фильма (фильмоним) как его важная часть имеет культурные и национальные особенности, в связи с этим перевод фильмонима не только представляет собой эквивалентный перевод, но и являет собой процесс культурной адаптации. Кроме того, фильмоним состоит из языковых единиц, поэтому его перевод необходимо рассмотреть и с точки зрения лексического значения.

Данная статья посвящена анализу особенностей лингвокультурной локализации русских фильмонимов на китайском рынке, выявлению методов повышения уровня культурной адаптации русских фильмонимов в Китае. Для достижения этой цели мы используем индуктивно-дедуктивный метод, метод классификации, статистический метод, метод сплошной выборки, сопоставительный метод. Материалом исследования послужили 60 самых кассовых российских фильмов на китайском рынке.

Поставленная цель обусловлена следующими задачами: рассмотреть понятие фильмонима и его функциональные и семантические особенности; выявить связь фильмонима с языковой единицей; проанализировать взаимосвязь между локализацией и переводом; изучить стратегии локализации фильмонимов и выявить особенности локализации русских фильмонимов в китайской языковой среде.

По результатам исследования сделаны выводы о том, что фильмоним является важной частью кинокартины, которая обуславливает не только коммерческий успех, но и представляет собой культурную ценность. При его лингвокультурной локализации необходимо учитывать содержание фильма, структурные и семантические особенности языковых систем при переводе, а также культурное различие двух великих держав – России и Китая.

Ключевые слова: фильмоним, культурная адаптация, функции названия фильма, стратегии перевода, аспекты лексического значения.

LINGUISTIC AND CULTURAL LOCALIZATION OF RUSSIAN FILMONYMS IN CHINA

Tang Jiazheng, Master in Philology, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: diana.tang9720@gmail.com

The relevance is that Russian films as a cultural media with lots of cultural elements, have become very popular in China recently, and the name of the film (filmonym) as an important part of the film, it also has cultural and national characteristics, Therefore, the translation of the filmonym is not only an equivalent translation, but also a process of cultural adaptation. In addition, consisting of linguistic units, filmonym translation can be concerned by lexical meaning.

Aiming at analyzing the peculiarities of the Russian filmonym's linguacultural localization in the Chinese market, and identifying the methods for increasing the level of cultural adaptation of a Russian filmonym in China, we use the inductive-deductive method, the classification method, the statistical method, the continuous sampling method, the comparative method, we select top 60 Russian films at Chinese box office as research materials.

This goal is determined by the following tasks: to consider the concept of a filmonym and its functional and semantic features; to identify the relationship of a filmonym with a language unit; to analyze the difference and connection between localization and translation; to study the strategies of localization of filmonyms and to identify the features of localization of Russian filmonyms in the Chinese language environment.

Based on the research results, we can conclude that the filmonyms is an important part of the film, which is associated not only with commercial success, but also with cultural value. In the linguacultural localization of Russian films translation, it is necessary to take into account the content of the film, language norms, and even cultural differences.

Keywords: filmonym, cultural adaptation, movie title functions, translation strategies, aspects of lexical meaning.

На фоне глобализации и развития всестороннего стратегического сотрудничества происходит стремительный рост коммуникации между Россией и Китаем в разных сферах: в политике, образовании, культуре, искусстве. Кинофильм в качестве вида массового искусства, получивший особую популярность ввиду важности видеоряда для осмысления мира современным человеком, в последние десятилетия постепенно становится еще одним носителем национальной культуры и важной частью культурной коммуникации. Интерес к русскому кинематографу как к транслятору культуры всегда был высоким в Китае. Фильмы всемирно известных российских режиссеров Э. А. Рязанова и Н. С. Михалкова еще в прошлом веке стали популярными в КНР. С начала 2000-х годов, в постперестроечное время, доля русских фильмов в китайском прокате значительно увеличивается.

В связи с ростом популярности русских фильмов в Китае перед лингвистами возникает проблема перевода, особенно остро она стоит пе-

ред специалистом при переводе названия фильма, так как «знакомство с фильмом, в независимости от его жанрово-тематической направленности и формата, начинается с его названия» [1, с. 436]. Поскольку фильм отражает быт, культуру страны, где он произведен, в названии (далее, вслед за Ю. Н. Подымовой, фильмоним) также актуализируются культурные и национальные особенности. Таким образом, задачей перевода является не только целостная передача содержания оригинала средствами другого языка, но и сохранение стилистических особенностей оригинала, культурная адаптация, то есть локализация. Под *локализацией* в настоящей статье понимается культурная и языковая адаптация текста для целевого адресата. Этот термин в лингвистике появился недавно в связи с глобализацией и интернационализацией миропорядка и, безусловно, нуждается в конкретизации и выработке методики введения в научный оборот. Все вышесказанное определяет *актуальность* и *новизну* данного исследования. Конечно, при локализации русских фильмонимов

существует немало проблем, в данной работе мы обращаемся к анализу особенностей перевода названий самых кассовых российских фильмов на китайском рынке с целью повышения уровня локализации названий русских фильмов в китайской языковой среде.

Название фильма представляет собой позицию содержания и темы картины. Оно, по мнению А. В. Ламзиной, «формирует предпонимание текста и является первым шагом на пути к его интерпретации» (см. [2, с. 97]). На важность смысловой функции названия фильма указывает Ю. Н. Подымова, отмечая, что заглавие (название) является «полноправным компонентом текста, вбирающим в себя его содержание, идейные или жанровые особенности» [10, с. 9]. В лингвистике название фильма относится к ономастике и называется фильмонимом, то есть именем собственным, репрезентирующим содержание фильма. Структурная организация фильмонимов может быть различной: представлена одним словом, словосочетанием, аббревиатурой или простым предложением. Таким образом, фильмоним представляет собой сложную, многогранную языковую единицу, которая, по мнению Л. А. Новикова, реализует 5 функций: коммуникативную, эмотивную или экспрессивную, апеллятивную, фатическую и метаязыковую функцию [9]. Эти функции проявляются посредством сигнификативного, эмотивного и денотативного значения языковой единицы. И фильмоним, будучи комплексом языковых единиц, также выполняет разные когнитивные функции. Вслед за Е. В. Кныш, Ю. Н. Подымовой, Хэ Янь, Э. А. Лазаревой мы также выделяем две основные функции фильмонимов:

1. *Информативная функция.* Это основная и важнейшая функция фильмонима, так как основная цель названия фильма состоит в том, чтобы передать сжатый смысл или информацию, которые содержатся в фильме. Зрители могут получить общее представление о главных героях, хронотопах действия или сюжетной линии, угадать жанр фильма до просмотра фильма посредством фильмонима. Например, по названию «Битва за Севастополь» (2015) можно понять, что это военный фильм, который рассказывает о важной битве за стратегический город Севастополь во время Великой Отечественной войны (Второй мировой).

2. *Рекламная функция.* Кинофильм по сути представляет собой товар: его коммерческая составляющая является главной, а художественная является второстепенной. Китайские исследователи считают, что «коммерциализация всегда является главной задачей развития фильма, особенно фильма западных стран» [13, с. 16]. Таким образом, чтобы привлечь зрителей и достичь максимальной прибыли фильма, в названии фильма часто используют экспрессивно-окрашенные, эмоциональные, слова. На основе формулы Э. Левиса – AIDA (attention, interest, desire, action) мы можем заключить, что фильмоним должен «привлекать внимание (attention), удерживать интерес (interest), вызывать желание (desire) и мотивировать к покупке (action)» [7, с. 187]. Кроме того, рекламная функция сопровождается эстетической функцией, так как использование языковых единиц, стилистически эмоционально окрашенных, способствует образности фильмонима, квалифицирует кинофильм в целом как продукт культуры и вид массового искусства.

Эти функции существуют не изолированно: «Между функциями фильмонимов и языковой единицы имеется пересечение» [11, с. 101], поэтому при переводе русских фильмонимов на китайский язык необходимо учитывать сигнификативное, эмотивное и денотативное значение.

В ходе анализа наиболее частотных для китайского проката русских фильмонимов нами выделены 6 семантических групп:

1. *Фильмонимы, репрезентирующие персонаж фильма.* Такие фильмонимы часто состоят из имени, прозвища, называют профессию или род занятий главного героя. Например, «Тюльпан» (2008), «Молот» (2016), «Снежная королева» (2012), «Тренер» (2018) и т. д. Эта группа фильмонимов довольно частотна в Китае, поскольку такие названия имеют четкую прагматику.

2. *Фильмонимы, указывающие на время или место действия (хронотопы):* «Август. Восьмого» (2012), «Брестская крепость» (2010), «Рубеж» (2017), «Балканский рубеж» (2019) и т. д. Данный тип фильмонима не очень популярен в Китае, из 60 самых кассовых русских фильмов на китайском рынке только 10 % названий фильмов относятся к этому типу. Это объясняется тем, что китайскому зрителю не очень известны исторические события, лежащие в основе сюжета фильма.

3. *Фильмонимы, репрезентирующие предмет содержания фильма.* В отличие от первых двух случаев, он тесно связан с развитием сюжета или имеет какой-то скрытый смысл, представляет некий символ. Например, «Фото на память» (2018), «Код апокалипсиса» (2007), «Лёд» (2017), «Белый тигр» (2012) и т. д. В последние годы такой тип фильмонимов часто встречается и популярен у китайских зрителей, поскольку являет собой загадку, которую предстоит разгадать.

4. *Фильмонимы, отражающие сюжетную линию или главную идею фильма.* Такой тип фильмонимов часто содержит большое количество информации. Важное событие, цельный сюжет или проблемы и идеи, которые автор фильма хочет передать, проявляются в этом типе названий. Например: «Как я стал русским» (2018), «Битва за Севастополь» (2015), «Движение вверх» (2017), «Мы из будущего» (2008) и т. д.

5. *Смешанная группа.* К данному типу относятся фильмонимы, включающие два или более элемента предыдущих групп. Чаще всего это названия фильмов, представляющие цикл серий. Например, «Снежная королева 3: Огонь и лёд» (2016) (персонаж+предмет), «Снежная королева 2: Перезаморозка» (2014) (персонаж+сюжет). К этой группе мы отнесли и редкие фильмонимы, которые не являются серийными, но имеют несколько элементов в названиях, например: «Скалолазка и последний из седьмой колыбели» (2007) (персонаж+предмет).

Фильмоним как часть кинофильма часто содержит в себя «вербальные, паравербальные и экстравербальные сигналы, которые характеризуются культурными спецификами» [1, с. 440], следовательно, если фильмоним переводится эквивалентно, без учёта национально-культурной специфики целевых зрителей, можно вызвать недоумение у них [8]. Таким образом, локализация играет важную роль в импорте кинопродукции. Что касается отношений между локализацией и переводом, разные исследователи имеют разные мнения. Некоторые считают, что перевод представляет собой неотъемлемую часть перевода; но, по мнению остальных, локализация – это особый вид перевода, но в любом случае перевод и локализация взаимообусловлены. Таким образом, мы можем исследовать локализацию русских филь-

монимов в китайской языковой среде посредством стратегий перевода.

По мнению Е. Ж. Бальжинимасовой, в ходе локализации переводчик часто использует 3 стратегии: прямой перевод, трансформацию и полную замену.

Прямой перевод также называется и дословным переводом. Порядок слов, языковые формы и смысл оригинального названия могут сохраниться при использовании этой стратегии [4]. Прямой перевод актуален в ходе локализации простых названий фильма, которые часто состоят из 1 или 2 слов, и грамматическая структура оригинала и лексики в названии имеют аналоги в китайском языке [6, с. 14; 1, с. 443]. В этом случае используются транслитерация, калькирование и транскрипция. В таблице 1 представлены следующие примеры:

Таблица 1

Прямой перевод русских фильмонимов на китайский язык

Русский оригинал	Официальный китайский перевод	Транскрипция
Американская дочь (1995)	美国女儿	Мэй го ньюй эр
Уроки фарси (2020)	波斯语课	Бо сы юй кэ
Черная Молния (2009)	黑色闪电	Хэй сэ шань дянь
Последний богатырь (2017)	最后的勇士	Цзуй хоу дэ юн ши
Левиафан (2014)	利维坦	Ли вэй тань

Прямой перевод предпочтителен в процессе локализации. Эта стратегия помогает сохранить и замысел автора фильма, и культурную специфику в наибольшей степени. Но в действительности частота использования прямого перевода при локализации русских фильмонимов для китайских зрителей низка: из 60 русских фильмонимов только 25 % переводятся прямым переводом. В китайском прокате прямой перевод часто используется в тех случаях, когда в русском названии значение слова или словосочетания является только его сингнификативным значением, то есть не имеет

никакой эмоциональной окраски или денотата; или культурные специфики, которые содержатся в названии, известны большинству людей. Например, фильм «Снежная королева» (2012) основан на классическом сюжете сказки Г. Х. Андерсена, которая всемирно известна. Таким образом, в китайском прокате название фильма дословно переводится как «冰雪女王» (транскрипция букв. – «Бин сюе нюй ван»), в фильме «Уроки фарси» (2020) – «波斯语课» (транскрипция букв. – «Бо сы юй кэ») оба слова «урок» и «фарси» имеют только сигнификативное значение, поэтому название фильма переводится прямо.

Трансформация также является одной из стратегий перевода. Она может осуществляться как на лексическом, грамматическом, лексико-грамматическом уровнях языка, так и при помощи описания, конкретизации, генерализации, модуляции и т. д. [3]. Использование трансформации в ходе локализации русских фильмонимов на китайском рынке не является частотной стратегией: из 60 примеров, которые используются в данной работе, только 23 % фильмонимов переводятся посредством трансформации. Из всех приёмов трансформации *добавление* (то есть введение дополнительных лексических единиц в переводе для выражения смысла оригинала) и *опущение* (то есть опущение семантически избыточных слов в ходе перевода), представляющие грамматический уровень, используются наиболее часто. Приведем следующие примеры.

Фильм «Викинг» (2016) в китайском прокате переводится как «维京：王者之战» (транскрипция букв. – «Вэй цзинь: ван чжэ чжи чжань», буквальный перевод – «Викинг: Битва между королями»). В данном примере используется прием добавления при трансформации. В фильме рассказывается история великого князя Владимира, ведущего викингов на битву со своим братом. Для зрителей, не знакомых с этой историей, если фильм перевести прямо как «维京», это название вызовет недоумение, поскольку они не знают, о чем фильм и какой это жанр. Поэтому при локализации переводчик добавляет конструкцию «битва между королями», что поможет зрителям предположить, что этот фильм о военных действиях.

Название фильма «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (2014) в Китае называется

«邮差的白夜» (транскрипция букв. – «Ю чай дэ бай е»), буквальный перевод – «Белые ночи почтальона»). При локализации этого фильмонима используется опущение. Фильм рассказывает историю о почтальоне на небольшом острове на Севере России. Прямой перевод этого фильмонима – «邮差阿列克谢·特里亚比岑的白夜» (транскрипция букв. – «Ю чай а ле кэ се тэ ли я би цэнь дэ бай е»), но это переведенное название слишком длинное, в нём отсутствует лаконичность. Официальное китайское название, кроме выполнения информативной функции, точной передачи информации, характеризуется лаконичностью, что вызывает интерес у зрителей.

В силу того, что между русским и китайским языком существуют огромные лингвокультурные различия, некоторым особым словам русского языка нет аналога в китайском языке, или слова имеют одинаковое сигнификативное значение в русском и китайском языке, но их денотативное значение различно [12], поэтому при локализации существуют непередаваемые лексические единицы, что вызывает «невозможность передачи прагматического смысла исходного фильмонима» [5, с. 42], и в этих случаях необходима *полная замена*. Из 60 самых кассовых русских фильмов около 51 % фильмонимов локализируются при помощи полной замены (табл. 2).

Таблица 2

Полная замена русской фильмонимов при переводе на китайский язык

Русский оригинал	Официальный китайский перевод	Транскрипция	Буквальный перевод
Лёд (2017)	花滑女王	Хуа хуанной ван	Королева в области фигурного катания
Экипаж (2016)	火海凌云	Хо хай лин юнь	Подняться в поднебесье в море огня
Тренер (2018)	最后一球	Цзуй хоу и цю	Последний гол
Мы из будущего (2008)	古墓迷途	Гу му ми ту	Потерять дорогу на древнее кладбище

Окончание таблицы 2

Русский оригинал	Официальный китайский перевод	Транскрипция	Буквальный перевод
Балканский рубеж (2019)	绝密突袭	Цзюе митуси	Сверхсекретное неожиданное нападение
Скалолазка и последний из седьмой колыбели (2007)	护宝娇娃	Хубаоцао ва	Красавица, охраняющая сокровище
Как я стал русским (2018)	战斗民族养成记	Чжань доу минь цзу ян чэн цзи	Биография о становлении боевого народа

Из вышеприведенных примеров мы видим, что при локализации китайский переводчик предпочитает переводить русские фильмимы фразеологизмом с четырьмя иероглифами. Такая форма, с одной стороны, характеризуется лаконичностью; с другой стороны, согласно китайской языковой традиции и грамматической структуре, больше привлекает аудиторию.

При локализации русских фильмимов с помощью полной замены, чтобы название удачно выполняло рекламную функцию, китайский переводчик часто отбирает слова с денотативным или эмотивным значением. Приведем следующие примеры.

Фильм «Скалолазка и последний из седьмой колыбели» (2007) рассказывает историю скалолазки, которая ищет и охраняет следы доисторического периода. Прямой перевод этого фильмимона – «攀岩运动员和七个发源地中的最后一个» (транскрипция букв. – «Пан янь юнь дун юань хэ ци гэ фа мин ди чжун дэ цзуй хоу и гэ»), но такой фильмимом длинный и скучный. В китайском прокате этот фильмимом переводится как «护宝娇娃». Словосочетание «护宝» отражает основной сюжет фильма и «娇娃» означает красивую девушку. Это слово имеет положительную эмоциональную окраску, отражает симпатию переводчика к главной героине.

Фильм «Как я стал русским» (2018) адаптирован из известного российского комического сериала «Как я стал русским» (2015), который получил большую популярность в Китае. Прямой перевод этого названия фильма – «我是如何成为俄罗斯人的» (транскрипция букв. – «Во ши жу хэ чжэн вэй е ло сы жэнь дэ»). На китайском рынке название фильма переводится как название сериала, локализуется как «战斗民族养成记» (транскрипция букв. – «Чжань доу минь цзу ян чэн цзи»), буквальный перевод – «Биография о становлении боевого народа»). Словосочетание «战斗民族» означает «смелый и воинственный народ», происходящее из известной японской карикатуры «Жемчуг дракона» [14], но в последние годы это словосочетание имеет денотативное значение: часто обозначает русского в китайском языке. Использование этого словосочетания, с одной стороны, добавляет комедийный эффект, с другой стороны, передаёт информацию о фильме. Этот фильм в китайском прокате имеет ещё название – «你好, 岳父同志» (транскрипция букв. – «Ни хао, юе фу тун чжи», буквальный перевод – «Здравствуйте, товарищ тещ»). Хотя это название не соответствует основному содержанию фильма, но, с точки зрения привлечения зрителей, оно эффективнее, чем предыдущее название.

При локализации русских фильмимов для китайского зрителя часто встречается немало недостатков и ошибок. Обычно недостатки возникают в тех случаях, когда переводчик использует полную замену, слепо гонится за совпадением с китайской культурой и привлечением зрителей, что приводит их к заблуждению. Приведем следующий пример:

Фильм «Мы из будущего» в китайском прокате локализуется как «古墓迷途» (транскрипция букв. – «Гу му ми ту»), буквальный перевод – «Потерять дорогу на древнее кладбище»). Это фантастический и военный фильм, который рассказывает о том, как во время ограбления могил четыре героя возвращаются в СССР во время Великой Отечественной войны. В процессе локализации этого фильмимона, чтобы больше зрителей приняли этот фильм, переводчик заимствует название «古墓丽影» (транскрипция букв. – «Гу му ли ин»), русское название – «Расхитительница гробниц») всемирно известного американского

фильма, поэтому переводит «Мы из будущего» как «古墓迷途». Хотя этот фильм совпадает с содержанием фильма, но вводит зрителей в заблуждение, поскольку большая часть зрителей считает, что это фильм о террористах. В ходе опроса выяснилось, что многие зрители не принимают этот фильм, а предпочитают прямой перевод оригинала – «我们来自未来» (транскрипция букв. – «Во мэнъ лай цзы вэй лай»).

Таким образом, фильм на самом деле представляет собой очень важную часть фильма: от привлекательности названия зависит коммерческий успех и культурная ценность картины.

Проведенное исследование показало, что при локализации русских фильмов для китайской аудитории часто используются 3 стратегии: прямой перевод, трансформация и полная замена. Прямой перевод и трансформация используются довольно редко в ходе локализации русских фильмов в Китае. Прямой перевод часто используется в тех случаях, когда фильм состоит из простых слов или словосочетаний, имеющих

только сигнификативное значение, или культурная специфика в фильмах понимается всеми. Трансформация, имея разветвленную систему средств и способов, чаще допускает опущение и добавление.

В силу идеологических, географических, климатических различий между китайским и русским языками существует большая лингвокультурная разница, поэтому при локализации русских фильмов китайский переводчик часто использует полную замену. При использовании этой стратегии переводчик часто локализует фильм в виде фразеологизма, а кроме того, китайский переводчик предпочитает отбирать лексические единицы с денотативным или эмоциональным значением, чтобы привлечь аудиторию.

Безусловно, при локализации существует немало проблем, однако не следует слепо гнаться за коммерческой прибылью, а надо учитывать взаимосвязь переводного фильма с содержанием, эстетической формой, языковой нормой, культурными ценностями.

Литература

1. Анисимов В. Е., Борисова А. С., Консон Г. Р. Лингвокультурная локализация кинозаголовков // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2019. – № 2. – С. 436–443.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л. В. Черец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М.: Высш. шк., 1999. – С. 97.
3. Виды переводческих трансформаций [Электронный ресурс]. – URL: https://fir.bsu.by/images/departments/gl-gl-materials/gl-studyprocess/vasilieva/vasilieva_TPP_4.pdf (дата обращения: 05.06.2021).
4. Дмитриева Э. А. Дословный перевод как дополнительный инструмент при обучении письменному переводу [Электронный ресурс]. – URL: <http://vestnik.kemgik.ru/author/requirements.php> (дата обращения: 29.05.2021).
5. Калегина Т. Е. Особенности перевода названий фильмов Голливуда с английского на немецкий и русский языки // Казанский лингвистический журнал. – 2019. – № 3. – С. 42.
6. Комарова А. Е. Особенности перевода названий англоязычных фильмов: выпускная квалификационная работа по направлению 45.03.02 «Лингвистика». – Челябинск, 2019. – С. 14.
7. Македонцева А. М. Функции рекламных текстов // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 10-1. – С. 187.
8. Медведева Е. В. Рекламный текст как переводческая проблема // Вестник МГУ. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 4. – С. 23–42.
9. Новиков Л. А. Избранные труды. Т. 1. Проблемы языкового значения. – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. – С. 489–493.
10. Подымова Ю. Н. Названия фильма в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2006. – С. 9.
11. Тан Цзячжэн. Способы перевода фильмов с китайского на русский язык // EUROPEAN RESEARCH: сборник статей XXIX Международной научно-практической конференции. – Пенза: Наука и Просвещение, 2020. – С. 101.
12. 刘定慧 对俄汉语教学中的中俄文化差异 // 江西电力职业技术学院学报. – 2020年. – 5期. – 48–50页 (Лю Динхуй Культурные различия между Китаем и Россией в преподавании китайского языка в России // Вестник электроэнергетического профессионально-технического института Цзянси. – 2020. – № 5. – С. 48–50).

13. 刘洪举, 杨红星 商业化运作下中国电影大片的美学诉求 // 电影文学. – 2009年. – 24期. – 16 页. (Лю Хунцзюй, Ян Хунсин Эстетическая привлекательность китайских фильмов, находящихся в коммерческой эксплуатации // Литература фильма. – 2009. – № 24. – С. 16).
14. 战斗民族 / 百度百科 (Боевой народ [Электронный ресурс] // Энциклопедия Байду). – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%88%98%E6%96%97%E6%B0%91%E6%97%8F/15815792?fr=aladdin> (дата обращения: 03.06.2021).

Reference

1. Anisimov V.E., Borisova A.S., Konson G.R. Lingvokul'turnaya lokalizatsiya kinozagolovkov [Linguistic and cultural localization of movie titles]. *Vestnik RUDN. Seriya: Lingvistika [Bulletin of the RUDN. Series: Linguistics]*, 2019, no. 2, pp. 436-443. (In Russ.)
2. Cherets L.V., Khalizev V.E., Broymtan S.N. and others. *Vvedenie v literaturavedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy: ucheb. posobie [Introduction to literary studies. Literary work: basic concepts and terms. Textbook]*. Moscow, High school Publ., 1999, p. 97. (In Russ.)
3. *Vidy perevodcheskikh transformatsiy [Types of translation transformations]*. (In Russ.). Available at: https://fir.bsu.by/images/departments/gl/gl-materials/gl-studyprocess/vasilieva/vasilieva_TPP_4.pdf (accessed 05.06.2021).
4. Dmitrieva E.A. *Doslovnyy perevod kak dopolnitel'nyy instrument pri obuchenii pis'mennomu perevodu [Literal translation as an additional tool for teaching written translation]*. (In Russ.). Available at: <http://vestnik.kemgik.ru/author/requirements.php> (accessed 29.05.2021).
5. Kalgina T.E. Osobennosti perevoda nazvaniy fil'mov gollivuda s angliyskogo na nemetskiy i russkiy yazyki [Features of the translation of Hollywood movie titles from English to German and Russian]. *Kazanskiy lingvisticheskiy zhurnal [Kazan Linguistic Journal]*, 2019, no. 3, p. 42. (In Russ.)
6. Komarova A.E. *Osobennosti perevoda nazvaniy angloyazychnykh fil'mov: vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota po napravleniyu 45.03.02 «Lingvistika» [Features of the translation of the names of English-language films: final qualification work in the direction of 45.03.02 "Linguistics"]*. Chelyabinsk, 2019, p. 14. (In Russ.)
7. Makedontseva A.M. Funktsii reklamnykh tekстов [Functions of advertising texts]. *Sistema tsennostey sovremennogo obshchestva [The value system of modern society]*, 2010, no. 10-1, p. 187. (In Russ.)
8. Medvedeva E.V. Reklamnyy tekst kak perevodcheskaya problema [Advertising text as a translation problem]. *Vestnik MGU. Ser. 19: Lingvistika i mezhkulturnaya kommunikatsiya [Bulletin of the Moscow State University. Series. 19: Linguistics and Intercultural Communication]*, 2003, no. 4, pp. 23-42. (In Russ.)
9. Novikov L.A. *Izbrannye trudy. T. 1. Problemy yazykovogo znacheniya [Selected works vol. 1: Problems of language meaning]*. Moscow, Publishing house of the Peoples' Friendship University of Russia, 2001, pp. 489-493. (In Russ.)
10. Podymova Yu.N. *Nazvaniya filma v strukturno-semanticheskom i funktsional'no-pragmaticheskom aspektakh: dis. ... kand. filol. nauk [The titles of the film in the structural-semantic and functional-pragmatic aspects. Diss. of PhD in Philology]*. Maikop, 2009, p. 9. (In Russ.)
11. Tang Jiazheng. Sposoby perevoda fil'monimov s kitayskogo na russkiy yazyk [Ways to translate filmonyms from Chinese to Russian]. *EUROPEAN RESEARCH: sbornik statey XXIX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [EUROPEAN RESEARCH. Collection of articles of the XXIX International Scientific and Practical Conference]*. Penza, Science and Education Publ., 2020, p. 101. (In Russ.)
12. 刘定慧 对俄汉语教学中的中俄文化差异 // 江西电力职业技术学院学报. 2020年. 5期. 48-50页 (Liu Dinghui Kul'turnye razlichiya mezhdu Kitaem i Rossiei v prepodavanii kitayskogo yazyka v Rossii [Cultural differences between China and Russia in the teaching of Chinese in Russia]. *Vestnik elektroenergeticheskogo professional'no-tekhnicheskogo instituta Tszyansi [Bulletin of the Jiangxi Electric Power Vocational Technical college]*, 2020, no. 5, pp. 48-50). (In Chin.)
13. 刘洪举, 杨红星 商业化运作下中国电影大片的美学诉求 // 电影文学. 2009年. 24期. 16 页. (Liu Hongju, Yang Hongxing Esteticheskaya privlekatel'nost' kitayskikh fil'mov. nakhodyashchikhsya v kommercheskoy ekspluatatsii [The aesthetic appeal of Chinese films that are in commercial operation]. *Literatura fil'ma [The film's literature]*, 2009, no. 24, p. 16). (In Chin.)
14. 战斗民族 / 百度百科 (Boevoy narod [Fighting people]. *Entsiklopediya Baydu [Baidu Baike]*). (In Chin.). Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E6%88%98%E6%96%97%E6%B0%91%E6%97%8F/15815792?fr=aladdin> (accessed 03.06.2021).



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART HISTORY

УДК 7.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-104-110

ОБРАЗ ХРИСТА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ И. Р. РУДЗИТЕ

Будкеев Сергей Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lwlm@yandex.ru

Бурнашев Алексей Андреевич, магистр искусствоведения, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alexey.burnashev@mail.ru

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alla_leo@mail.ru

В статье исследуется раздел творчества художницы Алтайского края и республики Алтай Илзе Рихардовны Рудзите, посвящённый духовной тематике. Анализируется авторский стиль, представляющий сплав западноевропейской постмодернистской традиции и древнерусской иконописной стилистики. Проводятся аналогии с художественными образами предшествовавших циклов картин, в которых шёл поиск живописного решения и композиции последующих образов духовных персонажей. Итогом подготовительного периода стали циклы, посвящённые глобальным проблемам сосуществования добра и зла, нравственного выбора, жертвенной любви, преданности, веры. В подготовительном периоде сформированы архетипические черты образов на примерах персонажей А. С. Пушкина, В. М. Шукшина. Впервые творчество И. Р. Рудзите рассматривается как нарратив, развёртывающийся в сфере навейной эмоциональным миром Горного Алтая. Такая систематизация творчества И. Р. Рудзите позволила обосновать периодизацию её творчества, основанную на особенностях латвийской, русской школ живописи и влиянии природы Горного Алтая. Интерпретация образа Христа формируется на основе изучения православной традиции, усвоенной автором в непосредственном общении с её носителями – священниками, монахами. При этом обобщающим фактором с точки зрения формы выступают элементы кубизма, экспрессия цветовых и тоновых отношений. Применяются неявные, обогащающие стиль автора аналогии с образами эпохи Возрождения и стилевыми чертами художников Хорватии. Существенным фактором, повлиявшим на создание художественных образов духовной сферы, является опосредованное отражение современности, в которой существует художник. Здесь важнейшее значение имеет пребывание автора в Горном Алтае, подпитка творческой энергии природой гор. Сочетание таких взаимодополняющих факторов легло в основу формирования неповторимого художественного стиля мастера. Таким образом, воплощение образа Христа является концентрацией объективных, личностных, исторических, эмоциональных условий творчества И. Р. Рудзите.

Ключевые слова: образ Христа, духовность, православная тематика, иконопись, живописный колорит, авторский стиль.

THE IMAGE OF CHRIST IN CREATIVITY OF ALTAI ARTIST I.R. RUDZITE

Budkeev Sergey Mikhaylovich, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lwlm@yandex.ru

Burnashev Aleksey Andreyanovich, Master in Art History, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alexey.burnashev@mail.ru

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alla_leo@mail.ru

The article examines the section of creativity of artist of Altai Territory and the Republic of Altai Ilze Rihardovna Rudzite dedicated to the spiritual theme. The authors analyze the creative style, which is a fusion of the Western European postmodern tradition and the Old Russian icon-painting style. Analogies are drawn with the artistic images of the previous cycles of paintings, in which there was a search for a pictorial solution and composition of subsequent images of spiritual characters. The preparatory period resulted in cycles devoted to the global problems of the coexistence of good and evil, moral choice, sacrificial love, devotion, and faith. In the preparatory period, the archetypal features of the images were formed on the examples of characters of A.S. Pushkin and V.M. Shukshin. For the first time, the work of I.R. Rudzite is considered as a narrative unfolding in a sphere inspired by the emotional world of the Altai Mountains. Such a systematization of I.R. Rudzite's work allowed to justify the periodization of her work, based on the features of Latvian and Russian school of painting and the influence of the nature of the Altai Mountains. The interpretation of the image of Christ is formed on the basis of the study of the Orthodox tradition, acquired by the author in direct communication with its bearers: priests and monks. At the same time, the generalizing factor from the point of view of form is the elements of cubism, the expression of color and tone relations. Implicit analogies are used to enrich the author's style with the images of the Renaissance and the style features of Croatian artists. A significant factor that influenced the creation of artistic images of the spiritual sphere is the indirect reflection of the modernity in which the artist exists. Here, the author's stay in the Altai Mountains, the feeding of creative energy by the nature of the mountains, is of the greatest importance. The combination of such complementary factors formed the basis for the formation of the unique artistic style of the artist. Thus, the incarnation of the image of Christ is a concentration of objective, personal, historical, and emotional conditions of I.R. Rudzite's creativity.

Keywords: the image of Christ, spirituality, Orthodox themes, iconography, picturesque color, author's style.

Произведения художницы из Горного Алтая Илзе Рихардовны Рудзите, посвящённые религиозной тематике и являющиеся одними из ключевых для понимания её творчества, недостаточно изучены. По словам искусствоведа Ю. А. Виноградова, «образ Христа занимает особое место в творчестве И. Р. Рудзите» [3, с. 45]. Он пишет, что на пути к созданию образа Спасителя художница пребывала во внутреннем поиске живописного решения, и некоторые предшествующие циклы картин (в частности, цикл «Большая Совесть», посвящённый В. Шукшину) стали этапами на этом пути. В статье «Совесть» искусствовед В. Н. Леонов анализировал духовно-нравственный смысл произведений шукшинского цикла. Он отметил, что «используемые ею [И. Р. Рудзите] в картинах символы имеют... православную иконописную традицию... это выражается в стремлении художницы соединить два мира “горный” и “дольный”, небесный и земной. Отчасти такое впечатление достигается символикой цветовой

гаммы» [4, с. 6]. Прошедшие в 2000-х годах многочисленные выставки по сибирским городам, на которых одно из центральных мест занимали полотна из цикла «Иисус Христос», вызвали высокий общественный резонанс, что было отражено в периодической печати.

Проблема духовности, анализ, интерпретации христианской символики в современном визуальном искусстве, музыке в настоящее время находятся в центре общественного внимания. Так, сербские авторы Д. Стоянович, Н. Нагорни Петров исследуют средства выражения композитора Драгана Томича, а именно отражение монограммы Христа в произведении 2013 года [7, с. 126]. Православная тематика, выраженная средствами изобразительного искусства, в частности, в искусстве современных российских художников, определяет актуальность настоящего исследования, целью которого является изучение созданных художественных образов Христа. Среди задач – определить и апробировать адекватные

методы исследования творчества И. Р. Рудзите, обозначить основные периоды творческого пути, обосновать стилистическую трансформацию воплощённых художественных образов.

С самого начала творческой деятельности художницу вдохновляли образы жертвенной любви, преданности и веры. Циклы картин «Восхождение к А. С. Пушкину», «Большая совесть» и другие содержат евангельские иллюзии, воплощённые в глубинных архетипах. Например, картина «Искушение. Дон Гуан и Донна Анна» по трагедии Пушкина «Каменный гость», картина «Распятие» с фигурой Шукшина вызывают прямые ассоциации с соответствующими сюжетами Священного Писания.

Подход И. Р. Рудзите к иконописной стилистике дает материал для возникновения аналогий, связанных с древнерусской и западноевропейской традициями изображения библейских сюжетов. Возникают параллели с восприятием художниками-постмодернистами обобщённых форм у русских иконописцев и поисками современного выражения библейского образа предельной лаконичностью средств. Например, французский художник Анри Матисс, впервые побывав на выставке древнерусских икон, был поражён стилистикой и стройностью композиции так называемых «примитивов». Он признавал, что Европе нужно многому поучиться у русских иконописцев [6, с. 168]. Это влияние заметно в произведениях западных модернистов и, конечно, у представительниц русского авангарда.

Получив художественное образование в Латвии, И. Р. Рудзите восприняла яркие краски импрессионистов, свободу самовыражения в форме, цвете, тоне. Ван Гог, с его красочной фактурной живописью, был среди кумиров художницы. Из латвийских художников, оказавших влияние на ранний академический период творчества, можно назвать Э. Илтнера, Б. Берзиня. И. Зариньш, создававший большие многофигурные композиции, по признанию художницы, очень помог ей во время учёбы в академии. Следует отметить, что в 1960-е и последующие годы многие художники в Латвии, так же как и в Европе, отдавали предпочтение абстрактной форме в своём искусстве. По признанию И. Р. Рудзите, формотворчество ей не было близко, больше увлекал реализм. Вскоре после окончания Латвийской академии художница уехала на Алтай, где происходило становление мастера живописи.

Образы творчества И. Р. Рудзите тесно связаны с окружающей жизнью, художница всегда в современном дискурсе. Её подход к духовной тематике – существенный этап формирования авторского стиля, стремление к отражению образной сферы, формальных и колористических особенностей изобразительного искусства советского и постсоветского времени. Картины 1970–1980-х годов декоративны, несколько схематичны. Заметен поиск своего стиля. Производились опыты с фактурой.

В 1980–90-е годы цветовая гамма произведений построена на контрастах. При этом живописный колорит проявляет себя в приглушённых, пастельных тонах вибрирующего света. Художница использует элементы кубизма, абстрактные линии, световые пятна для выражения идеи произведения. Эти элементы не только довершают композицию, но и несут определённую символическую нагрузку.

В 1990-х годах И. Р. Рудзите общается с православными священниками, монахами, посещает святые места России, путешествует по Золотому кольцу, впитывает русскую древнюю духовность, учится иконописи во Всероссийском реставрационном центре имени Грабаря. В этот период в её сознании формируются образы будущего цикла «Иисус Христос», где во многом присутствует иконописная стилистика. Эти произведения объединяет монументальность и почти мистическое соединение Божественного и земного. Выразительность, психологизм, присущие многим портретным произведениям И. Р. Рудзите, относятся и к созданным ею образам Христа.

Монументальность цикла не только в больших размерах картин и особенностях композиции (на фоне большой фигуры Спасителя – малая сцена из Евангелия, с использованием закона обратной перспективы, характерной для икон), но и в историческом контексте.

Например, «Мучение» (см. Приложение, рис. 1) символически показывает трагические последствия страстей Христовых через призму нашего отдалённого и недалёкого прошлого – революция, война, горящие храмы, города. Основой для этой работы послужил небольшой этюд «Христос в терновом венце» (см. Приложение, рис. 2), написанный в 1991 году.

Лик Христа как бы высечен из камня. Задний серо-голубоватый пастельный фон напоми-

нает фактуру гранита. Работа представляет собой обобщённый образ страданий Богочеловека.

Картина «Мучение» является одной из самых выразительных в цикле. Она несёт зрителю концентрированный нравственный, общечеловеческий посыл: «Бог есть само Добро во всеобъемлющем значении этого слова: Он есть сама Истина, сама Красота, Нравственное Добро, Жизнь и т. д. ...» [5, с. 127] Скульптурная пластика Лица Господа выражает не столько земные страдания Спасителя, сколько неизбежность судьбы человечества, предавшего мучениям и крестной смерти того, кто до конца возлюбил братьев своих. Как подтверждение – горящие храмы, молнии по обе стороны от круга нимба Христа. Свечение в нимбе пурпурно-малиновое, подобно пламени горящего храма. Из-под тернового венца текут кровавые изгибающиеся линии, повторяющие пряди волос. Они сливаются со струями воды и стекают на площадь претории.

В картине «Единение» (см. Приложение, рис. 3), как и почти на всех полотнах цикла «Иисус Христос», синтез стилистики русской иконописи и живописи выражен экспрессией цветовых контрастов, свойственных искусству И. Р. Рудзите, особенно, в 1990-х годах.

Композицию, характерную для цикла, можно встретить в древних иконах, на которых Бог Отец в виде старца, сидящего на троне, держит на руках перед собой Христа Еммануила. Например, на Новгородской иконе из Государственной Третьяковской галереи (конец XI – начало XV века). Сложение этого типа икон было связано с борьбой с движениями, утверждавшими раздельное естество Святой Троицы [2, с. 202]. Подобная композиция встречается и в изображениях Богоматери, например, Кипрской, Державной. Картина «Единение», как и большинство других произведений цикла, написана на тёмном фоне, что символизирует страдания и скорбь. Через большую фигуру Христа, одетого в багряницу, проходит крест – знак будущего страдания Христа, но и символ жизни, спасения. Черты Лица Спасителя напоминают и образ Новгородского Спаса Нерукотворного, и в то же время в них есть что-то от древних деревянных идолов, отголоски изображений которых встречаются в северных иконах, особенно резных. Монументальность, обобщённость черт, контраст освещения усиливают выражение глаз Христа – Бога, в которых тревожное

видение будущего. Объединение Матери и Сына даёт ощущение мира и полной гармонии: «Есть две природы – божественная и человеческая, которые не тождественны. Но обе эти природы находятся в Божественной Троичности» [2, с. 237]. Сияние, исходящее от двух центральных фигур, наполнено бело-голубыми, розовыми, сиреневыми тонами, сливающимися в единый белый тон. Над ними ангельский собор, торжествующий великое Единение. Голубые вертикальные отсветы, напоминающие множества комет, стремящихся ввысь, усиливают духовное насыщение картины. Но Мать и Сына объединяет не только духовная близость, но и общий крест: «...И Тебе Самой оружие пройдёт душу» (Лк. 2:35), – говорит Евангелие о Богоматери. Сочетание иконописной стилистики и яркой экспрессии цветовых отношений с элементами кубизма нашло своё воплощение в произведении «Одиночество» (см. Приложение, рис. 4) из цикла «Иисус Христос». Монументальная фигура Христа, дающего обеими руками благодать тем, кто его не принял. «Пришёл к своим, и свои Его не приняли» (Ин., гл. 1;11). В центре композиции фигура одиноко идущего Сына Человеческого, над которым сияет радуга. «В мире был, и мир через Него начал быть, и мир Его не познал» (Ин., гл. 1;10). На Лике Спасителя печать вечности, неземной мудрости и одновременно глубокий психологизм, переживание о судьбе мира. Синий отсвет волос справа подобен сверканию молнии на тёмном небосводе. Потоки воды живой от фигуры идущего Спасителя мира вибрируют серебристо-голубыми тонами.

Илзе Рудзите как творческий человек ищет вдохновение в произведениях мирового искусства. Отголоски этих влияний можно увидеть в произведениях мастера. В картине «Вознесение» (см. Приложение, рис. 5) композиция, колорит, вертикальное направление фактуры усиливают свободный отрыв от земного к небесному.

Руки Христа подняты. Яркий луч золотисто-голубоватого света освещает обращённый ввысь Лик Господа и проходит через всю фигуру. На груди Христа-Бога образ Христа-человека с благословляющим жестом руки в светло-лиловом сиянии славы. Пластика формы изображения фигуры Христа напоминает рельефы в часовне Каштелет в Хорватии, выполненные знаменитым скульптором И. Мештровичем. Сонм Ангелов и образ Знамения Божьей Матери сверху картины образуют

дугу небесного свода, соединяющуюся с восходящей дугой, образованной руками Христа.

Цикл «Иисус Христос» (1990-е годы, когда художница работала в мастерской Союза художников в Барнауле), возможно, стал кульминацией творческого периода, продолжавшегося в течение 1980–1990-х годов, характеризуемого сдержанным пастельным колоритом, светотеневыми контрастами и вибрирующими красками.

Отдельно в стилистическом отношении стоит картина «Воскресение» (см. Приложение, рис. 6, 7), написанная в 2000 году.

По словам художницы, образ был написан с реального человека. Лучи божественного света, исходящие от фигуры Спасителя, крестообразно освещают пространство пещеры-гроба. Ангелы, свидетели воскресения, частично освещены этим серебристо-голубым с золотом сиянием, их нимбы подобны светилам на небе ночном. По выражению П. Флоренского, «свет окружает нас, и мы – как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света» [8, с. 90]. Колорит произведения вызывает ассоциации с образами итальянского Ренессанса. В то же время пластическое решение, особенно профили ангелов, перекликаются со скульптурными рельефами хорватского художни-

ка первой половины XX века Ивана Мештровича (см. Приложение, рис. 8).

Изучая творчество И. Р. Рудзите, созданные в разные годы образы Христа, можно констатировать развитие индивидуальной стилистики и влияние течений, характерных для европейского и русского искусства XIX – начала XX столетия. Также выделяются три основных периода: первый, латвийский академический, связанный с национальными истоками; второй период творческого становления мастера на Алтае, когда художница работала в Барнауле и участвовала во многих выставках, в том числе международных. Художница обрела свой неповторимый, узнаваемый стиль. Именно в это время И. Р. Рудзите, обучаясь иконописи, творчески претворяя полученный опыт, создала цикл «Иисус Христос». Третий период творчества – в горах Алтая. Он характеризуется сосредоточением на духовной тематике в искусстве. Написанные в эти годы лики Христа отличает яркий реализм в сочетании с красочной живописью и более свободной композицией. Творчество художницы пребывает под несомненным влиянием уникальной природы горного края, что само по себе составляет обширную тематику для будущих исследований.

Литература

1. Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ, Астрель, Neoclassic, 2011. – 640 с.
2. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
3. Виноградов Ю. А. Художница Илзе Рудзите. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2010. – 81 с.
4. Леонов В. Н. Илзе Рудзите. Совесть. – Барнаул: Алт. дом печати, 2004. – 12 с.
5. Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 415 с.
6. Русаков Ю. А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа, XIV. – Л., 1973. – С. 167–184.
7. Стоянович Д., Нагорни Петров Н. Отражение монограммы Христа и христианства в музыке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – № 50. – 2020. – С. 126–128.
8. Флоренский П. Избранные труды по искусству. – М., 1996. – 333 с.

References

1. Berdyaev N.A. *Ekzistentsial'naya dialektika bozhestvennogo i chelovecheskogo [Existential dialectic of the divine and the human]*. Moscow, AST, Astrel, Neoclassic Publ., 2011. 640 p. (In Russ.).
2. Bobrov Yu.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi [Foundations of the iconography of ancient Russian painting]*. St. Petersburg, Mifril Publ., 1995. 256 p. (In Russ.).
3. Vinogradov Yu.A. *Khudozhnitsa Ilze Rudzite [Artist Ilze Rudzite]*. Novosibirsk, NGTU Publ., 2010. 81 p. (In Russ.).
4. Leonov V.N. *Ilze Rudzite. Sovest' [Ilze Rudzite. Conscience]*. Barnaul, Alt. dom pechati Publ., 2004. 12 p. (In Russ.).
5. Losskiy N.O. *Mir kak osushchestvlenie krasoty. Osnovy estetiki [The world as the realization of beauty. Fundamentals of aesthetics]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017. 415 p. (In Russ.).
6. Rusakov Yu.A. *Matiss v Rossii osen'yu 1911 goda [Matisse in Russia in the fall of 1911]. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha, XIV [Proceedings of the State Hermitage, XIV]*. Leningrad, 1973, pp. 167-184. (In Russ.).

7. Stoyanovich D., Nagorni Petrov N. Otrazhenie monogrammy Khrista i khristianstva v muzyke [Reflection of the monogram of Christ and Christianity in music]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 50, pp. 126-128. (In Russ.).
8. Florenskiy P. *Izbrannyye trudy po iskusstvu* [Selected works on art]. Moscow, 1996. 333 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Рудзите И. П. Мучение. 1993–1994. Холст, масло. 135x90. Собрание И. П. Рудзите

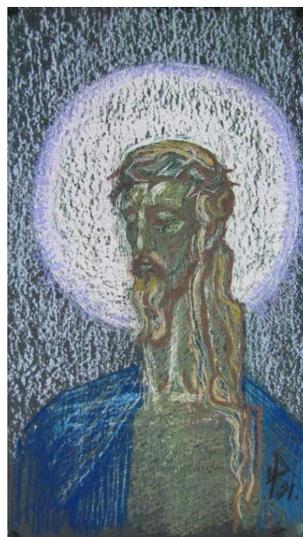


Рисунок 2. Рудзите И. П. Христос в терновом венце. 1991. ДВП, пастель. Собрание И. П. Рудзите

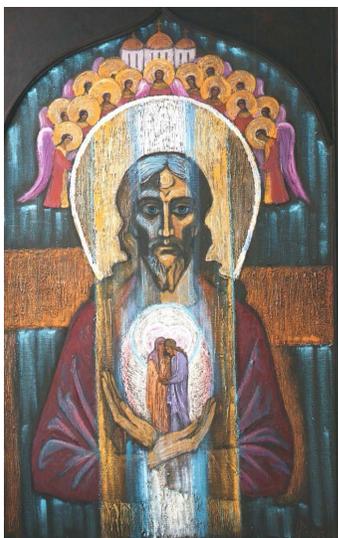


Рисунок 3. Рудзите И. П. Единение. 1993. Холст, масло. 144x91. Собрание И. П. Рудзите

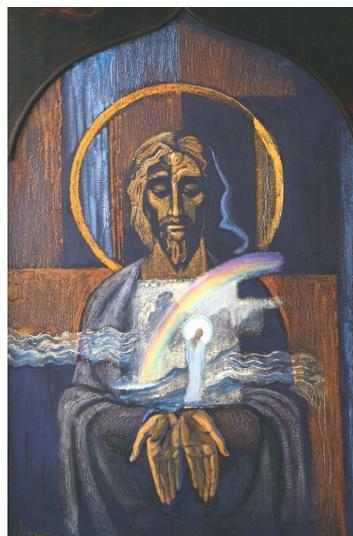


Рисунок 4. Рудзите И. П. Одиночество. 1993–1994. Холст, масло. Собрание И. П. Рудзите



Рисунок 5. И. Р. Рудзите. Вознесение. 1993–1994.
Холст, масло. Собрание И. Р. Рудзите

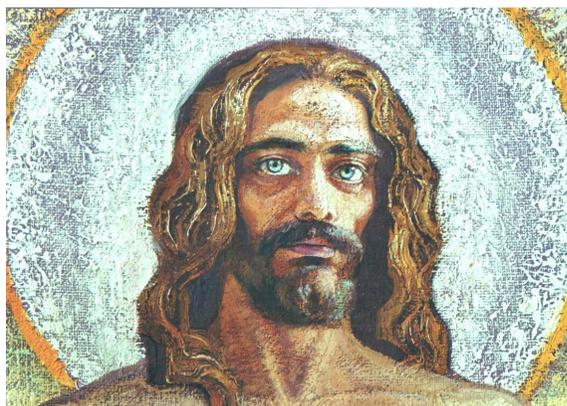


Рисунок 6. И. Р. Рудзите. Воскресение. Фрагмент.
2000. Холст, масло. Собрание ГМИЛИКА

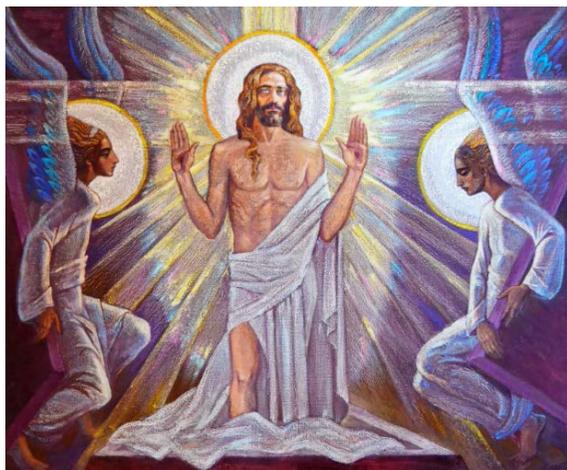


Рисунок 7. И. Р. Рудзите. Воскресение. Холст, масло.
2000. Собрание ГМИЛИКА



Рисунок 8. И. Мештрович. Ангел. 1917.
Дерево. Частное собрание. Лидс

УДК 75.046

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-111-115

ДАТИРОВАННЫЕ ПОДПИСНЫЕ ИКОНЫ ИЗ СОБРАНИЙ АЛТАЙСКОГО КРАЯ И РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ

Булгаева Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

Статья посвящена проблеме выявления икон с датированными подписями. Временные рамки исследования ограничиваются первой половиной XX века. Иконографический метод и стилистический анализ позволяют выявить характерные особенности этих произведений. Часть датированных текстов на иконах являются авторскими или вкладными. Это указывает на точное время создания образа. Подписные датированные иконы представляют особый интерес для исследования, являясь ориентиром во временном пространстве истории искусства. Благодаря этому можно атрибутировать ряд произведений, не имеющих подписей. Наиболее емкие тексты дают основание определить точное происхождение памятника. Таким образом, выявляются иконописные центры и имена отдельных иконописцев, работавших более ста лет назад. Иконографический анализ и работа по выявлению надписей подтвердила наличие нескольких из этих образов в храмах Барнаульской митрополии. Отдельную категорию представляют памятники, которые были выполнены в иконописных мастерских монастырей и крупных артелей. Такая деятельность отразилась в архивных документах, а также в значительном количестве произведений, не введенных в научный оборот. В связи с активным передвижением икон в XX веке исследование датированных икон также необходимо на межрегиональном уровне.

Ключевые слова: подписи, иконопись, иконография, атрибуция, Алтай, художественные традиции.

DATED SIGNED ICONS FROM THE COLLECTIONS OF ALTAI TERRITORY, ALTAI REPUBLIC

Bulgaeva Galina Dmitrievna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

The article is devoted to the problem of identifying icons with dated signatures. The time frame of the study is limited from beginning to middle of the 20th century. The iconographic method and stylistic analysis let us identify the characteristic features of these works. Some of the dated texts on the icons are copyrighted or contributed. It indicates the exact time when the image was created. Dated icons with captions are of special interest for research, being a reference point in the time space of art history. Due to this, it is possible to attribute a number of works that do not have captions. The most capacious texts give reason to determine the exact origin of the monument. Thus, the iconographic centers and the names of individual icon painters, who worked more than a hundred years ago are revealed. Iconographic analysis and work identify the inscriptions confirmed the presence of several of these images in the temples of the Barnaul metropolis. A single category is the monuments that were made in the icon-painting workshops of monasteries and large artels. Such activities were reflected in archival documents, as well as in a significant number of works, which were not entered into scientific circulation. This aspect reveals one of the aspects of the activity of Orthodox monasteries in the early 20th century. A significant number of these centers, located at a great distance from

each other, causes the presence of stylistic differences in the icon painting works. Due to the active movement of icons in the 20th century, the study of dated icons is also necessary at the interregional level.

Keywords: Inscription, icon painting, iconography, attribution, Altai, artistic traditions.

В XXI веке прослеживается значительный научный интерес в области изучения произведений поздней русской иконописи и ее значения. Это отражено в многочисленных публикациях отечественных и зарубежных исследователей. Особый интерес представляют иконы с историческими текстами. На основании выявленных авторских надписей, исторических и архивных документов были составлены словари имен русских иконописцев. К ним относятся изданные более ста лет назад труды Д. А. Ровинского и А. И. Успенского. Следует указать труд специалистов отдела экспертизы ГосНИИР, который основан на описании более тысячи храмовых собраний, который периодически пополняется [3]. В Сибири в 2000 году был опубликован словарь «Иконописцы, мастера и художники Иркутска (XVII век – 1917 год)» [4]. Подписи и надписи, выявленные на иконах, дают разнообразную информацию. В них может быть отражено не только время, место и причина создания памятника, но и его бытование. Ученые выделяют среди исторических надписей тексты, отражающие условия создания образа и его бытования: дарственные, вкладные, заказные, переданные на молитвенную память, и другие виды [1]. Для выявления характерных черт живописи был применен метод стилистического описания. В работе применялись иконографический, исторический и другие методы исследования. Данная публикация основана на таких источниках, как датированные произведения иконописи XX века из храмовых собраний на территории Алтая, которые были выявлены в результате экспедиций 2007–2009 годов, а также архивных документах. Представленная работа продиктована необходимостью пополнения данного материала в свете выявленных памятников и введения их в научный оборот. Произведения описаны в хронологическом порядке, в соответствии с датированными надписями.

Церковное искусство XX века представляет собой сложное и многогранное явление. Живо-

писные произведения, созданные в этот период, разнообразны как по стилю, так и по технологии создания. Исследователи обращают внимание не только на форму и содержание произведений иконописи, но и на значение иконы в жизни русского народа в этот период [10]. На этот аспект указывают исторические надписи на иконах, созданных в прошлом веке. Ряд произведений имеют тексты вкладного характера. Такие образы могли заказать состоятельные купцы или приходские общины. На Алтае практика храмового попечительства была широко распространена [8, с. 155]. Икона св. Пантелеймона-целителя была пожертвована в Дмитриевскую церковь села Ново-Чемровское. Образ размером 108x70 см из собрания передал Л. М. Моисеев в 1901 году. Согласно описи вышеуказанной церкви, в храме находился мощевик афонских угодников¹, поэтому факт преподнесения иконы столь значимого размера в сельский храм не случаен. Образ выполнен в технике масляной живописи. Аварийное состояние иконы, к сожалению, не позволяет дать полное стилистическое описание. Однако тонкая проработка фона, моделировка освещения облаков, внимательное решение личного говорят о высоком уровне иконописца. В данном случае, кроме указания местного села, значится и имя вкладчика, чьим усилием преподнесено пожертвование. Подобные надписи исследователями выделяются особо [2, с. 35]. Другой образ, имеющий аналогичную подпись, менее информативен. На обороте иконы «Всех скорбящих Радость» из Духосошестввенского храма с. Маймы указано лишь имя вкладчика – В. М. Куликов и дата – 1905 год. Соответственно, памятник написан не позднее этого срока. Икона имеет средний размер (71x53 см) и могла быть транспортирована. Согласно бытованию, до 1980 года она находилась в горном селе Белый Ануй (р. Алтай). При её изучении обращает на себя внимание наличие ковчега, что не характер-

¹ Государственный архив Алтайского края (ГААК). – Ф. 26. – Оп. 1. – Д. 1561. – Л. 18.

но для икон этого периода. Монументальность образу придает сокращенный иконографический сюжет. Фигуры людей и ангелов находятся в нижней части композиции. Богородица поддерживает двумя руками Спасителя, который распростер объятия. Такая трактовка иконографического извода говорит о вероятности провинциального происхождения произведения, но изображения фигур, складок одежд показывают достаточно высокий уровень мастерства автора.

Следующим, 1906 годом датируется икона местного мастера А. Гусева «Успение Богородицы» из собрания музея истории православия на Алтае НВФ-1-24. Образ передали в фонды музея из Архангельского храма г. Рубцовска. Особенностью данного памятника является наличие места под врезок на месте расположения фигуры Богородицы, вероятно, она писалась отдельно и во время праздничного богослужения могла быть вынесена на центр храма, как Плащаница. В выемке, где предполагалось поместить образ Богоматери, сохранились гвоздевые отверстия. Это косвенно подтверждает выдвинутое предположение. В Алтайских храмах сохранились такие изводы – образа Богородицы, который также носит название «Гефсиманский», но аналогичных икон Успения, выполненных «под врезок», пока не выявлено. Среди исследуемых иконных подписей встречаются более подробные, где указываются не только время, но и условия создания образа, имена заказчиков и другие сведения. К таким относится икона Спасителя из Никольской церкви с. Буланиха с подписью в нижней части изображения: «Копия Мало-Черниченского Чудотворного Спасителя Рис. Р. Морозов. Сей образ сооружен г. Сумкас каз. крест. Михаилом Андреевиче и Натальей Кузьминичной Руденко. 1906 г.». Прославление чудотворного образа Спаса, именуемого Кровоточивым, было 30 ноября 1887 года. Иконография данного образа восходит к украинской традиции и имеет характерные особенности. Чудотворный Малочерниченский образ написан на холсте. Спаситель изображен в терновом венце, с язвами на руках и ногах, из которых крупными каплями в подножие, имеющее вид чаши, истекает Пречистая Кровь [5]. Икона Спасителя, находящаяся на Алтае, немного больших раз-

меров, чем прославленный образ (102,6х62 см), однако стилистически и иконографически является «точной копией». Таким образом, на Алтае хранится список с образа – святыни Ахтырской Епархии. Обращает на себя надпись, расположенная на обороте иконы «Огненное восхождение Илии-пророка» из Дмитриевской церкви. Здесь белой краской по красному фону зафиксировано: «1911 июля 11». Не исключено, что икона писалась ко дню празднования святого пророка Илии, который отмечается Православной Церковью 20 июля по старому стилю. Данная подпись по стилю и цвету аналогична надписи, выявленной на иконе Успения Богородицы, описанной выше. Вероятность единого авторства двух икон подтверждается колористическим и стилистическим решением произведений, а также техникой и цветом, которые были использованы при обработке оборота основы.

К 1913 юбилейному году писались иконы, посвященные Празднованию 300-летия Императорского Дома. Один из таких подписных образов сохранился на Алтае в Барнаульском Знаменском монастыре. На иконе две ростовых фигуры святителей – покровителей династии Романовых: Михаил Малеин – покровитель первого царя Михаила и Николай Чудотворец – небесный защитник Николая II. Внизу расположена надпись бирюзового цвета в два ряда: «В память 300 лет царствования дома Романовых приобретена сия икона желанием и средствами учеников церковно-приходской школы 1912–13 учебного года 21 – февраля». Икона выполнена по цировочному золоченому фону. В соответствии с храмовыми описями 1920–1930 годов образы, выполненные в такой технике, ценились особо². Поля украшены растительным орнаментом с имитацией цветной эмали. Выверенный академический рисунок, гармоничное колористическое сочетание и моделировка объемов свидетельствуют о высоком художественном уровне иконописца. Вероятно, автор имел профессиональное художественное образование. В том же 1913 году был создан образ Богородицы Тамбовская (р. Горный Алтай). Как говорит надпись на обороте, икона написана в Сухотинском Богородице-Знаменском женском

² ГААК. – Ф. 138. – О. 1. – Д. 41. – Л. 88.

монастыре. Иконописная мастерская монастыря к этому времени носила имя Е. М. Болдыревой и имела широкую известность [7]. Сама икона, в соответствии с текстом, написана для Архангельской часовни д. Язово Тобольской губернии. Другой монастырский образ, созданный в мастерской Богородице-Казанской женской обители, датируется 1920 годом [5, с. 180]. Икона Илии пророка, как написано на обороте, заказана сотрудниками братства «Цветы Христовы» для преподнесения в дар отцу Илие 20 июля 1920 года. Выявленная икона, принадлежавшая работе монахинь Барнаульского монастыря, находится в экспозиции Музея Барнаульской епархии. Рисунок произведения строго выверен, продуманная композиция и отточенное изображение пропорций свидетельствуют о высоком художественном уровне исполнителя. Для живописи характерна пастозная моделировка световой части и глубокие теплые тени в складках одежд. Выявление стилистических характеристик произведения может указать на художественные особенности этой мастерской в представленный период.

Следующее произведение относится к 1950 году – времени восстановления Покровского собора в Барнауле. Покровский собор был возведен в 1904 году и закрывался в период с 1939 по 1943 год. Икона «Крещение» из собрания музея Барнаульской епархии небольшого размера, выполнена на холсте масляными красками. Многие годы она находилась в Покровском кафедральном соборе. На обороте указан год и инициалы с фамилией автора – Г. Ф. Борунов. Геннадий Федорович в это время являлся учащимся Ленинградского художественного училища [9, с. 98, т. 1]. В 1950-х годах в храме была возобновлена роспись стен. Возможно, молодой художник из с. Павловска Геннадий Борунов принимал участие в стенописи. Он, спустя некоторое время после окончания Академии художеств в 1959 году, возвращается на родину и активно работает, вступает в члены Союза художников. Благодаря подписи было выявлено одно из ранних произведений местного живописца, творчество которого имеет особое значение для региона. Текст на иконе «Воскресения Христова» из Музея «Истории

Православия на Алтае» отражает дату – 1956 год и авторскую подпись: И. И. Лисенюк. Игорь Илларионович Лисенюк – член Союза художников СССР, в 1950–1960 годах работал в Сталинабаде (Душанбе) [9, с. 604]. По устному свидетельству родственников, художник в указанный период некоторое время жил в Барнауле. В соответствии с дореставрационными исследованиями, живописец поновил икону, выполнив сплошную запись поверх предыдущего красочного слоя. Цветовые сочетания записи находят аналогии с колоритом ряда сюжетов росписи барнаульского Покровского собора. Не исключено, что И. И. Лисенюк принимал участие в реставрации единственного на тот момент храма в г. Барнауле.

Хронологические рамки произведений с подписями и текстами, фиксирующими даты, ограничиваются 1901–1956 годами. В ряду подписных датированных произведений иконописи стоят образы с вкладными и заказными текстами. В содержании подписей указывается дата и имена заказчиков: Л. М. Моисеев (1901 г., Алтайский край), М. В. Куликов (1905 г. р., Горный Алтай). В результате анализа подписей, упоминающих имена авторов, следует отметить следующих живописцев: А. Гусев (Алтайский край 1906–1911 гг.), Р. Морозов (г. Сумкас, 1906 г.), Г. Ф. Борунов (Барнаул, 1950 г.), И. И. Лисенюк (Барнаул, 1956 г.). Среди выявленных икон упоминаются образы из женских монастырей: Сухотинского Знаменского (Тамбов, 1913 г.) и Богородице-Казанского (Барнаул, 1920 г.). Монастырские иконы требуют более пристального исследования, так как являются результатом деятельности определенных художественных центров своего времени. Подробное изучение стилистических особенностей, живописных приемов и иконографических изводов дает возможность найти точки соприкосновения художественных явлений и ориентироваться во временном и географическом пространстве церковного искусства в первой половине XX века. Последовательность представленного материала позволяет проследить изменения количества, стилистических особенностей и иконографических сюжетов произведений иконописи на протяжении XX века. Данный мате-

риал несет в себе определенную значимость как для исследования церковного искусства Западной Сибири, так и для других регионов страны в связи с актуализацией научного интереса и созданием источниковедческой базы для последующих исследований.

Литература

1. Бусева-Давыдова И. «Сим образом благословлен ковровский купеческий сын...»: о чем рассказывают надписи на иконах? [об автографах иконописцев и др.] // Антиквариат. – 2006. – № 11. – С. 30–40.
2. Косцова А. С. Русские иконы XVI – начала XX века с надписями, подписями и датами: каталог выставки. – Ленинград, 1990. – 150 с.
3. Красилин М. М. Русские иконописцы XVII–XX веков (материалы к словарю). – Ижевск: ГосНИИР, 2017. – 85 с.
4. Крючкова Т. А. Иконописцы, мастера и художники Иркутска (XVII век – 1917 год): библиографический словарь. – Иркутск: АЭМ «Тальцы», 2000. – 408 с.
5. Полищук И. Чудотворный Малочернетчинский образ Христа Спасителя «Хлеб Жизни» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2347756.html> (дата обращения: 02.03.2021).
6. Скворцова Т. В. Барнаулский Богородице-Казанский женский монастырь // Православный календарь. – Барнаул: Барнаулская Епархия, 2008. – 40 с.
7. Скоробогатко, Л. Художник Сергей Криволюцкий [Электронный ресурс]. – URL: <https://top68.ru/study-of-local-lore/khudozhnik-sergei-krivolutskii-53055> (дата обращения: 16.01.2020).
8. Скубневский В. А. Благотворительность предпринимателей Алтая во второй половине XIX – начале XX века // Вестник ТГУ. – Томск: Изд-во ТГУ, 2018. – № 435. – С. 155–160. – Doi: 10.17223/15617793/435/20.
9. Справочник членов союза художников СССР: в 2 т. – М.: Советский художник, 1982. – 1576 с.
10. Усанова А. Л., Будкеев С. М. Красный угол: смысловые интерпретации в городском интерьере первой половины XX века // Вестник славянских культур. – 2020. – Т. 58. – С. 278–288. – Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-167-172.

References

1. Buseva-Davydova I. “«Sim obrazom blagosloven kovrovskiy kupecheskiy syn...»: o chem rasskazyvayut nadpisi na ikonakh?: ob avtografakh ikonopistsev i dr”. [“In this way the Kovrov merchant’s son is blessed ...” What do the inscriptions on the icons tell about? about autographs of icon painters, etc.]. *Antikvariat [Antiques]*, 2006, no. 11, pp. 30-40. (In Russ.).
2. Kostsova A.S. *Russkie ikony XVI – nachala XX veka s nadpisyami, podpisyami i datami: katalog vystavki [Russian icons of the 16-th – early 20-th century with inscriptions, signatures and dates: Katalog vystavki]*. Leningrad, 1990. 150 p. (In Russ.).
3. Krasilin M.M. *Russkie ikonopistsy XVII–XX vekov (materialy k slovaryu) [Russian icon painters of the XVII–XX centuries (materials for the dictionary)]*. Izhevsk, GosNIIR Publ., 2017. 85 p. (In Russ.).
4. Kryuchkova T.A., Lykhin Yu.P. *Ikonopistsy, mastera i khudozhniki Irkutsk (XVII vek – 1917 god): bibliograficheskiy slovar’ [Icon painters, masters and artists of Irkutsk (XVII century – 1917). Bibliographic dictionary]*. Irkutsk, AEM “Tal’tsy” Publ., 2000. 408 p. (In Russ.).
5. Polishchuk I. *Chudotvornyy Malochernetchinskiy obraz Khrista Spasitelya “Khleb Zhizni” [The miraculous Malochernetchinsky image of Christ the Savior “Bread of Life”]*. (In Russ.). Available at: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2347756.html> (accessed 02.03.2021).
6. Skvortsova T.V. *Barnaul’skiy Bogoroditse-Kazanskiy zhenskiy monastyr’ [Barnaul Mother of God-Kazan Convent]. Pravoslavnyy kalendar’ [Orthodox calendar]*. Barnaul, Barnaul’skaya Eparkhiya Publ., 2008. 40 p. (In Russ.).
7. Skorobogatko, L. *Khudozhnik Sergey Krivolutskiy [Artist Sergei Krivolutsky]*. (In Russ.). Available at: <https://top68.ru/study-of-local-lore/khudozhnik-sergei-krivolutskii-53055> (accessed 16.01.2020).
8. Skubnevskiy V.A. *Blagotvoritel’nost’ predprinimateley Altaya vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka [Charity of Altai entrepreneurs in the second half of the XIX – early XX century]*. *Vestnik TGU [Bulletin TSU]*, 2018, no. 435, pp. 155-160, doi: 10.17223/15617793/435/20. (In Russ.).
9. *Spravochnik chlenov soyuza khudozhnikov SSSR: v 2 t. [Directory of members of the Union of Artists of the USSR. In 2 volumes]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1982. 1576 p. (In Russ.).
10. Usanova A.L., Budkeev S.M. *Krasnyy ugol: smyslovye interpretatsii v gorodskom inter’ere pervoy poloviny XX veka [Red corner: semantic interpretations in the urban interior of the first half of the twentieth century]*. *Vestnik slavyanskikh kul’tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, 2020, no. 58, pp. 278-288, doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-167-172. (In Russ.).

УДК 7

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-116-122

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД МОНГОЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФИКА ДАГДАНА АМГАЛАНА: МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ, СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой культурологии и дизайна института искусств и дизайна, и. о. директора института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru

Мелехова Ксения Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, институт искусств и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: kschut@mail.ru

Уянга Зориг, доцент кафедры графического дизайна, Художественный институт искусства и дизайна (г. Улан-Батор, Монголия). E-mail: uyangazorig9@icloud.com

В статье рассматриваются особенности монгольской графики как вида изобразительного искусства. На примере эволюции творческого метода известного монгольского художника-графика Дагдана Амгалана представлены основные тенденции в развитии художественного стиля, средств художественной изобразительности, техники и т. д. Данная тема актуальна, так как в 2021 году празднуется 100-летний юбилей установления дипломатических отношений между Монголией и Россией. Творческий союз между странами был закреплен рядом документов о сотрудничестве в различных сферах культуры и искусства. Многие монгольские художники прошли обучение в Российской академии художеств. Среди таких мастеров имя Дагдана Амгалана, который прошел путь от студента российского вуза до профессионального монгольского художника-графика и создателя школы графики. Основной целью работы является изучение общей картины развития графики как вида изобразительного искусства Монголии и выявление особенностей творческого метода Д. Амгалана как основателя современной школы графики. Методика комплексной оценки художественного стиля графического искусства в XX веке позволяет получить объективную оценку факторов и условий становления творческого метода художника-графика, а также провести анализ тенденций развития данного вида искусства на примере искусствоведческого анализа произведений мастера.

Ключевые слова: монгольская графика, творческий метод, изобразительное искусство, линогравюра, рисунок, монгол-зураг.

THE CREATIVE METHOD OF MONGOLIAN GRAPHIC ARTIST DAGDAN AMGALAN: IDEOLOGICAL FOUNDATIONS, MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Department Chair of Culturology and Design of Institute of Arts and Design, Acting Director of Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lar.nex@yandex.ru

Melekhova Kseniya Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Art, Costume and Textiles, Institute of Arts and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kschut@mail.ru

Uyanga Zorig, Associate Professor of Graphic Design, Art Institute of Art and Design (Ulaanbaatar, Mongolia). E-mail: uyangazorig9@icloud.com

The article discusses the features of Mongolian graphics as a form of fine art. Using the example of the evolution of the creative method of famous Mongolian graphic artist Dagdan Amgalan, the main trends in the development of artistic style, means of artistic representation, technology, etc. are presented. This topic is relevant, because in 2021 the 100th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Mongolia and Russia is celebrated. The creative union between the two countries was established by a number of documents on cooperation in various fields of culture and art. Many Mongolian artists were trained at the Russian Academy of Arts. Among such masters is Dagdan Amgalan, who progressed from a student of a Russian university to a professional Mongolian graphic artist and creator of the school of graphics. The main purpose of the work is to study the general picture of the development of graphics as a form of fine art in Mongolia, and to identify the features of the creative method of D. Amgalan as the founder of the modern school of graphics. The method of comprehensive assessment of the artistic style of graphic art in the 20th century allows to obtain an objective assessment of the factors and conditions of the formation of the creative method of the graphic artist, as well as to analyze the trends in the development of this art form on the example of the art history analysis of the master's works.

Keywords: Mongolian graphics, creative method, fine art, linocut, drawing, Mongol-zurag.

Введение

Монгольская графика как вид изобразительного искусства динамично развивается в контексте мирового художественного процесса. За несколько десятилетий она прошла путь от архаических форм до современного состояния. Процессы глобализации, развитие информационного общества, экспансия массовой культуры активизировали в нем развитие системы национального самосознания, проблемы преемственности, формирование национального стиля. Наиболее динамичное развитие графика получила в XX веке, когда влияние европейской художественной школы и развитие метода соцреализма определили ее основные художественные тенденции. Изучение становления графики в XX веке является актуальным, так как художественно-образная система графических произведений является источником этноискусствоведческой информации, ее своеобразие определяется историко-этнографическими условиями формирования ментальности, сложным переплетением мировоззренческих оснований традиций, диалога культур, которые соединяются в формально-содержательной и образной структуре произведений графического искусства [8, с. 163]. Понимание этих факторов во взаимодействии, изучение основных этапов развития этого вида искусства в XX веке, анализ творческого метода ведущих мастеров, а также роли русской и европейской художественной школы являются важными условиями раскрытия самобытности стиля в графическом искусстве Монголии. Метод соцреализма как феномен ми-

рового искусства отразился в монгольской графике и сформировал творческий метод целого поколения художников, ярким представителем которого стал Дагдан Амгалан.

Цель работы

Основной целью работы является изучение общей картины развития графики как вида изобразительного искусства Монголии и выявление особенностей творческого метода Д. Амгалана как основателя современной школы графики.

Материалы и методы

Методологической основой работы является междисциплинарный подход, обусловленный выбором объекта исследования и применением методов и подходов искусствоведения. Комплексный подход к проблеме изучения позволит более объективно подойти к теме, системный подход – рассмотреть графику Монголии как целостное, динамичное, развивающееся явление. Базовые методы искусствоведения, а также структурно-функционального, сравнительного анализа, формально-стилистического, семиотико-герменевтического и иконологического метод интерпретации позволят детально рассмотреть тенденции развития монгольской графики на примере творчества Дагдана Амгалана. Метод стилистического анализа программных произведений графического искусства позволяет изучить индивидуальное отношение художника-графика Д. Амгалана к реальной предметности в соотношении к общим зрительным и эстетическим условиям со-

временного художнику уровню искусства. Такой подход создает условия для выявления художественных особенностей национального стиля в графическом искусстве Монголии. В основу этого анализа положены теория стиля А. Н. Соколова, концепция Ю. А. Веденина о территориальных общностях искусства, положение Т. М. Степанской о признаках школы в искусстве, идеи В. Ф. Чиркова, В. Г. Рыженко о метафизике места [4, с. 436–437].

Результаты

Важным этапом в становлении и развитии монгольской графики стал XX век. Революция 1921 года привела к формированию нового общественного строя и определила пути развития новых тенденций в культуре. В этом виде искусства появляются новые жанры: политический плакат, газетно-журнальный рисунок, агитационные листовки, книжная графика, станковый рисунок и гравюра. Изобразительное искусство обогащается новыми графическими техниками: сухой серебристый рисунок достигается графитным карандашом; мягкий, бархатный рисунок – итальянским карандашом, тонкое и четкое изображение – перовым рисунком. Искусство монгольской графики приобретает разнообразную гамму серо-черных тонов, которая достигается углем, соусом, черной акварелью или тушью. Легкость и прозрачность передается цветной акварелью, а более пастозный изобразительный язык работы приобретают в технике гуаши. В технике ксилографии монгольские художники пишут работы, которые отличаются разнообразными и гибкими художественными приемами. В технике линогравюры достигаются обобщенные и лаконичные формы. Офорт позволяет достичь выразительности светотени и глубины цвета. Литографский карандаш дает возможность создать свободный, богатый оттенками цвета и мягкостью моделировки рисунок.

Рождение современного изобразительно-го искусства связано с революционными событиями 1921 года и провозглашением Монгольской Народной Республики в 1924 году. В 1920–1930-х годах центром художественной жизни страны стал Государственный народный театр в Улан-Баторе, при котором были созданы курсы и организованы мастерские, где препода-

вали не только монгольские художники, но и приглашенные советские мастера. В разное время там работали Н. Н. Бельский, Ц. С. Сампилов, В. П. Померанцев и другие. Уже в начале XX века художники-графики обращаются к традициям мирового реалистического искусства через русскую школу живописи и графики. Новаторские черты проникают не только в сюжетно-тематический ряд, но в средства художественной изобразительности. Эти особенности проявились в ходе агитационно-массовой работы плакатистов, в развитии искусства книги, в становлении станкового рисунка и эстампа. Революционное время требовало оперативности, многотиражности, легкодоступности распространения информации, и поэтому получила свое распространение политическая графика. В 30–40-е годы XX века выдвинулись на первый план идеи, связанные со строительством нового общества, в графике появилась тема героизма передовиков труда, соцсоревнований, патриотизма и т. д. Наиболее ярко это проявилось после Второй мировой войны. Именно в этот период в конце 40–50-х годов в СССР поехали первые монгольские художники, которые при поддержке правительств двух стран стали учиться в высших учебных художественных заведениях Москвы и Ленинграда (ныне Санкт-Петербурга). Такое сотрудничество было закреплено 12 мая 1948 года Соглашением об обучении граждан МНР в высших учебных заведениях СССР, которое получило вторую редакцию 30 апреля 1952 года. На основании этих документов Правительство СССР предоставляло в высших учебных заведениях СССР 30 мест для обучения граждан МНР, направляемых для этой цели из МНР в СССР [6, с. 356]. К началу 1960-х монгольские художники вернулись на родину и развернули широкую художественную и образовательную деятельность. Это нашло свое отражение в официальных документах. В 1963 году в докладе на съезде монгольских художников отмечалось: «В графическом искусстве начинает развиваться много приемов и техник, таких, как линогравюра, ксилография, литография, офорт, монотипия, в монгольском изобразительном искусстве графика вышла на ведущее место» [1, с. 45].

Ведущую роль в подготовке монгольских художников-графиков сыграли два российских

вуза Российской академии художеств – Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Под руководством талантливых педагогов формировался творческий метод монгольских художников-графиков. Сложившаяся в графике принципиальная и высокохудожественная среда была создана трудами множества одаренных и ярких мастеров. Огромный вклад в воспитание поколения графиков внесли Е. А. Кибрик, В. В. Лебедев, В. А. Ветрогонский, М. А. Таранов, А. Ф. Пахомов, М. В. Маторин. Свои идеи и педагогические принципы учителя прививали своим ученикам: вдумчивое отношение к натуре, которая является основой творчества, к пластике, к пространству, а главное учили творчески мыслить, сознательно относиться к содержательности композиционного построения, полагаясь на действительность. Помогали каждому ученику найти неповторимую индивидуальность и утвердиться в ней.

Многие выпускники Академии художеств продолжили в Монголии творческую и педагогическую деятельность и внесли свой вклад в становление и развитие национальной художественной школы графического искусства. Среди таких талантливых выпускников Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова был Дагдан Амгалан.

Д. Амгалан родился в 1933 году в Сухэбаторском аймаке, на юго-востоке Монголии, в местности Хонгор, шестым ребенком в семье служащего. Уже в раннем детстве стали проявляться художественные способности, Амгалан копировал картинки из учебников и помогал оформлять в школьном классе плакаты с лозунгами и объявлениями. В 1946 году он принял участие в престижном национальном художественном конкурсе для детей и получил высшую премию «Золотое письмо». Этот факт открыл для художника профессиональный путь. В 1947 году Амгалан поступил в Улан-Баторское художественное училище на графическое отделение и закончил его в 1950 году. Несколько лет Амгалан работал в управлении изобразительного искусства художником-оформителем.

Новый важный этап в творчестве Дагдана Амгалана связан с обучением в Москве, в художественном институте имени Сурикова, куда художник поступил в 1957 году и учился до 1963 года на факультете графики, а с 3-го курса перешел на живописное отделение в мастерскую Г. Королева. В институте Амгалан изучал теорию живописи и графики, осваивал новые художественные методы, экспериментировал в технологиях, именно там он обрел творческую самобытность. Его творческий метод постоянно совершенствовался, начиная от первых опытов в искусстве станковой графики и заканчивая монументальными сериями, выполненными гуашью и тушью, а также живописными работами маслом. Каждое произведение мастера демонстрировало движение вперед, постоянный поиск нового, пылливость и творческую неутомимость художника. В творчестве Д. Амгалана сформировался определенный круг тем и образов: будни процветающей Монголии, современный быт простого человека, национальные традиции, сильные, благородные и смелые характеры людей. Художника интересовала тема современной жизни, ее реального движения. Наряду с большими композициями и сериями графических работ в архиве мастера множество набросков, рисунков, этюдов тушью, гуашью, карандашом. Именно окружающая жизнь вдохновляла Амгалана и являлась единственным источником творчества.

После окончания института Амгалан работал в художественном училище г. Улан-Батора вначале преподавателем, а затем художественным руководителем и директором. Педагогическая деятельность – это еще одна грань таланта Д. Амгалана, в течение более чем 40 лет он воспитал не одно поколение монгольских художников-графиков. Своих учеников он учил мастерству понимания границ основного изображаемого мотива, а также умению удачно расположить его на холсте, наиболее точно и выразительно. Главным в творчестве считал способность художника-графика мыслить, осознанно относиться к реальной действительности и глубже понимать ее. Художник сам обладал богатым мировоззрением и учил студентов вдумчиво относиться к миру, наставлял расширять свой интеллектуальный потенциал, изучать историю и теорию искусства, аналитически подходить к изображаемому материалу.

Эволюция творческого метода представлена в многочисленных работах художника. Еще будучи студентом Академии художеств, Д. Амгалан пишет серию работ «Арканщик» (1958). Автор мастерски передает движение, точно и динамично моделирует постановку фигур. Особое внимание уделяет построению композиции, которая в его работах неделима. Именно область композиции становится сосредоточением идейно-творческого начала в его произведениях. Через композицию выражено личное отношение художника к модели, в данном случае к образу национального архетипа – сильного, устремленного, смелого наездника – монгола, обуздавшего коня. Натуру художник представляет через призму художественности и грамотно вписывает момент в само композиционное построение. Даже в набросках художник детально прорабатывает построение композиции, это для него не менее важно, чем самостоятельное художественное произведение.

Для любого художественного произведения Амгалана характерны жизненность, выразительность, цельность. Жизненность проявляется в видении современности через ее прогрессивные черты, в выделении их и показе в движении. Выразительность зависит от умения художника пользоваться контрастами (цветовыми, сюжетными, психологическими) и подчинить их композиционному построению. Это очень характерно для графических работ мастера. Цельность выступает в произведениях Амгалана как связь всех элементов композиции, где действуют воедино форма и содержание.

В творчестве Дагдана Амгалана преобладало декоративное начало. Поиски обобщенной поэтизации образа, его эпической интерпретации, характерны для серии линогравюр «Социалистический Улан-Батор» (1961). Каждый из листов цикла – рассказ о новых приметах, из которых складывается облик современного Улан-Батора [2, с. 160]. Живописные приемы в графике не сводились к простому заимствованию, а претерпевали сложную трансформацию [7 с. 176]. Гравюры отличались совершенством композиции и декоративной красотой. Для художника важен характер, стиль произведений, он выявлял общечеловеческую значимость содержания и находил пластическое выражение художественных образов.

Оригинальны в творчестве Д. Амгалана плакатные работы. Ярким произведением этого пла-

на является плакат-символ «От феодализма к социализму», где художник-график лаконично и колоритно изображает всадника на коне с национальным знаменем в руках, совершающего прыжок от одной формации к другую. Мастер выполнил несколько работ на этот сюжет. Есть мнение, что изображение монгола на белом коне ассоциируется с годом Белой лошади (по восточному календарю), которая олицетворяет революцию. Две революции пережила Монголия: 1921 года и 1990 года. Последнюю художник предвидел своим произведением.

Графические работы Амгалана свидетельствовали о широком спектре таланта художника. Идеи гражданственности и любви к стране отразились в серии линогравюр «Утро моей Родины» (1962). Понимание родины у художника связано с преобразованиями в стране. Особенно популярен лист линогравюры «Доброе утро, мама!», где изображена трогательная фигурка ребенка, который выбегает из юрты навстречу матери, идущей с полными ведрами чистой воды. Молодая женщина освещена лучами восходящего солнца. Художественно выразительным языком передано счастье материнства [5, с. 19]. В данной работе позиция автора глубоко гуманистична. В этой же канве сделана гравюра «В школу», в которой богато использованы отдельные элементы национальной традиционной живописи «монгол-зураг».

Символична и очень лаконична работа Д. Амгалана «Молитва» (1966). Исследователь искусства Монголии XX века И. И. Ломакина отмечает: «В данном произведении дается публицистически острая оценка жизни старой феодальной Монголии. Художник использовал традиционное письмо в два цвета. Тонкая золотая линия вырывается из мрака очертания сверкающего докши-та – свирепого божества, приводящего в трепет изможденную женщину, склонившуюся в поклоне» [2]. Жест мольбы формирует композиционный треугольник, который акцентно противостоит второму плану. К работам-символам следует отнести «Благопожелание сыну» (1968). В этом произведении художник тоже использовал символику, а также традиционные приемы живописи на свитках, наложение одного рисунка на другой, что характерно для национальной художественной традиции «монгол-зураг». Плакат «Вера» (1966) продолжает символическую тематику. На ярко-синем мажорном фоне изображены

колбы, реторты, микроскопы и другие атрибуты, которые окружают молодую монголку. Работа символизирует новую веру в науку, которую обрела Монголия после революции.

Особое место в творчестве Амгалана занимает лирическая тема, которая проявилась в работах «Бабочка» (1966) и «Новорожденный» (1966). В этих оригинальных лаконичных композициях присутствует светлое восприятие жизни, особый колорит Монголии того времени. Используя в этих работах активный цвет, мастер добивается выразительности силуэта, создает целостный образ, дает прочувствовать ритм жизни. Работы поражают мастерством обобщения, умением отодвинуть все второстепенное и лаконичными средствами художественной изобразительности подчеркнуть главное, характерное.

Художник много экспериментировал, пытался соединить различные стили, техники. Работы Амгалана уникальны, он использовал живописные приемы, характерные для монгольской живописи на свитках и элементы «монгол-зураг», творчески сочетал их, из этого соединения рождался его собственный творческий стиль и почерк. Работа «Красная пыль» (1967) из собрания Государственного музея искусства народов Востока (Москва) – это одно из значительных программных произведений художника, в котором проявились особые черты таланта Амгалана. Тема скачки, единоборства и союза человека и коня очень популярна в искусстве Монголии, но художник дает столь неожиданную интерпретацию этой темы, что его картина сразу стала одним из известнейших произведений современного монгольского искусства. Композицию своей картины Амгалан строит как бы с высоты птичьего полета: распластавшись по земле, мчатся в бешеной скачке конь и преследующий его всадник. Их черные силуэты на изумрудно-зеленом фоне

картины окутаны облаками красной пыли, поднимающейся из-под копыт коней. Фигуры коня и его преследователя образуют изогнутый абрис, вписанный в сильно вытянутый по вертикали прямоугольник картины. Этот прием вместе с резким увеличением планов создает ощущение скорости и неудержимости движения, которые подчеркивает манера наложения краски. Д. Амгалан наносит краску на фон сухой плоской кистью, которая как бы царапает незастывшую пастозность краски фона, создавая своеобразную фактуру, которая воспринимается как мелькающая во время быстрой езды земля.

Амгалан как педагог внес большой вклад в формирование школы графического искусства в Монголии. Его преемниками стали современные художники-графики. Их творчество – это яркий пример синтезированного художественного опыта, где органично сочетаются традиции и инновации в творчестве [3, с. 41].

Выводы

Дагдан Амгалан открыл новые возможности в изобразительном искусстве Монголии, объединив цвет и монгольские техники живописи с западными решениями. Он всесторонне овладел мастерством гравюры. Главным для него стало полное освоение техники и эксперимент с ее возможностями. Амгалан создал свой стиль в искусстве графики, в полной мере овладел острым линейным характером современного графического рисунка, нашел живое динамичное решение формы гравюры. Его талант проявлялся в разных видах деятельности. Кроме гравюры художник написал много акварельных работ, путевых зарисовок, работал над созданием эмблем-символов, преуспел в преподавании. Амгалан стал основателем художественной школы графики и внес неопределимый вклад в развитие искусства Монголии.

Литература

1. Абмад Д. Монгольское изобразительное искусство // Современная Монголия. – 1959. – № 1.
2. Ломакина И. И. Улан-Батор. Серия «Города и музеи мира». – М.: Искусство, 1977. – 200 с.
3. Мелехова К. А. Этнические традиции в монгольском изобразительном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 36–44.
4. Нехвядович Л. И. Теоретические ориентиры для изучения этничности как источника художественного своеобразия искусства // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5 (54). – С. 436–436.
5. Ринчен-Хабаева И. М. Изобразительное искусство страны вечного синего неба. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета, 2005. – 177 с.

6. Сборник документов 1921–1966 / сост.: М. И. Гольцман, Г. И. Слесарчук. – М., 1966.
7. Сергеева Т. В. Национальные традиции и современность в живописи Монголии // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Ч. II. – М.: Наука, 1983. – С. 175–177.
8. Nekhvyadovich L. Genre as an actual category in art history of Russia // *European Journal of Science and Theology*. – 2017. – Т. 13, № 4. – P. 161–171.

References

1. Abmad D. Mongol'skoe izobrazitel'noe iskusstvo [Mongolian fine arts]. *Sovremennaya Mongoliya [Modern Mongolia]*, 1959, no. 1. (In Russ.).
2. Lomakina I.I. *Ulan-Bator. Seriya "Goroda i muzei mira"*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 200 p. (In Russ.).
3. Melekhova K.A. Etnicheskie traditsii v mongol'skom izobrazitel'nom iskusstve [Ethnic traditions in the Mongolian fine arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 36-44. (In Russ.).
4. Nekhvyadovich L.I. Teoreticheskie orientiry dlya izucheniya etnichnosti kak istochnika khudozhestvennogo svoebraziya iskusstva [Theoretical guidelines for the study of ethnicity as a source of artistic originality of art]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2015, no. 5 (54), pp. 436-436. (In Russ.).
5. Rinchen-Khabaeva I.M. *Izobrazitel'noe iskusstvo strany vechnogo sinego neba [Fine art of the country of the eternal blue sky]*. Ulan-Ude, Buryat State University Publ., 2005. 177 p. (In Russ.).
6. *Sbornik dokumentov 1921-1966 [Collection of documents 1921-1966]*. Compiled by M.I. Goltsman, G.I. Slesarchuk. Moscow, 1966. (In Russ.).
7. Sergeeva T.V. Natsional'nye traditsii i sovremennost' v zhivopisi Mongolii [National traditions and modernity in the painting of Mongolia]. *Iskusstvo i kul'tura Mongolii i Tsentral'noy Azii. Doklady i soobshcheniya vsesoyuznoy nauchnoy konferentsii. Chast' II [Art and culture of Mongolia and Central Asia. Reports and messages of the all-union scientific conference. Part II]*. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 175-177. (In Russ.).
8. Nekhvyadovich L. Genre as an actual category in art history of Russia. *European Journal of Science and Theology*, 2017, vol. 13, no. 4, pp. 161-171. (In Engl.).

УДК 7.031.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-122-129

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ОРНАМЕНТА ПЕРИОДА КАМЕННОГО ВЕКА

Чжао Чэнь, аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 437800013@qq.com

В статье впервые с искусствоведческой точки зрения делается попытка рассмотреть генезис и аспекты эволюции китайского орнамента каменного века на основе различных научных подходов к этой теме. Существует несколько гипотез происхождения орнамента. Среди китайских ученых популярны представления о тесных взаимосвязях орнамента с первобытной магией и появлением древнекитайских иероглифов. Мы можем найти много отсылок к рисункам и текстам, обнаруженным на артефактах культуры первобытного периода, подтверждающих тесную связь между иероглифами и декоративными орнаментами. Большой фактический материал для исследователей дает расписная керамика Яншао, которая развивалась в V–IV тысячелетиях до н. э. и занимала обширную территорию в бассейне реки Хуанхэ. Можно выделить четыре последовательных этапа эволюции керамики Яншао: Банпо, Мяодигоу, Мацзяю и Мачан. Роспись керамики Банпо отчетливо совмещает антропоморфные и зооморфные признаки. Керамика Мяодигоу характеризуется растительными орнаментами. Сложные геометрические орнаменты и их сочетания появились в расписной керамике культуры Мацзяю.

Для погребальных урн эпохи Мачан особенно характерен спиралевидный узор, достигший в этот период своего наивысшего расцвета. Спиральный орнамент начинает влиять на всю форму посуды. На примерах расписной керамики Яншао, различных этапов ее эволюции в статье выделяются типы орнамента, основные орнаментальные мотивы и их связь с формой сосудов, рассматриваются семантические и символические аспекты. В рассматриваемый период древнекитайские мастера начинают использовать основные принципы формообразования орнамента, такие как непрерывность, симметрия, ритм, баланс. В эпоху каменного века китайский орнамент значительно эволюционировал. Для периода палеолита характерен геометрический орнамент, состоящий из достаточно простых повторяющихся мотивов. В эпоху неолита появляются более конкретизированные зооморфные и растительные орнаменты, антропоморфные образы, орнамент отражает мифологические и религиозные представления древних китайцев. При появлении новых технологий создания сосудов постепенно усложняются мотивы и композиция орнамента.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство Китая, каменный век, орнамент, керамика Яншао.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE ORNAMENT OF THE PERIOD STONE AGE

Zhao Chen, Postgraduate, Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 437800013@qq.com

The article, for the first time from an art history point of view, attempts to consider the genesis and aspects of the evolution of the Chinese ornament of the Stone Age on the basis of various scientific approaches to this topic. There are several hypotheses about the origin of the ornament. Chinese scholars primarily tend to connect the close relationship of the ornament with primitive magic and ancient Chinese hieroglyphs. One can discover many references to drawings and texts found on artifacts of the culture of the primitive period, confirming the close connection between hieroglyphs and decorative ornaments. Painted ceramics of Yangshao, which developed in the 5th and 4th millennia B.C. and occupied a vast territory in the Yellow River basin, is a source for factual information for researchers. One can distinguish four successive stages in the evolution of Yangshao ceramics: Banpo, Miaodigou, Maggiao, and Machan. Banpo pottery murals clearly combine anthropomorphic and zoomorphic features. Plant ornaments characterize Miaodigou pottery. Complex geometric patterns and their combinations have appeared in the painted ceramics of the Majiao culture. For the funeral urns of the Machan era, a spiral pattern is especially characteristic. The article highlights the types of ornamentation, main ornamental motifs and their correspondence to the shapes of the vessels of Yangshao. Semantic and symbolic aspects and various stages of Yangshao ceramics' evolution are also examined. During the period under review, ancient Chinese masters began using the basic principles ornament forming, such as continuity, symmetry, rhythm, and balance. The Paleolithic period is characterized by a geometric ornament consisting of fairly simple repeating motifs. In the Neolithic era, more specific zoomorphic and plant ornaments and anthropomorphic images appear. With the advent of new technologies for creating vessels, the motives and composition of the ornament are gradually becoming more complex.

Keywords: arts and crafts of China, Stone Age, ornament, Yangshao ceramics.

Безусловно, существует множество видов орнамента, которые развивались на всем протяжении истории Китая. Несмотря на стилевое единство, семантика и формы китайского орнамента очень разнообразны, поскольку они менялись в соответствии с общественным и политическим

развитием. Так, в первобытном обществе орнаменты имели магическое, тотемное значение, в феодальный период отражали религиозные и политические принципы, в Новое время распространение получили светские «благопожелательные» орнаменты. «Творчество китайских масте-

ров всегда основывалось на тонком восприятии мира, понимании его устройства и законов, что очень поэтично выражается в орнаментах на керамике, ткани, изделиях из металла» [3, с. 8].

Рассмотрим происхождение китайских декоративных орнаментов в период каменного века с точки зрения различных подходов археологов, культурологов и искусствоведов. Среди наиболее распространенных точек зрения, таких как теория магии, теория поклонения тотему, теория иероглифов, теория поклонения природе, теория инструментов, есть мнения выдающихся ученых, которые согласны с теорией магии и теорией иероглифов. Японский эстетик и писатель Куриягава Хакусон в книге «Символ тоски» применил историческую семантическую перспективу, чтобы сделать вывод, что все «искусства создаются в религии и на алтаре» (см. [9, с. 38]). Британский антрополог Эдвард Бернетт Тайлор в своей книге «Первобытная культура» также утверждал, что искусство возникло из магических обрядов древних людей, и это был образ жизни и средство, с помощью которого они пытались контролировать силы природы. Некоторые ученые (такие как Э. Гроссе, Б. Малиновский, В. Г. Чайлд и др.) исследовали образцы наскальной живописи в пещере Ласко во Франции и пещере Алтамира в Испании и обнаружили, что перед повседневной охотой люди изображали добычу на каменной стене, чтобы помолиться об успешной охоте. В. Г. Чайлд считал, что палеолитические резные фигурки и наскальная живопись – это не чисто художественные импульсы, а магические ритуалы, создававшиеся, конечно, не для развлечения, а в серьезных экономических целях.

Представление древних китайцев о миропорядке в основном строилось «на общинных традициях, мифах, суевериях и страгегемах мышления» [5, с. 187]. Особенностью древнекитайской мифологии является эвгемеризация – смешение вымышленных мифических героев и реальных личностей. Мифы о богах-творцах Фуси и Нюйва, изначально входившие в различные племенные древнекитайские мифологические системы, были распространены в период неолита. Символами Фуси и Нюйва являлись дракон и феникс, обозначающие инь и ян, мужское и женское начало, сильное и слабое и многие другие дуалистические понятия. В рассматриваемый период в изде-

лиях декоративно-прикладного искусства дракон и феникс использовались как устойчивые формы орнамента.

Конечно, китайские ученые в вопросе происхождения искусства поддерживают теорию магии. Эта точка зрения систематически подтверждается китайскими учеными-орнаменталистами (Лэй Гуйюанем, Пан Суньцинем и др.). Они провели археологический и культурный анализ тотемных символов, изображенных на неолитической «расписной керамической чаше с лицом человека и рыбками», и определили, что «тотем с человеческим лицом тесно связан с географической средой рода и погребальной церемонией» [12, с. 55].

Хотя китайские ученые не дали четкого подтверждения того, что иероглифы произошли от орнамента, мы все же можем найти много отсылок к рисункам и текстам, обнаруженным на артефактах культуры первобытного периода, подтверждающим тесную связь между зарождением письменности и декоративным орнаментом. Мы придерживаемся распространенной точки зрения ученых-археологов на то, что дошедшие до наших дней изделия, украшенные орнаментами, являются более ранними по происхождению, чем артефакты с древнекитайскими иероглифами. Большинство свидетельств исходит из символов на керамике культуры Яншао, обнаруженной в провинции Хэнань¹.

Историк Го Моруо считает, что орнаменты (особенно эмблемы племен и родов) уже очень похожи по форме на некоторые древние китайские иероглифы [7, с. 245]. Археологи Юй Синву и Цю Сигуй, согласные с взглядами Го Моруо, систематически сравнивали эти изображения с древней письменностью Шан и Чжоу, пытаясь доказать, что эти символы были важным источником ранних китайских иероглифов [15, с. 32]. Цю Сигуй считает, что большое количество сим-

¹ Культура Яншао – важная расписная керамическая культура эпохи неолита, просуществовала с 5000 по 3000 год до н. э. и распространилась по всему среднему течению Желтой реки в девяти провинциях: Шэньси, Хэнань, Шаньси, Ганьсу, Хэбэй, Внутренняя Монголия, Хубэй, Цинхай и Нинся. Поскольку она была впервые обнаружена в деревне Яншао округа Мяньчи города Санмэнься провинции Хэнань в 1921 году, согласно археологической практике, эта культура называется культурой Яншао.

волов, изображенных на краях жертвенных ритуальных сосудов, уже может доказать, что люди начинают эффективно общаться через эти знаки [13, с. 23]. Известный российский искусствовед-синолог Н. А. Виноградова отмечала, что в яншаоских сосудах «сочетания плавных спиралевидных линий, зигзагов, сетчатых рисунков, ромбов и треугольников предназначались для заклинивания стихий природы при совершении магических ритуалов. В этих условных геометрических знаках уже можно угадать выраженные впоследствии языком иероглифов начертания луны, гор, солнца, воды и молний» [1, с. 10–11].

В период палеолита китайский орнамент в основном появляется на каменных орудиях, костных фрагментах и украшениях. В качестве типичного примера можно привести рога оленей, которые были найдены в уезде Синлун, провинции Хэбэй. После полировки рогов на них были вырезаны три группы волнистых орнаментов, расположенных параллельно. Первая группа состоит из прямых диагональных линий и дуг, вторая – из плотных кривых линий, параллельных друг другу, а последняя – из четырех плотных волнистых линий. Для того чтобы закрасить бороздки линий, применялись гематит и красная глина.

Некоторые ученые отмечали, что большинство мотивов нарисованного геометрического орнамента в период палеолита были взяты из коллективного бессознательного, утверждали, что «эти формы искусства являются априорно существующими, что не индивидуальное сознание вводит их в искусство» [2, с. 15]. Однако археолог Чжан Шиюань выдвинул другую точку зрения. Он считает, что число 3 в древней философии обычно представляет небо, землю и человека. Группы орнаментов на рогах могут рассматриваться как соответствие им. И, основываясь на форме и содержании этих геометрических орнаментов, можно определить, что они связаны с ритуальными жертвоприношениями жрецов перед производительным трудом, таким как рыбалка и охота.

Одним из наиболее важных признаков перехода Китая от палеолита к неолиту является изобретение керамики. Этот отличительный признак подтверждает, что большинство стадных племен Китая перешли от периода охоты и собирательства к земледельческой цивилизации. На кера-

мике раннего неолита создавались относительно простые и непрерывные сочетания геометрических орнаментов, среди которых наиболее заметным является орнамент, имитирующий рисунок тканого полотна из травы (циновки и веревки), который преобладал в то время. Но следует отметить, что из-за неразвитости ремесла в этот период способы нанесения орнамента основывались на штамповке, нарезке и гравировке.

В середине эпохи неолита изобретение черного пигмента расширило возможности первобытной живописи. Помимо абстрактных геометрических линий, в большом количестве рисовались более конкретные и преувеличенные орнаменты из животных и растений. Этот вид создания орнамента красками на керамических изделиях называют «расписной керамикой», а ее изобретение считается «важным символом подъема культуры Яншао» [8, с. 32]. Краски различного цвета изготавливались из природного минерального сырья. Как правило, расписной орнамент наносился на стенки сосудов до обжига, иногда и после. Краски, которыми пользовались древние гончары, отличались яркостью и стойкостью. И сегодня, по прошествии шести тысяч лет, керамические сосуды культуры Яншао выглядят декоративными и эстетически привлекательными. Мотивы и композиции орнамента очень сложны, разнообразны и свидетельствуют о развитом чувстве симметрии, ритма, об умении найти гармонию между формой изделия и его декором.

Типологический анализ керамики Яншао, археологические данные позволяют выделить четыре больших комплекса, которые представляют четыре последовательных этапа эволюции керамики Яншао: Банпо, Мяодигоу, Мацзяю и Мачан.

В наиболее типичном сианьском поселении Банпо² была найдена «Расписная керамическая чаша с лицом человека и рыбками». Два симметрично расположенных человеческих лица нарисованы черной краской на внутренней стене. Человек изображен в остроконечной шляпе, напоминающей рыбий плавник, а левая и правая

² Банпо – поселение представителей культуры Яншао в эпоху неолита. Это деревня, оставшаяся от процветания матриархального клана в первобытном обществе Китая. Она расположена в Сиане, провинция Шэньси. Занимает площадь около 50 000 квадратных метров и имеет историю 6000–6700 лет.

части его лба асимметрично почернены, глаза закрыты, как в медитации, по бокам рта изображены рыбки. Помимо двух человеческих лиц, на чаше также нарисованы две рыбы с динамическими эффектами. Поскольку эти артефакты являются достаточно древними, существует множество противоречивых мнений по поводу сочетания человеческого лица и рисунка рыбы. Некоторые ученые считают, что это – просто «радость рыбака после рыбалки», «простейшее выражение эстетики труда первобытного общества». Изучив древние книги, ученый Вэнь Идуо предположил, что «рыба» уже в то время символизировала «размножение» и «семьянина Дин Синвана» [11, с. 57]. Но наша точка зрения в большей степени опирается на исследование антрополога Жэнь Сяньбао, который считает, что сочетание рисунков должны изображать ритуалы жертвоприношения перед рыбалкой, а цель – «молитва за удачную рыбалку» [8, с. 33]. Конечно, мы также можем удостовериться в этом, изучив одежду и выражение человеческого лица. Фактически, одежда жреца на чаше (особенно остроконечная шляпа) до сих пор используется шаманами примитивных рыболовных и охотничьих народов (орокен, хэчжэ) на севере Китая.

Желтая река, которую китайцы называют «рекой-матерью», богата рыбными ресурсами. Таким образом, мифы и легенды, созданные о первобытных племенах Банпо и рыбах, стали важной частью первобытной культуры Китая. Даже ученый Чжан Цзяньнин предположил, что «люди Банпо верят, что рыбы являются их предками» [14, с. 27].

Как отмечает российский синолог М. В. Крюков, роспись керамики Банпо отчетливо совмещает антропоморфные и зооморфные признаки. Личины, нанесенные на внутренней поверхности больших глиняных мисок из поселения Банпо, представляют собой, по-видимому, изображение тотема – рыбу, наделенную чертами человеческого облика. Рыба является преобладающим мотивом росписи в поселении Банпо. Совершенно аналогичные по форме миски из поселения Цзянчжай (15 километров восточнее Банпо) украшены изображениями черепахи [4, с. 112].

Как известно, использование определенного животного в качестве тотема своего рода – обыч-

ная практика первобытных племен в Китае. Найденные артефакты культуры предоставляют нам реальные данные. Около 80 % орнаментов в виде животных на глиняной посуде, обнаруженных к настоящему времени, являются тотемными знаками различных родов, за исключением тотемов «рыба» и «лягушка», олицетворяющих бога луны, и тотема «птицы», представляющей бога солнца.

В период культуры Яншао растительные орнаменты (такие как листья, спиральные цветы и стручки) в большом разнообразии стали применяться на керамических изделиях. Цветочный орнамент расписной керамики, обнаруженной в районе Мяодигоу³, является типичным примером этого явления. Среди ученых существует два мнения относительно источника цветочных орнаментов на расписной керамике Мяодигоу. Археолог Су Бинци считает, что прототипы этих орнаментов происходят от роз сложногоцветных и розоцветных, которые в изобилии встречаются в этой области (область Лоян провинции Хэнань известна изобилием хризантем, ее называют «столицей цветов»). В то время как ученый-орнаменталист Ма Баогуан в своей статье выразил другое мнение, сказав: «Орнамент расписной керамики Мяодигоу состоит не из цветов, а из рыбного орнамента Банпо. Образ развивается за счет абстракции» [10, с. 31]. По его мнению, голова рыбы становится все проще и проще, а тело рыбы геометризуются. Благодаря технике наложения и слияния был сформирован характерный цветочный орнамент в форме желобка с дугами внизу.

Самые сложные геометрические орнаменты и их сочетания появились в расписной керамике культуры Мацзяяо в период неолита. В основном они наносились на шею или тулово керамического сосуда. Концентрические круги, спирали, водная рябь и другие элементы формы образованы параллельными, изогнутыми и пересекающимися линиями. Начинают использоваться основные принципы формообразования орнаментов, такие

³ Мяодигоу – культура периода позднего неолита и энеолита. Комплекс археологических памятников был обнаружен в районе современной деревни Мяодигоу (округ Шаньсянь, провинция Хэнань, Китай). Существовала с 4005 года до н. э. по 2780 год до н. э. Это наиболее процветающая эпоха культуры Яншао и важный переходный этап культуры Яншао к культуре Луншань.

как непрерывность, повторение, баланс, симметрия и т. д. Из изначально организованной структуры была разработана концепция сочетаний и изобретен базовый ленточный орнамент, состоящий из двух и из четырех непрерывных линий⁴.

Чрезвычайно богатые формальные элементы и принципы композиции создают необходимые условия для разнообразного сочетания геометрических орнаментов. «Глиняный горшок с четырьмя ушками», обнаруженный в Ганьсу (керамический сосуд со спиральным орнаментом расписной керамики), стал репрезентативным произведением, воплощавшим в себе комбинации геометрических орнаментов, все его тулово выложено тремя узорами из цветов, спиралей и водной ряби. Следует отметить, что спиральный орнамент изображен на хорошо заметном плече глиняной посуды. Исследователь Т. Ю. Сем, которая изучала орнамент керамики ороков (уйльта) периода неолита, пришла к выводу, что это был наиболее важный геометрический орнамент этого периода: «Семантика неолитической спирали связывалась с образом космического соляного змея, символизирующего Вселенную, а также волны, как творца мира и земли» [6, с. 43].

Конечно, помимо соображений о символической семантике, мы не можем не обратить внимание на то, что спиральный орнамент влияет на всю форму посуды. Плечо является наиболее заметной частью горшка. Спиральный орнамент здесь нарисован явно для того, чтобы выделить и подчеркнуть керамическое плечо, максимально увеличить его округлость. Мы можем предположить, что с этого момента художники задумались о том, как использовать форму и тенденцию орнамента к плавности линий, чтобы установить и отрегулировать пропорциональные соотношения между орнаментом и формой в соответствии с эстетическим сознанием того времени. Другими словами, геометрический орнамент в это время не только выполняет свою декоративную функцию, но и имеет сознательную художественную мотивацию, чтобы служить внешней форме

⁴ Тетрагональный континуум аналогичен континууму из двух квадратов. Это метод компоновки и комбинирования орнаментов, который использует единственный орнамент в качестве элемента и мотива, который многократно размещается в четырех направлениях одновременно.

предмета. Искусствовед Н. А. Виноградова также отмечает, что «в керамике энеолитической культуры Луншань... тонко гравированные орнаменты сосудов (копья, крючки, крестообразные фигуры) располагаются так, чтобы подчеркнуть пластичность материала» [1, с. 11].

Дальнейшую эволюцию керамики Яншао подтверждает характер орнаментов из Мачан⁵. Большинство артефактов, найденных на стоянках последнего комплекса, украшено сложнейшими геометрическими орнаментами. Роспись отличается многоцветными и более сложными орнаментами, чем в начале развития культуры. Ритуальные сосуды обычно расписывались специальным орнаментом, имеющим в качестве обязательных элементов красную и черную полосы. Кроме того, для погребальных урн особенно характерен спиралевидный узор, достигший в эпоху Мачан своего наивысшего расцвета. Расписные сосуды мачанского комплекса отличаются тем, что впервые при обработке стенок начал широко применяться ангоб (специальная подглазурная краска) плотного красного цвета с темным оттенком. Росписью покрывались теперь не только тулово сосуда, но и ручки. Антропоморфные изображения, украшавшие изделия этого комплекса, претерпели значительные изменения и подверглись дальнейшей стилизации.

Изучив основные подходы ученых к исследованию китайского декоративно-прикладного искусства периода каменного века, рассмотрев фактический материал, мы можем сделать вывод о том, что в эту эпоху китайский орнамент значительно эволюционировал. Для периода палеолита характерен геометрический орнамент, состоящий из достаточно простых повторяющихся мотивов. В эпоху неолита появляются более конкретизированные зооморфные и растительные орнаменты, антропоморфные образы. Орнамент отражает мифологические и религиозные представления древних китайцев. Древнекитайские мастера начинают использовать основные принципы формообразования орнамента, такие как непрерывность, симметрия, ритм, баланс. Вместе с усложнением технологии создания и росписи сосудов постепенно усложняются мотивы и композиция декора.

⁵ Мачан – археологическая культура энеолита в западной части бассейна Хуанхэ.

Литература

1. Виноградова Н. А. Искусство Китая. Серия «Искусство стран и народов мира». – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
2. Иванов Н. А. Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 3. – С. 14–25.
3. Ивановская В. И. Орнаменты Дальнего Востока. Китай. Корея. Япония. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2007. – 208 с.
4. Крюков М. В. Древние китайцы: проблемы этногенеза. – М.: Наука, 1978. – 344 с.
5. Кузнецова Е. В. Источники формирования китайского менталитета // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 57/1. – С. 187–190.
6. Сем Т. Ю. К вопросу об этнокультурных связях и семантике орнамента уйльта (ороков). Часть I. Основные мотивы криволинейного и геометрического узора // Россия и АТР. – 2018. – № 4. – С. 37–56.
7. Го Моруо. Эпоха рабства. – 2-е изд. – Пекин: Народное изд-во, 1973. – 291 с.
8. Жэнь Сяньбао. Всеобщая история Китая. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2017. – 427 с.
9. Лин Сонгланг. Введение в искусство. – Тайбэй: Изд-во Тайваньского авиационного университета, 1986. – 114 с.
10. Ма Баогуан, Ма Цзыцян. Новое исследование декоративных орнаментов расписной керамики типа Мяодигоу // «Китайские оригинальные реликвии». – 1988. – Вып. 3. – С. 31–33.
11. Тонг Сюнь. Национальные сокровища, 100 культурных реликвий, рассказывающих об истории китайской цивилизации. – Чэнду: Народное изд-во провинции Сычуань, 2018. – 470 с.
12. Ху Ян. Полный архив археологических открытий. – Пекин: Китайские рабочие, 2016. – 293 с.
13. Цю Сигуй. Очерк филологии. – Пекин: Коммерческая пресса, 1988. – 344 с.
14. Чжан Цзяньнин. Коннотационный анализ блюда Банпао с антропоморфными изображениями // Research in Arts and Education. – 2017. – № 10. – С. 27–28.
15. Юй Синву. Некоторые вопросы, касающиеся изучения древних китайских иероглифов // Культурные реликвии. – 1973. – № 2. – С. 32–35.

References

1. Vinogradova N.A. *Iskusstvo Kitaya. Seriya "Iskusstvo stran i narodov mira" [Chinese art. Series "Art of Countries and Peoples of the World"]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988. 250 p. (In Russ.).
2. Ivanov N.A. *Germevnetika ornamenta: k metodologii interpretatsii ornamental'nykh kompozitsiy [Hermeneutics of Ornament: Toward a Methodology for Interpreting Ornamental Compositions]*. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, 2015, no. 3, pp. 14-25. (In Russ.).
3. Ivanovskaya V.I. *Ornamenty Dal'nego Vostoka. Kitay. Koreya. Yaponiya [Ornaments of the Far East. China. Korea. Japan]*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2007. 208 p. (In Russ.).
4. Kryukov M.V., Sofronov M.V., Cheboksarov N.N. *Drevnie kitaytsy: problemy etnogeneza [Ancient Chinese: problems of ethnogenesis]*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 344 p. (In Russ.).
5. Kuznetsova E.V. *Istochniki formirovaniya kitayskogo mentaliteta [Sources of the formation of the Chinese mentality]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of The Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 57/1, pp. 187-190. (In Russ.).
6. Sem T.Yu. *K voprosu ob etnokul'turnykh svyazyakh i semantike ornamenta uyl'ta (orokov). Chast' I. Osnovnye motivy krivolineynogo i geometricheskogo uzora [To the question of of ethnocultural ties and semantics of the Uilta (Orok) ornament. Part I. The main motives of the curvilinear and geometric patterns]*. *Rossiya i ATR [Russia and Pacific RIM]*, 2018, no. 4, pp. 37-56. (In Russ.).
7. Go Moruo. *Epokha rabstva [The era of slavery]*. Peking, Narodnoe izdatel'stvo Publ., 1973. 291 p. (In Chin.).
8. Zhen Syanbao. *Vseobshchaya istoriya Kitaya [General history of China]*. Peking, Kitayskaya delovaya pressa Publ., 2017. 427 p. (In Chin.).
9. Lin Songlang. *Vvedenie v iskusstvo [Introduction to art]*. Taipei, Tayvanskiy aviatsionnyy universitet Publ., 1986. 114 p. (In Chin.).
10. Ma Baoguan, Ma Tszysyan. *Novoe issledovanie dekorativnykh ornamentov raspisnoy keramiki tipa Myaodigou [A new research of Miaodigou-Type painted pottery decorative ornaments]*. *Kitayskie original'nye relikvii [Chinese original relics]*, 1988, no. 3, pp. 31-33. (In Chin.).
11. Tong Syun. *Natsional'nye sokrovishcha, 100 kul'turnykh relikvii, rasskazyvayushchikh ob istorii kitayskoy tsivilizatsii [National Treasures, 100 Cultural Relics Telling the History of Chinese Civilization]*. Chengdu, Narodnoe izdatel'stvo provintsii Sychuan Publ., 2018. 470 p. (In Chin.).

12. Khu Yan. *Polnyy arkhiv arkheologicheskikh otkrytiy [Complete archive of archaeological discoveries]*. Pekin, Kitayskie rabochie Publ., 2016. 293 p. (In Chin.).
13. Tsyu Siguy. *Ocherk filologii [Essay on philology]*. Pekin, Kommercheskaya pressa Publ., 1988. 344 p. (In Chin.).
14. Chzhan Tsyannin. Konnotatsionnyy analiz blyuda Banpao s antropomorfnyimi izobrazheniyami [Connotational analysis of the Banpao dish with anthropomorphic images]. *Issledovaniya v oblasti iskusstva i obrazovaniya [Research in Arts and Education]*, 2017, no. 10, pp. 27-28. (In Chin.).
15. Yuy Sinvu. Nekotorye voprosy, kasayushchiesya izucheniya drevnikh kitayskikh ieroglifov [Some questions regarding the study of ancient Chinese hieroglyphs]. *Kul'turnye relikvii [Cultural relics]*, 1973, no. 2, pp. 32-35. (In Chin.).

УДК 7.017.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-129-136

КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАК ОБРАЗ ЭПОХИ 1960-Х ГОДОВ

Шинкевич Мария Николаевна, аспирант, кафедра истории, философии и социальных коммуникаций, старший преподаватель, кафедра дизайна, Омский государственный технический университет (г. Омск, РФ). E-mail: shinkevich.mari@inbox.ru

Рассматривается период второй половины 1950–1960-х годов в искусстве Сибири. Описаны основные живописные тенденции в Омском искусстве этого периода на примере пейзажа: реалистический пейзаж, пейзаж «сурового стиля», пейзаж в стилистике живописного реализма. Многообразие живописных приемов было связано с либерализацией общественно-политической жизни в противовес нормативности социалистического реализма. Рассмотрены художественные особенности творчества живописцев Московской школы и проанализировано омское живописное искусство указанного периода. Исследование строится на анализе живописно-графических работ омских авторов. Рассмотрено творчество В. В. Кукуйцева, М. Б. Брюханова, Г. А. Штабнова, Р. Ф. Черепанова, К. А. Белова, А. Н. Либерова. Проанализированы более 100 произведений авторов, а более подробно рассмотрены с точки зрения колористики 5 произведений вышеупомянутых авторов. Применение графического редактора позволило разложить картины на цветовые пятна. Выявлены основные композиционные цвета произведений и проведен их колористический анализ, что стало авторским методом исследования. Сделаны выводы о том, что при разной стилистической принадлежности произведений омских художников наблюдаются схожие колористические решения: колориты построены на среднеприглушенных оттенках с небольшим контрастом по светлоте. Данное исследование применимо для более глубокого понимания географической и социокультурной обусловленности цвета в живописном произведении.

Ключевые слова: «суровый стиль», искусство Сибири, цвет, колористический анализ.

COLOR IN THE CULTURAL CODE SYSTEM OF OMSK ARTISTS AS AN IMAGE OF THE EPOCH OF THE 1960S

Shinkevich Mariya Nikolaevna, Postgraduate, Department of History, Philosophy and Social Communications, Sr Instructor, Design Department, Omsk State Technical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: shinkevich.mari@inbox.ru

The period of the second half of the 1950s - 1960s in Siberian art is considered. The main pictorial tendencies in the Omsk art of this period are described on the example of landscape: realistic landscape,

landscape of the “severe style,” landscape in the style of pictorial realism. The variety of pictorial techniques was associated with the liberalization of social and political life as opposed to the normativity of socialist realism. The artistic features of the work of the painters of the Moscow school are considered and the Omsk pictorial art of the period is analyzed. The coloristic analysis of the works of Omsk artists was carried out on the basis of the author’s methodology. The work of V.V. Kukuitsev, M.B. Bryukhanov, G.A. Shtabnov, R.F. Cherepanov, K.A. Belov, A.N. Liberov is considered. More than 100 works of authors were analyzed, 5 works of the mentioned authors were considered in more detail from the point of view of color. The use of a graphic editor was made, the paintings were decomposed into color spots, the main compositional colors were identified based on this work, and on the basis of the coloristic analysis of the works, which became the author’s research method. It is concluded that with different styles of works by Omsk artists, color solutions are observed: colors are built on medium-muted shades with a slight contrast in lightness. The study is applicable for a deeper understanding the geographical and sociocultural conditioning of color in a painting. The article presents the main features of the pictorial and graphic coloristic system. The main color palettes used by the artists during the 1950s and 1960s are recorded. The color palette designations for each artist are presented.

Keywords: severe style, art of Siberia, color, coloristic analysis.

Введение

Человек, и художник в частности, является частью взаимосвязанных миров: географического, обусловленного красками местной природы, освещения, характером ландшафта, и социально-культурного окружения совместно с идеологическими характеристиками эпохи, настроениями людей и их мировосприятием. Данную взаимосвязь проследим на примере омского искусства конца 1950–1960-х годов. Это время является периодом преобразований, временем, где, по выражению А. А. Каменского, «прошлое и будущее искали друг друга». На волне оттепели произошло возвращение к традициям, заложенным в процессе всего развития отечественной культуры, прерванного в 1930-е годы. В это время художники ищут новый художественный язык, решают задачи ухода от «парадности» партийного искусства – тенденции, возникшей в период культа личности, отказываются от сглаживания всех реалий жизни, характерного для живописи 1940–1950-х годов. «Известно, что первые попытки дать определение новому явлению в советском искусстве конца 1950–1960-х годов были сделаны практически сразу же после его возникновения, настолько ярким и заметным оказалось оно» [5, с. 12], – пишет К. А. Карпова, исследователь искусства «сурового стиля». Первым, кто предложил название новому явлению в советском искусстве, был искусствовед Александр

Каменский, который предлагал и иные названия: «суровость», «мужественная простота», «суровая правда». Окончательно закрепилось словосочетание в искусствоведческой терминологии после появления статьи Каменского «Реальность метафоры» в журнале «Творчество» в 1969 году.

В 1950–1960-е художники все больше обращаются к «правде жизни», создают сдержанные, условные, обобщенные формы, отвергнув всякую описательность. Представители московской школы: П. Никонов, Н. Андронов, В. Попков, Т. Салахов, Д. Жилинский, В. Иванов, М. Савицкий, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский, А. Васнецов, Т. Нариманбеков, М. Аветисян – это те художники, которые внесли большой вклад в формирование и развитие «сурового стиля». «Реалистическая традиция породила многие тенденции в живописи 1945–1960 годов, в том числе пейзажную живопись, “суровый стиль” живописи и декоративного искусства» [7, с. 50].

«Суровый стиль» возник в советском искусстве вместе с историческими, социальными и политическими переменами, которые происходят в эпоху «оттепели». Искусствовед К. В. Карпова пишет: «...возникает разрыв с нормативностью сталинского периода и выход к новым творческим рубежам... Важным импульсом творчества мастеров «сурового стиля» стало обращение к художественным традициям разных эпох – их своеобразии восприятия приемов постимпрес-

сионизма, наследия русского авангарда, искания советских живописцев 1920–1930-х годов, а также искусство Проторенессанса и Древней Руси» [5, с. 8]. Молодые художники обращаются и восстанавливают художественные традиции объединений «Бубновый валет» и ОСТ. Используя опыт П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова и других представителей «Бубнового валета», молодые художники «сурового стиля» применили их живописный опыт, систему к большой монументальной форме, выйдя за пределы станковизма, который лежал в основе искусства «Бубнового валета». Оформившийся живописный метод проявил себя в лаконизме и отчетливо выстроенной конструкции композиций, причем это относится не только к бытовой, сюжетной картине, но и к пейзажу. Концептуальное переосмысление природы начинает цениться больше, чем ее познание, художников волнует национальное своеобразие, выражаемое в пейзаже, это можно увидеть у ярких представителей «сурового стиля»: Николая Андропова, Виктора Иванова, Петра Оссовского, Виктора Попкова. «Суровостиловцы» не ставят перед собой задачу отображения конкретного места действия, природа в пейзаже воспринимается и интересует их как целый мир, обобщенный образ, где формируются истоки отечественного национального самосознания.

В своей статье Горелова пишет: «...искусство обладает способностью целостного отражения действительности и глубинного обобщения, выраженного в художественных образах, воздействующих одновременно на ум и чувства человека. Искусство является зеркалом культуры, способно целостно представлять человеческий мир, многопланово отражать сознание общества и личности» [3, с. 75].

Цель работы

Данное исследование представляет собой выявление и анализ роли цвета как элемента культурно-символической системы в конкретный исторический период. Цель настоящего исследования – определить влияние географических, политических и культурных связей в определенный период времени на живописно-графическое искусство. Все это рассматривается на примере колористического анализа живописной структу-

ры произведений омских художников конца 1950–1960-х годов. Исследуется способность цвета концентрировать содержание смыслов и ценностей культуры внутри цветового кода в пределах одного исторического и художественного периода.

Материалы и методы

В исследовании используются принципы формально-стилистического анализа, который заключается в выявлении признаков, характеризующих схожесть компонентов составляющей понятие «стиль», их сопоставление и обобщение. В ходе системного и комплексного анализа рассмотрен обширный изобразительный материал творчества омских художников, который позволил провести углубленный разбор колористического строя, свойственного основным живописным тенденциям в искусстве 1960-х годов: реалистическому пейзажу, пейзажу «сурового стиля» и живописного реализма.

Изобразительное искусство Сибири середины XX века развивается в общем русле идеологических и художественных традиций советского искусства. Используется метод социалистического реализма, сюда можно включить композиционный, пластический и цветовой строй произведения. В жанровых картинах идеология прослеживается больше, нежели в пейзаже. Пейзаж в искусстве социалистического реализма считался низким жанром, так как вызывал ассоциации с «плаксивыми» произведениями Левитана, Саврасова. Но общая тенденция писать пейзаж как таковой, создавать образ родины с национальным колоритом, заложенная русской реалистической живописью, остается. Обращение к реалистическому пейзажу характерно для омских художников А. Н. Либерова и К. А. Белова.

В целом традиции живописного строя, возникшие в московской школе, прослеживаются и в омском искусстве 1950–1960-х годов. К началу 1960-х годов складываются исторически новые условия для принципиального переосмысления творческих позиций, поиска новых путей в изобразительном искусстве и творчестве омских художников и отражения мировосприятия эпохи «оттепели». Сложившиеся новые исторические условия выпадают на долю молодого поколения художников, творческая личность которых сфор-

мировалась в конце 1950-х годов, и в среднем им было по тридцать лет. Этими художниками «суровостилевцами» стали Бабаева Н. А., Белан В. Н., Белов В. Н., Белов С. К., Бережной Н. Ф., Бичевой В. И., Брюханов Н. Н., Бугаенко Ф. Д., Давыдов Ю. Г., Десятков В. А., Желиостов И. И., Зотикова Л. А., Кукуйцев В. В., Куприянов Е. А., Овчинников Ю. А., Манжос Д. Ф., Никитин Н. И., Николаев Б. Н., Сапожников А. Б., Сивохин И. Я., Соловьева А. Ф., Слободин М. И., Смирнова Е. В., Третьяков Н. Я., Черепанов Р. Ф., Чермошенцев А. А., Штабнов Г. А.

Становление новой культуры Сибири, как и всей страны, шло непросто, и особенно это касается провинции, где преодоление ограниченности художественного кругозора, восстановление контактов с зарубежным миром происходило более опосредованно, ко всему прочему еще и с сильным опозданием от столицы. Молодежь черпала информацию из выходящих с 1955 года журналов «Иностранная литература», «Юность», художественных журналов из Восточной Европы. «...тем не менее в искусстве региона также можно было наблюдать преодоление стереотипного официоза, а в дальнейшем и переход от открытой гражданственности и публицистичности “сурового стиля” к развернутым поэтическим метафорам» [1, с. 133], – пишет Т. В. Бабикина.

Частые поездки художников на пленэр приводят к новым поискам образно-пластических решений. Формообразующие свет и светотень перестают являться основным при передаче образа. По словам искусствоведа Т. В. Бабикиной, «натурный принцип конца 1950-х годов, когда сохранялся пленэризм, существенно трансформировался» [1, с. 133]. В живописных произведениях появляется декоративная яркость, элементы преувеличения и плоскостное решение.

Изучив принципы «сурового стиля» столицы и искусства Сибири, можно заметить, что, конечно, в рамках идеологии того периода композиция и сюжетная линия основаны на идейных позициях времени, это прослеживается как в московской школе, так и у омских художников. Отличительной же чертой омского искусства является более частое обращение к пейзажу, в отличие от московской школы, где превалирует сюжетная композиция. Если не затрагивать композицию

и сюжетный строй картин этого периода, то в цветовом плане произведения строятся на сдержанном колорите, преимущественно с приглушенными или малонасыщенными оттенками. При этом, конечно, не следует исключать влияние географического фактора в работах омских художников. На материале живописных произведений омских художников будет построено дальнейшее углубленное исследование живописной традиции Омского искусства 1950–1960-х годов. Рассмотрим подробно живописно-графические работы того периода, следующих авторов: В. В. Кукуйцева, М. Б. Брюханова, Г. А. Штабнова, Р. Ф. Черепанова, К. А. Белова, А. Н. Либерова. Для полноты результатов были проанализированы работы, созданные в конце 1950-х – начале 1980-х годов.

Для проведения колористического анализа потребовалось применение графического редактора, при помощи которого получилось легко разложить картины на цветовые пятна, используя абстрактный, интуитивный подсчет, а также принимая во внимание так называемые композиционные свойства цвета, куда входит цветовая тоника, субдоминанта и доминанта, где цветовая тоника – это цвет воздушной среды в пейзаже, второй и третий планы картины или окружающий интерьер, цвет фона вокруг центрального сюжетного ядра. Организация цветовых пятен в картине происходит исходя из главного опорного пятна. Цветовая доминанта – кульминация, противопоставляется цветовой тонике по яркости, цвету (тепло-холодности), тону (светлоте).

Результаты исследования

Теперь, поняв, как складывается цветовая структура картины, и описав общие социокультурные особенности того времени, переходим к подробному колористическому анализу художественных произведений омских авторов. Все произведения не были подвержены конкретной выборке для того, чтобы сложилось более полное представление о творчестве того или иного художника, а также чтобы проследить трансформацию живописной структуры картины в творчестве конкретного художника, если она есть. Произведения были взяты не только из печатных каталогов, официальных страниц галерей и государственного каталога, но и из материалов, собранных лич-

но, непосредственно из фондов Омских музеев: ГМИО, ГОХМ «Либеров-центр», Омский государственный историко-краеведческий музей.

В 1960-е годы активно работает Алексей Николаевич Либеров, для которого тема Сибири – главная на протяжении всего творческого пути. Многие реалистические пейзажи Либерова написаны в сложно-тоновой технике пастели, а сложившееся словосочетание «либеровский колорит» говорит о мягком тональном контрасте. Проведя колористический анализ более чем 23 произведений автора, приходим к выводу, что цветовая композиция строится в основном на песчано-охристых, серовато-лиловых, жемчужно-серых оттенках. Такой колорит наиболее точно выражает неброскую красоту Западной Сибири и отражает тенденции идейно-эстетического характера живописи того периода. Более пристальному рассмотрению с точки зрения колористического анализа подвергнем одну из работ А. Н. Либерова – «В полдень» (1967).

На полотне видим летний пейзаж, где на переднем плане располагается низкий берег медного оттенка с зеленым хромом растений, еще более глубокий, подходящий к черному, так называемый слово-зеленый располагается на заднем плане в линии леса. На другом берегу раскиданы цвета травяного зеленого с оливково-желтыми и светло-охристыми цветовыми ударами, такие же оттенки отражены на переднем плане. Эти теплые песочные цвета, которые будто освещены солнцем, являются цветовой доминантой в картине, на которую зритель обращает первое внимание, именно так находим палитру с необходимыми данными для анализа общего цветового строя произведения. Большое количество пространства полотна занимает синее облачное небо со стальным оттенком и светло-грифельными цветовыми вставками. Широкая река, уходящая вдаль, отражает небо и часть насаждений тех же оттенков. В итоге мы имеем следующую палитру: светло-охристые, медно-зеленые и грифельно-синий цвета. Если рассматривать ее с точки зрения структуры гармонии, то это будет равнобедренный треугольник с доминантной вершиной в районе желтого цвета. Данная работа выбрана не случайно, во-первых, она принадлежит анализируемому

периоду, во-вторых, в ней лучшим образом просматривается весь колорит автора, присущий многим его произведениям того периода.

Кроме «либеровского колорита» существует выражение «беловский колорит», «кондратовское небо», такая манера колористического решения произведения принадлежит Кондратию Петровичу Белову. Искусствоведы отмечают, что «его природа не терпит серости. Нет места в полотнах живописца и краске, он пишет цветом. Причем открытый цвет почти не использует... Мастер активно применяет лессировки, скоблежки. Красочный слой у него проявляется через несколько верхних слоев. Отсюда глубина и сложность звучания цвета, соответствующая тому эмоциональному напряжению, которое он видит в природе» [7, с. 45]. В целом же цветовой строй мастера основан на сдержанной палитре, нет кричащих оттенков, преобладают серовато-охристые, сизые, глухие плотные цвета. Колорит большинства произведений создает атмосферу суровости и лиричности. После анализа более чем тридцати произведений автора разного периода выбираем полотно, которое в полной мере отражает колорит, характерный для художника, где собраны все оттенки, часто применяющиеся автором. Для подробного анализа возьмем картину «Окраина Тевриза» (1977). Панорамный пейзаж исполнен в оливково-серых, коричнево-оливковых оттенках с мелкими включениями медного цвета в кроны деревьев и на береговые склоны. На переднем плане фрагмент деревенской улицы написан через индиго (или черно-синий цвет). Стальной синий возникает у многих авторов того периода в том или ином количестве и присутствует в одноэтажных домах и в водоемах в работе К. Белова. В серо-сизых оттенках написаны река и купол неба с кучевыми облаками. Фиолетово-пастельный цвет возникает в виде акцентов в рубашке человека на переднем плане, облаках в данном произведении и является частой цветовой доминантой в других работах. Общая затемненность представленной картины и приглушенность цветов большинства работ художника дают основание для определения принадлежности произведений автора к «суровому стилю», когда пейзажная или сюжетная работа основывается на палитре цветов с примесью серых,

сизых и черных оттенков, даже если на полотне присутствует общая освещённость солнцем, или картина является мажорной по своей сути.

Подобным колоритом, как и у выше упомянутых художников, обладают работы Геннадия Арсентьевича Штабнова. Омский живописец принадлежит к поколению художников, сформировавшихся в 1960-е годы, и тогда же складывается его мироощущение, воплощенное в работах. Оно отвечает стилистике и восприятию действительности «сурового стиля». В целом колористический строй работ Штабнова характеризуется затемненным колоритом, когда цвет теряет яркость, преобладают серовато-зеленые, приглушенные синие оттенки, сизые цвета. В большинстве работ художника прослеживается холодность колорита, которая свойственна природе края так же, как и самой идеологии «сурового стиля». На полотнах можно увидеть, как происходит монументализация станковой картины, рождаются новые «земли» суровых трудовых будней, и это решается средствами цвета и композиции. Автор создает обобщенные образы, построенные на больших цветовых массах с тонким колористическим решением, это способствует эмоциональной и образной выразительности пейзажа. Картина «Земля людей» (1969), экспонированная на выставке в год своего создания, написана в приглушенном, затемненном колорите, где цвет отражает семантику и прагматику произведения, выступая системой знаков. Все краски на полотне как бы проходят через призму серого, будничного цвета, тонально затемненные участки говорят о суровости того пространства, с которого писалась работа. На картине представлена тонкая полоска горизонта с далями цвета индиго и небо с нулевой насыщенностью цвета бетонного монолита, нависшее над огромной плоскостью земли. Колористически сложно написанная земля в коричнево-зеленых оттенках вкупе с завышенной линией горизонта, резко очерченными волнообразными линиями дорог, светлотные контрасты, затемненные синие цвета далее создают эпично-утопичный образ, приводящий к ощущению полета над тяжелыми землями северного края, и формируют понимание всех сложностей жизни, которые присущи тем местам. Кроме этого, образ земли трактуется как некий сплав, источник природных

ресурсов, богатств, которые стали доступны человеку только в середине XX века. Исследователь омского искусства В. В. Гапешко пишет: «...художники этого времени обращаются к монументальности форм, графичности, лаконичности колористического решения. Художники применяют повышенную звучность цвета, его распределение по всей плоскости картины, что дает плоскостность» [2, с. 66]. В обобщенном виде работы Г. А. Штабнова написаны через приглушенный, затемненный колорит, включая как бы повсеместный «налет» серого пыльного цвета, не позволяющий выделяться какому-либо оттенку больше, приводя гармонию цвета к общему знаменателю, формируя тем самым образ той эпохи, когда сложно выйти из ряда и занять индивидуальное положение, с одной стороны, а с другой – сама колористически сложная природа края приводит к подобным решениям.

Еще одной яркой тенденцией в искусстве этого периода стал живописный реализм. Работы Ростислава Фёдоровича Черепанова неоднозначны по цвету. Палитра варьируется от приглушенных до ярких открытых цветов. Меньше работ теплого колорита, теплота возникает в освещенных солнцем пейзажах, где открывается цвет почти с максимальной насыщенностью. Охристый – часто применяемый цвет у вышерассмотренных художников, развивается до ярко-оранжевого, а зелень переходит в буйный липово-зеленый цвет, светлые оттенки в основном развиваются в сторону холодного цвета, высветленного сизого, напоминающего цвет серого шелка, также мятный и розовый возникают в произведениях автора. Тема пейзажа выбирается камерная. Нет больших пространств с грандиозными просторами и нет приглушенного, порой даже до графичности, цвета, палитра остается насыщенная, иногда без изменённой яркости – это то, что отличает пейзажи Черепанова от пейзажей многих авторов того времени. Часто используемый такими художниками, как А. Н. Либеров, Г. А. Штабнов, К. А. Белов графитный синий заменяется на глубокий голубой, коричнево-зеленый, темно-оливковый. Художник практически не использует серые, черно-графитовые цвета. Серо-коричневые вовсе не применяются, чаще на полотнах присутствует серая платина, фиолетово-синяя пастель, коло-

рит строится на среднеприглушенных светлых, чаще холодных оттенках, акцентный цвет проявляется в красно-рубиновых, легких розовых, реже в золотисто-желтых, но тогда цвет берется в более открытых оттенках, доведенных до максимальной насыщенности и яркости. Стилистика «сурового стиля» не настолько сильно проявилась в цветовом и сюжетном решении, но исполнение в полной мере присуще данному стилю, который пропагандирует лаконизм форм и декоративность цвета. Художник транслирует в своих работах традиции живописного реализма, на которые в Московской школе опирались С. П. и А. П. Ткачевы и В. Ф. Стожаров и корни которых уходят в начало XX века.

Валентин Васильевич Кукуйцев писал в основном пейзажи, камерные, часто этюдного плана, но с лаконичным, где-то даже плакатным использованием цвета. У него много осенних мотивов, часто используется желтая охра, доходящая до звенящего и янтарного желтого. Художник много путешествовал, привозя сочные южные пейзажные серии. Колористический строй его работ складывается в большей степени из неконтрастных цветов по светлоте, используется цвет серой платины, что сближает колорит его произведений с работами Р. Ф. Черепанова. Сибирские пейзажи «Весенние проталины» (1964), «Просторы Прииртышья» (1974), «Городской пейзаж» (1964) написаны через серо-желтые, бледно-коричневые, зелено-бежевые цвета. Совершенно иначе трактуется образ Родины в одноименной картине 1974 года, выполненной в восточном открытом, ярком колорите с разноцветием. Это работу уже сложно отнести в цветовом плане к «суровому стилю» за ее чересчур яркую цветовую структуру. Но при этом лаконизм и декоративность трактовки остается.

Выводы

Часто цвет в живописных работах художников-шестидесятников доведен до звучания графики. В то время Сибирь воспринималась как символ грандиозных свершений, бескрайних просторов, новых измерений человеческой личности. Художники запечатлевают ее суровые ландшафты, облик «новой земли». Цвета «сурового стиля» с их тональной сложностью, сухостью, иногда

даже затемненностью, проявляются не всегда и не у всех художников того периода. Часто присутствует некая цветовая описательность, пленэрзм, используются цвета, принадлежащие местной природе без наложения идеологических мотивов. И все же в большинстве картин разных авторов черты идеологии того периода легко находятся и проявляются как в композиции, так и в цветовом решении. Художники, выстраивая работы в особом «будничном» колорите, часто сложном, с множеством нюансов в оттенках, доводят до зрителя идеи, заложенные в принципах «сурового стиля», где на первый план в пейзаже выходит обобщенный образ родины с ее богатством ресурсов, фокусировкой на человеке труда и размышлениями о сложном быте в затерянных уголках страны.

Художников 1960-х годов волнует не только красота природы, но и отражение ее на плоскости в связке с идейностью, а общность освещения, сводящая цвет к единому состоянию, делает их работы выполненными на основе так называемого тонального колорита (тоном называют степень светлоты цвета). Цветовой строй необходим не просто как средство передачи пространства и формы, но и как средство раскрытия образа, в том числе образа эпохи. Многими художниками 1960-х использовался колорит цветных сопоставлений, прибавляющий дополнительный цвет, чтобы добиться сложного восприятия общего тона, такой же прием в живописи использовали импрессионисты, при этом пространство внутри полотна как бы растворялось в воздухе, играя красками. И, напротив, искусство 1950–1960-х при общей тональной приглушенности дает уже не столько игру света, сколько игру нюансных отношений.

Изобразительное искусство в целом и колорит в частности несет в себе отпечаток территории, на которой он зародился. Длинный зимне-весенний сезон и условия степного ландшафта дают разнообразие охристых, сизых и бело-жемчужных оттенков в восприятии природы, что приводит к более сложным, нюансным работам, преобладанию серого, сложного к прочтению цвета. «Цвет и свет представляют собой две стороны одного и того же явления, поскольку цвет освещает, а свет окрашивает. Цвета определяют вид природной среды, различной с точки зрения климата

и топографии» [3, с. 74]. К. А. Белов, А. Н. Либеров, Н. Н. Брюханов чаще используют охристые, теплые оттенки, даже в изначально холодных цветах, таких как синий, сине-зеленый и фиолетовый, – они берутся художниками в теплом виде, колориты построены на среднеприглушенных оттенках с небольшим контрастом по светлоте.

Проанализировав свыше 50 работ омских авторов, мы увидели, насколько большое значение

имеют географические, идеологические и социально-культурные особенности, которые, в свою очередь, отражаются в цветовом строе произведений. Многообразие художественных тенденций, приемов и колористических решений в омском искусстве 1960-х годов было обусловлено общим духом относительной либерализации общественно-политической жизни в СССР при сохранении общего ощущения «суровости» этой эпохи.

Литература

1. Бабикова Т. В. Становление новой культуры Сибири 1960-х годов и художественное образование // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 3 (16). – С. 131–134.
2. Гапешко В. В. Творческие поиски омских художников шестидесятников // Национальные приоритеты России. – 2016. – № 2 (20). – С. 66–68.
3. Горелова Ю. Р. Город как концепт и визуально-художественный образ [Электронный ресурс] // Урбанистика. – 2018. – № 1. – С. 74–89. – URL: https://e-notabene.ru/urb/article_24086.html (дата обращения: 30.11.2020).
4. Елфимов Л. П., Белова В. К. Белов Кондратий. Народный художник России. – Омск, 1996. – 174 с.
5. Карпова К. В. Суровый стиль. Судьба направления: специальности 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2015. – 36 с.
6. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. – 2015. – № 1. – С. 195–206.
7. Му К. Трансформация образов советского изобразительного искусства в послевоенный период (1945–1960 года) // Человек и культура. – 2017. – № 5. – С. 45–56.
8. Чертов Л. Ф. Визуально-пространственные коды в изобразительном искусстве // Вестник С.-Петербургского университета. – 2003. – Сер. 6, вып. 1 (6). – С. 51–58.

References

1. Babikova T.V. Stanovlenie novoy kul'tury Sibiri 1960-kh godov i khudozhestvennoe obrazovanie [Formation of the new culture of Siberia in the 1960s. and art education]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanities research], 2017, no. 3 (16), pp. 131-134. (In Russ.).
2. Gapeshko V.V. Tvorcheskie poiski omskikh khudozhnikov shestidesyatnikov [Creative searches of Omsk artists of the sixties]. *Natsional'nye priority Rossii* [National priorities of Russia], 2016, no. 2 (20), pp. 66-68. (In Russ.).
3. Gorelova Yu.R. Gorod kak kontsept i vizual'no-khudozhestvennyy obraz [City as a concept and visual-artistic image]. *Urbanistika* [Urban studies], 2018, no. 1, pp. 74-89. (In Russ.). Available at: https://e-notabene.ru/urb/article_24086.html (accessed 30.11.2020).
4. Elfimov L.P., Belova V.K. *Belov Kondratiy. Narodnyy khudozhnik Rossii* [Belov Kondraty. People's Artist of Russia]. Omsk, 1996. 174 p. (In Russ.).
5. Karpova K.V. *Surovyi stil'. Sud'ba napravleniya: spetsial'nost' 17.00.04 "Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arkhitektura": avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Severe style. Destiny direction: specialty 17.00.04 "Fine and arts and crafts and architecture". The author's abstract of the diss. of the PhD of Art History]. Moscow, 2015. 36 p. (In Russ.).
6. Karpova K.V. Surovyi stil': khudozhestvennye orientiry napravleniya [Severe style: artistic landmarks of the direction]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic cultures], 2015, no. 1, pp. 195-206. (In Russ.).
7. Mu K. Transformatsiya obrazov sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva v poslevoyenny period (1945 - 1960 goda) [Transformation of images of Soviet art in the post-war period (1945 - 1960)]. *Chelovek i kul'tura* [Man and culture], 2017, no. 5, pp. 45-56. (In Russ.).
8. Chertov L.F. Vizual'no-prostranstvennye kody v izobrazitel'nom iskusstve [Visually spatial codes in fine arts]. *Vestnik S.-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], 2003, ser. 6, iss. 1 (6), pp. 51-58. (In Russ.).

УДК 792.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-137-147

КРЕАТИВНАЯ МОДЕЛЬ СПЕКТАКЛЯ В ЛАНДШАФТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Крылов Иван Александрович, аспирант, старший преподаватель, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

В статье предпринимается попытка выявить и разграничить утвердившиеся к началу 20-х годов XXI столетия традиционные и альтернативные форматы театрального искусства в пространстве отечественного театра. Автор статьи рассматривает сложившиеся детерминанты возникновения и распространения арт-практики в отечественном театральном искусстве, относит их к альтернативным форматам театрального искусства.

Культура соучастия, режиссёрские стратегии постдраматизма, цифровизация повседневности представляются автором статьи как фундаментальные основания для появления такой неклассической креативной модели, как сайт-специфическая арт-практика в ландшафте российского театрального искусства XXI столетия.

Неустойчивая динамика привлекательности неклассической креативной модели в театральном пространстве российского театра, по мнению автора, вызвана рядом причин, которые эксплицитно представлены в статье. Накопившийся отечественный театральный опыт развивается и реализуется к началу 20-х годов XXI столетия в традиционных и альтернативных форматах театрального искусства, параллельно оказывающих влияние друг на друга.

Актуализация сайт-специфической арт-практики оценивается автором как положительное явление, позволяющее обновить и расширить арсенал режиссёрских стратегий, обнаружить инновационный подход к созданию эстетического события, трансформировать зрительское участие в рамках отечественного театрального искусства и культуры соучастия.

Ключевые слова: альтернативные форматы театрального искусства, сайт-специфическая арт-практика, постдраматизм, режиссёрские стратегии, культура соучастия, цифровые технологии, повседневная культура, неклассическая креативная модель театрального искусства, культурная диффузия.

CREATIVE MODEL OF THE PERFORMANCE IN THE LANDSCAPE OF RUSSIAN THEATRE ART OF MODERN TIMES

Krylov Ivan Aleksandrovich, Postgraduate, Sr Instructor, Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

The author attempts to identify and distinguish traditional and alternative formats of theatre art established by the beginning of the 1920s in the space of national theater. The article considered formed determinants of the appearance and spread of art practice in national theater art. The author refers them to alternative formats of theater art.

The culture of participation (collaboration), producer strategies of postdramatism, digitalization of daily occurrence are presented by the author as fundamental grounds for the appearance of such a non-classical creative model as a site-specific art practice in landscape of the Russian theater art of the 21st century.

According to the author, a number of reasons clearly presented in the article causes the unstable dynamics of the attractiveness of non-classical creative model in the space of the Russian theater. The accumulated

national theatre experience is developing and being realized by the beginning of the 2020s in traditional and alternative formats of theatre art, which simultaneously influence each other.

The actualization of site-specific art practice is evaluated by the author as a positive phenomenon that allows to update and to expand the arsenal of producer's strategies, to discover an innovative approach to creating an aesthetic event, to transform audience participation within the framework of the national theater art and culture of participation.

Keywords: alternative formats of theatre art, site-specific art practice, post-drama, producer's strategies, culture of complicity (participation), digital technologies, daily occurrence, non-classical creative model of theatre art, cultural diffusion.

Рубеж XX–XXI веков в отечественном театральном искусстве, с точки зрения искусствоведения, театроведения и культурологии, принято интерпретировать как «переломный» (Н. Якубова, А. Вислова), «переходный» (Г. Ивинских, Я. Пахомова) период (см. [4; 6; 11; 25]). Исследователи в области искусствоведения и культурологии, анализируя отечественную театральную ситуацию, сходятся во мнении, что период рубежа XX–XXI веков фундирован контекстом радикального противопоставления театральных традиций и их альтернатив. Однако с укреплением альтернативных форматов театрального искусства подобная диалектика противопоставления к началу 20-х годов XXI столетия ослабевает. В связи с этим ландшафт отечественного театрального искусства определяют как традиционные, так и альтернативные театральные форматы. При этом и те и другие форматы театрального искусства имеют различные виды креативных моделей. Уточним, что понятие «креативность» употребляется нами как качественная характеристика, обладающая направленностью, настроенностью и интенциональностью для попытки создания чего-то нового в рамках сложившейся структуры или формата (см. [18]). Например, традиционный формат театрального искусства избирает своей доминирующей креативной моделью театральный спектакль с ранее не использовавшимися выразительными средствами. В свою очередь, альтернативные форматы театрального искусства презентуют собственную креативную модель в качестве разнообразных арт-практик. Таким образом, к концу первого двадцатилетия XXI столетия в ландшафте отечественной театральной жизни можно наблюдать паритетность сосуществования театральных форматов и их креативных моделей. Тем не менее сложившееся присутствие, скорее, является негласной договорённостью

о праве на свободное развитие театрального искусства в формате любого направления в контексте реализации инновационной стратегии государственной культурной политики. Другими словами, традиционные и альтернативные форматы театрального искусства, согласно стратегии государственной культурной политики России до 2030 года, признаются культурным потенциалом с целью продвижения «международного имиджа России в качестве страны с богатейшей традиционной и динамично развивающейся современной культурой» (см. [19]). Естественно, что сценарий указанной стратегии выступил в роли своеобразного микшера и тем самым снизил радикальность театральных традиционалистов в отношении современных арт-практик и уравнил возможности распространения креативных моделей как традиционных, так и альтернативных форматов театрального искусства.

Следует отметить, что арт-практика как креативная модель, позволяющая конструировать художественное произведение, возникает в XX веке. Особенностью арт-практики является способность создавать событие за счёт использования ресурсов культуры повседневности и её агентов. Доктор философских наук Виктор Олегович Пигулевский, рассматривая основные концепции и элементы искусства в ситуации постмодерна в книге «Искусство и арт-практика», отмечает возникновение новых подходов к конструированию художественных произведений. В. О. Пигулевский резюмирует, что одной из доминирующих моделей при создании произведения искусства начиная с XX века назначается арт-практика. «Под арт-практикой понимается использование готовых объектов или конструкций в качестве произведений в противовес искусству как автономной эстетической реальности, противопоставленной повседневной жизни» [13, с. 180]. Заметим, что

В. О. Пигулевский в определении арт-практики указывает на то, что объекты и конструкции уже были созданы в повседневности и применялись согласно назначению. Основной задачей же арт-практик является превращение объектов и конструкций агентов повседневности в артефакт, что позволяет вписывать их в пространство современного искусства. «Фонтан» и «Колесо» Марселя Дюшана, «Комната» Аллена Джонса, «Моя кровать» Трейси Эмин – всё это выдающиеся примеры арт-практик знаменитых художников, которые превратили агентов повседневности в артефакты и тем самым вписали их в актуальное галерейное искусство. Однако считается, что применение понятия «арт-практика» и его прямолинейный перенос во все сферы искусства без уточнения специфики творческой деятельности не достаточно корректны. Арт-практика в сфере искусства (музыкального, театрального, изобразительного и т. д.) требует уточнений в соответствии с определённой сферой и свойственной только ей спецификой творческой деятельности. Конкретизация сферы искусства при работе с арт-практикой обосновывается константными ценностями, которые индивидуальны и проявляются в её творческой деятельности. Уточним, что театральное искусство представляет собой сферу, входящую в совокупность художественной культуры, но при этом она изначально обладает специфическими, характерными только для неё признаками, качествами, свойствами, особенностями, видами, формами и ценностями. Следовательно, рассмотрение и анализ арт-практик, возникающих в современном театральном искусстве, необходимо детализировать с учётом этого искусства и его специфики.

Исследователи современного искусства причисляют, например, перформансы Марины Абрамович, Йозефа Бойса, Германа Нитша, Мередит Монк, Дмитрия Пригова, Романа Осминкина и многих других к арт-практикам (см. [7; 13; 21]). Доктора философских наук, профессора, главные научные сотрудники сектора эстетики Института философии Российской академии наук Н. Б. Маньковская и В. В. Бычков относят к арт-практикам не только перформансы, они дополняют этот список акциями и хэппенингами [3, с. 8–15]. Отождествление перформансов, акций и хэппенингов с арт-практиками, по мнению

В. В. Бычкова, основывается на общем отказе альтернативных театральных форматов от «традиционного художественного опыта» [3, с. 13]. Так, например, театральные арт-практики XXI века реализуют отрыв от традиционного художественного опыта путём целенаправленного соединения игровой реальности с повседневной. Именно в этой зоне соединения реальной действительности с игровой реальностью арт-практика и создаёт язык художественного выражения в опоре на неклассические принципы и креативные идеалы постмодернизма и постдраматизма. «Словом, искусство становится элементом социокультурной реальности, эстетикой жизнестроения, теряя свои границы, то есть условность. Классическая модель искусства гибнет в контексте культуры. Эта катастрофа одухотворённого искусства замещается арт-практикой, работой с объектами самой действительности» [13, с. 148]. Иными словами, такая креативная модель, как арт-практика, разрушает не только привычные границы искусства, она сменяет собой классические представления о возможности существования искусства только лишь в рамках определённого пространства – например, сцены. Также арт-практика ликвидирует художественную иллюзию, предлагая взамен апроприацию «банальности, отбросов, обыденности, возводя всё это в систему ценностей и идеологию» [2, с. 173]. Ж. Бодрийяр отмечал, что перформансы (в рамках нашего исследования понимаемые как арт-практика) – это ни что иное как игра «в компромисс одновременно с нынешним положением вещей и всеми предшествующими формами из истории искусств» [2, с. 173]. Следовательно, такая креативная модель альтернативных форматов театрального искусства, как арт-практика, конструирует отличное от классической модели искусства эстетическое событие.

В арт-практике эстетическое событие достигается с помощью манипуляции «объектами и человеческой телесностью в природной или урбанистической среде», целью которой является окончательное стирание «границ между исполнителем и аудиторией» (см. [12]). Известно, что традиционная идея театра не включает в себя столь радикальной цели и не прибегает к манипуляциям за пределами сценического пространства для свершения эстетического события. Следует заметить, что театральные арт-практики

для достижения назначенной цели в основном используют в качестве манипуляций популярные стратегии «соучастия», такие как иммерсивность и партиципаторность. Данные стратегии благоприятно сосуществуют с ценностями и агентами культуры повседневности. Более того, иммерсивность и партиципаторность обладают свойством агентности, что, в свою очередь, позволяет им активизировать роль зрительского соучастия при восприятии арт-практик за счёт способности быть действующим фактором. Ориентированность арт-практик на иммерсивность, партиципаторность корреспондируется с актуальным вектором культуры XXI столетия, который ещё в 90-е годы XX века американский культуролог Г. Дженкинс именовал как культуру соучастия.

Термин «культура соучастия», по мнению Г. Дженкинса, сформировался под влиянием массовой культуры и медиа. В свою очередь, развитие Интернета и социальных сетей обусловило расширение содержания данного термина за счёт включения смысла, связанного с практическим, прикладным контентом. Культура соучастия возникает как противовес демаркации границы между актантами, их разделения на создателя и потребителя, автора и читателя, актёра и зрителя. Г. Дженкинс в 1992 году в книге «Захватчики текстов: телевизионные фанаты и культура участия» утверждает, что культура соучастия – это база, точнее сказать, пространство для трансформации пассивного потребителя культурных продуктов в креативного и одновременно активно включённого реципиента в процессы как производства, так и потребления. Таким образом, альтернативные форматы театрального искусства, представленные в отечественном пространстве, к началу первого десятилетия 2000-х годов, в сущности, опираются на повседневную культуру, рассматривая её как мощный ресурс (материал) для создания различных арт-практик в стратегиях культуры соучастия: иммерсивность или партиципаторность. Подобные ухищрения в отечественном театральном искусстве вызваны, на наш взгляд, стремлением соответствовать векторам «культуры соучастия», которые к концу 20-го года XXI столетия стали более динамично развиваться за счёт цифровых технологий. Однако от процесса развития цифровых технологий зависима не только актуализация культуры соучастия, но

и возрастание значимости культуры повседневности. Известно, что Интернет и его технические возможности не только расширили зону влияния культуры соучастия, но и произвели смену статуса ресурса культуры повседневности, трансформировав её из «рутинной» в «креативную». Такая трансформация статуса культуры повседневности, усиление власти культуры соучастия требуют поиска новых неклассических креативных моделей в отечественном театральном искусстве, способных соответствовать актуальным социокультурным запросам XXI столетия.

На наш взгляд, к концу первого десятилетия XXI века сайт-специфическая арт-практика закрепляет за собой статус новой неклассической креативной модели в отечественном театральном искусстве. В отличие от театрального спектакля (как модели традиционного формата театрального искусства), сайт-специфическая арт-практика обладает высокой агентностью (возрастающей активностью реципиента) за счёт обращения к повседневности и её объектам. Заметим, что наибольшая плотность постдраматических знаков и агентов повседневности наблюдается в сайт-специфических арт-практиках, созданных стратегиями культуры соучастия, так как в них предполагается слияние зон повседневности (мир фактичности и обыденной жизни без какого-либо перерыва) и театрального искусства (сценическое действие, возникающие в процессе игры). Примечательно, что подобное слияние происходит с использованием объектов или конструкций, находящихся не в пределах традиционных площадок театрального искусства, а в центре повседневности – на городских улицах, свалках, железнодорожных путях, парках, в зданиях, кафе. Поэтому предлагаем дефинировать *сайт-специфическими арт-практиками те проекты альтернативных форматов театрального искусства, в которых при слиянии с повседневностью и её агентами происходит разрушение автономии театрального искусства, а также когда одновременно с этим добавляются добавочные смыслы и ценности повседневным объектам или конструкциям, изначально в них отсутствовавшие или являвшиеся латентными*. Полагаем, что к возникшим в начале 2000-х годов арт-практикам в сфере отечественного театрального искусства возможно отнести сайт-специфические проекты – это так

называемые *enviroment-* и *promenade-*спектали. Отметим, что в российском пространстве театрального искусства спектакли, созданные в сайт-специфической арт-практике, оцениваются критически и неоднозначно, так как воспринимаются как проявление культурной диффузии. В данном случае под культурной диффузией понимается «заимствование» каких-либо достижений одной культуры у другой» [5, с. 71]. Естественно, что отечественным театральным искусством достижения западного театра под лозунгом «выхода искусства из искусства в жизнь» признаются сомнительными. Известно, что в традиционной идее отечественного театрального искусства принято понимать под мастерством актера психофизическое существование, отличающееся по ряду признаков от бытового поведения (в этом направлении построено обучение в театральных школах). Такое различие между «сценическим» и «бытовым» в традиционном отечественном театральном искусстве закономерно диссонирует с западными стратегиями перформативности, постдраматичности, которые подробно сформулированы зарубежными исследователями в области теории, истории театра: Э. Бернс, Р. Шехнером, А. Аронсоном, Х.-Т. Леманом, Э. Фишер-Лихте, Р. Голдберг. Изначальная разновекторность западных и отечественных взглядов и идей в театральном искусстве и активные процессы культурной диффузии в Новейшее время становятся основанием для противоречивого отношения к сайт-специфическим арт-практикам в российской театральной культуре. Попытаемся рассмотреть некоторые объективные причины, определяющие неоднозначное отношение к сайт-специфической арт-практике как к одной из креативных моделей культуры соучастия в театральном искусстве:

1. *Отсутствие в отечественном научном обороте ёмкого и точного определения арт-практики site-specific.* Арт-практика *site-specific*, заимствованная отечественным театральным искусством из западной театральной культуры в первое двадцатилетие XXI века, до сих пор не имеет сформировавшегося понятийного аппарата в российской гуманитаристике. Естественно, что европейская теория осуществила фиксацию термина *site-specific* и развивает его параллельно с театральной практикой. Профессор Ник Кей (I), теоретик перформанса Ричард Шехнер (II), ху-

дожник Майк Пирсон (III) разрабатывают теорию современной арт-практики *site-specific* в различных аспектах: зависимость действия и события от «местоположения» (I), пространство и окружающая среда как модель поведения для зрителя (II), предметное определение термина «постановка *site-specific*» (III) (см. [20]). Рассматривая отечественный опыт, осуществляемый в усечённой теоретической осмысленности понятия *site-specific* как арт-практики, отметим, что в российском театральном искусстве она всё же популяризируется. Популяризация сайт-специфических арт-практик осуществляется за счёт фестивалей различного уровня. Яркими примерами популяризации сайт-специфических арт-практик в отечественном пространстве театральной культуры являются: Международный фестиваль театра и современного искусства «Точка доступа» (г. Санкт-Петербург), Межрегиональный фестиваль «Кузбасс-fest: театр здесь!» (г. Кемерово). Перечисленные фестивали указывают на присутствие в пространстве российского театрального искусства проектов и спектаклей, созданных с помощью сайт-специфических арт-практик, которые на теоретическом уровне требуют осмысления, так как являют собой пример креативной модели, влияющей на процессы создания и восприятия театрально-художественной продукции;

2. *Противоречивое отношение к арт-практике со стороны профессионального театрального сообщества.* Подобного рода недоверие к арт-практике в российском театральном искусстве сформировано под влиянием утвердившейся в XX веке парадигмы драматизма, основанной на психолого-реалистическом и условно-театральном подходах, реализуемых в спектаклях, в то время как проекты, созданные с помощью сайт-специфических арт-практик, основаны на ценностях парадигмы постдраматизма. В отечественной театральной действительности парадигма постдраматизма воспринимается как оппозиция драматизму. Режиссёры и актёры, воспитанные в традициях психолого-реалистического и условно-театрального подходов, ассоциируют постдраматизм с явлением, призванным стереть границы между культурой и не-культурой, искусством и не-искусством, театральным и нетеатральным, театром и посттеатром. Стирание границ как ма-

гистральная задача постдраматизма подтверждается кандидатом филологических наук Еленой Николаевной Шевченко: «Культура постдраматизма резко меняет роль драматурга, режиссера, актера» (см. [23]). Сеем предположить, что представленный Е. Н. Шевченко список постоянных участников, обеспечивающих коллективную деятельность по созданию, распространению, оценке и восприятию театрально-художественной продукции: драматург, режиссёр, актер – возможно дополнить таким константным участником, как зритель. В культуре постдраматизма зритель, наравне с другими участниками сайт-специфических арт-практик, также резко меняет свою роль. Сайт-специфические арт-практики помещают действие спектакля/представления в нетеатральное пространство и наделяют зрителя новым функционалом, который в психолого-реалистическом и условно-театральном подходах был скрыт или служил лишь отчасти дополнительной опцией, и то только в ситуации интерактивного спектакля. Постдраматизм настолько мощно активизирует ранее считавшуюся необязательной или ненормативной опцию соучастия, реализующуюся в конкретности и необходимости зрительского действия/со-действия/поступка в момент восприятия спектакля/проекта, что заставляет актера находиться в прямой зависимости от зрителя. В концепции драматизма отсутствуют или минимизированы подобные зависимости от зрителя в момент представления театрального спектакля, в то время как постдраматизм наделяет сайт-специфическую арт-практику огромным потенциалом коммуникации «актёр-зритель». Таким образом, коммуникация и активное соучастие реципиента преимущественно доминируют в постдраматизме над действием. Появление художественно-театральных продуктов, в которых активность зрительского действия и полная от неё зависимость актёра, сюжета и дальнейшего хода спектакля, в отечественной театральной культуре свидетельствует о проявлении интереса российских режиссёров к трендам западной театральной культуры, о заимствовании арт-практик, относящихся к креативной модели культуры соучастия. Резкая смена зрительского участия с пассивно-воспринимающего сценическое действие на активно действующего участника, а также декларирование абсолютного и одновременного

равноправия действий со стороны зрителя и актёра послужили инициацией недоверия в профессиональном сообществе к постдраматизму в целом и к сайт-специфической арт-практике в частности. Недоверие к парадигме постдраматизма является ещё одной причиной затянувшегося процесса утверждения сайт-специфической арт-практики как формата современного искусства;

3. *Неадаптивность учебных планов и программ в процессе обучения современных актёров и режиссёров.* Театральное образование, являющееся основной социальной институцией, в задачи которой входит воспитание и развитие будущих субъектов театральной культуры, оказалось дезориентировано в отношении арт-практик. С одной стороны, в психолого-реалистических и условно-театральных традициях отечественного театра отсутствует подобное явление, и образовательные учреждения не спешат рисковать с внедрением арт-практик в учебные программы, так как невозможно предсказать исход сайт-специфического опыта в ходе учебно-творческой работы. Однако, с другой стороны, тенденции современного театрального искусства предъявляют новые требования в качестве создания альтернативных форматов театрального искусства, с которыми должен быть ознакомлен (в теории и на практике) современный актёр и режиссёр. «Сегодня вузы страны также испытывают на себе давление этой новой театральной модели: молодые режиссеры уже на школьной скамье не хотят пользоваться традиционной учебной сценой, пытаются выйти за пределы сценической коробки с тремя стенами. Во многом проблема отказа от традиционной сцены с подъемом, разделяющим зрительный зал от игрового пространства, кроется в отказе современного театра от того, что в советские годы называлось “воспитательной функцией театра”» [16]. Двойственная ситуация театрального образования в отношении арт-практик подкрепляется не только желанием молодых режиссёров создавать авангардные спектакли, но и тем, что пространство отечественного театрального искусства постепенно заполняется спектаклями, созданными в стратегиях постдраматизма, или спектаклями, в которых постдраматические знаки играют определенные им роли (незначительные или главные) (см. [9, 10, 14, 15, 17, 22, 24]). И в то же самое время до сих пор в театральном образовании, как

профильной институции театра, не выработано однозначного отношения к тенденциям постдраматизма, так как открытым остаётся вопрос о соотношении эстетической и этической сторон арт-практик альтернативных форматов театрального искусства с воспитательными функциями образовательных учреждений. Моральные нормы, самоцензура, соответствующие гуманистическим отечественным национальным традициям воспитания творческой личности, а также табуированность ряда тем и форматов, диссонируют с упрощённой, свободной открытостью к провокациям и ненормативной эстетической (а подчас и этической) формой арт-практик. Так, эстетическая инаковость арт-практик становится препятствием к их включению в учебные планы и программы театральных образовательных учреждений.

Таким образом, существующая неоднозначность по отношению к сайт-специфическим арт-практикам в отечественном театральном искусстве, на наш взгляд, регламентируется по совокупности всех указанных причин, в основе которых: а) торможение в распространении сайт-специфических арт-практик в связи с несопадением этических и эстетических ценностей современной западно-европейской театральной культуры и отечественного театрального искусства, опирающегося на гуманистические ценности и литературоцентризм; б) отсутствие теоретической обоснованности заимствования и распространения форматов культуры соучастия из западной театральной культуры в отечественное театральное искусство; в) отказ от признания постдраматизма в качестве одной из театральных парадигм XXI века; г) дезориентация социальных институций в отношении сайт-специфических арт-практик, репрезентуемых постдраматизмом и культурой соучастия в качестве альтернативных форматов театрального искусства.

Естественно, указанные причины оказывают влияние на нестабильную динамику развития и распространения креативной модели культуры соучастия в ландшафте отечественного театрального искусства. Но следует констатировать факт, что к концу первого двадцатилетия XXI столетия в российском театральном искусстве произошло увеличение и накопление стратегического арсенала в отношении способов создания, распространения, восприятия художественно-театральной продукции. Подтверждением этого являются

эксцентрированные театроведом, театральным критиком Юлией Клейман стратегии, которые характерны для отечественных театральных опытов рубежа XX–XXI веков. Рассматривая сайт-специфические театральные опыты, Ю. Клейман приходит к заключению, что «<...> манипуляция зрительской реакцией: либо стремление к дискретности и вариативности зрительского опыта, либо интенсификация зрительского участия путем непосредственного вовлечения зрителей, либо и то и другое; <...> перенос функции актеров на зрителей; <...> создание спектаклей вне традиционных театральных зданий, где сама среда порождает дополнительные смыслы; иначе говоря, site-specific театр; создание спектакля, где каждый является равноправным творцом; <...>» [8, с. 97], представляют собой актуальные стратегии, которыми пользуются российские режиссёры в пространстве отечественного театрального искусства при создании художественно-театральной продукции. Выявленные и дефинированные Ю. Клейман режиссёрские стратегии, сложившиеся под влиянием постдраматизма и векторов культуры соучастия в отечественном театральном искусстве XXI века, естественным образом влекут за собой появление новых моделей, «которые вообще обходятся без традиционного театрального здания и сцены. Они могут возникнуть в самых разных пространствах: в цехах бывших заводов на окраине городов или в центре; в историческом многоэтажном здании, где представление перетекает из одного помещения в другое и может развиваться одновременно в этих разных пространствах; в открытом естественном пространстве некой экскурсионной театральной программы; в бывшей коммунальной квартире, где остались старые вещи и мебель и есть несколько комнат и кухня и т. д.» [1, с. 130–131]. Также заметим, что Ю. Клейман указывает в эксцентрированном списке режиссёрских стратегий обозначенные нами в начале статьи иммерсивность и партиципаторность, тем не менее объединяет их в одну группу, называя стратегиями манипуляции зрительской реакции. При этом определяет сайт-специфические спектакли как отдельную независимую стратегию. Позволим себе предположить, что при соединении таких стратегий, как манипуляция зрительской реакцией и сайт-специфик театр, в отечественном театральном искусстве XXI века возникает креативная модель театрального соучастия, которую

можно дефинировать как сайт-специфическую арт-практику. Таким образом, полагаем, что сайт-специфическая арт-практика в совокупности своей конструируется без ограничения выбора только одной из возможных стратегий – напротив, она представляет собой обязательное соединение и взаимодействие всех указанных Ю. Клейман режиссёрских стратегий. Однако соединение этих стратегий основывается на трансформации статусов участников, наделяя их равными правами для полного вовлечения в сайт-специфическую арт-практику, осуществление которой происходит на безграничной территории, где повседневность с её агентами синтезируется с игровой реальностью. Именно синтез повседневного и игрового заставляет вовлечься реципиенту полностью, а не частично во все происходящие процессы сайт-специфической арт-практики.

Таким образом, альтернативные форматы театрального искусства, используя потенциал агентности повседневности, постдраматизма и его знаков, репрезентуют в пространство отечественного театра креативную модель – сайт-специфическую арт-практику. В свою очередь, сайт-специфическая

арт-практика имеет целью создание события на стёртых границах между искусством и повседневностью для погружения и вовлечения реципиента, синхронизирующего в себе роли производителя и потребителя этого события, тем самым она корреспондируется с трендом «культура соучастия». Данная арт-практика реализуется с помощью соединения режиссёрских стратегий, общей задачей которых является наделение равными правами всех участников театрального события. Подобный подход к конструированию события в отечественном театральном искусстве появляется как результат культурной диффузии. Несмотря на факт заимствования, к концу 20-го года XXI столетия сайт-специфическая арт-практика является не только актуальной формой отечественных альтернативных форматов театрального искусства, она служит примером новой неклассической креативной модели культуры соучастия. Появление и распространение такой модели в пространстве отечественного театрального искусства представляет интерес не только для практиков театра, театральных критиков, театроведов, но и для исследователей культуры в целом.

Литература

1. Богданова П. Изменение театральной модели к XXI веку // *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*. – М.: НЛЮ, 2020. – С. 126–131.
2. Бодрийяр Жан. Заговор искусства. Совершённое преступление [пер. с фр. А. В. Качалова]. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 250 с.
3. Бычков В. В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011. – 105 с.
4. Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.
5. Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: учебник. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 352 с.
6. Ивинских Г. П. Социокультурные трансформации театра в переходные эпохи России на рубеже XIX–XX и XX–XXI веков (на материале театральной жизни г. Перми): дис. ... доктора культурологии. – Кемерово, 2021. – 387 с.
7. Кисеев В. Ю. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк [Электронный ресурс] // *Южно-Российский музыкальный альманах*. – 2018. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sayt-spetsifik-performans-v-tvorchestve-meredit-monk> (дата обращения: 20.03.2021).
8. Клейман Ю. Город и его изнанка: Петербург и сайт-специфические театральные опыты // *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*. – М.: НЛЮ, 2020. – С. 96–105.
9. Крылов И. А. «Культ рассказывания» в постдраматическом театре // *Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: идеалы и ценности: коллективная монография* / Л. В. Лейпсон, О. В. Синельникова, Н. С. Попова, В. В. Чепурина, Н. Л. Проколова, И. А. Крылов; отв. ред. Н. Л. Проколова; пер. О. В. Ртищевой; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – С. 185–197.
10. Левшин К. Н. Принцип монтажа в режиссёрском решении [Электронный ресурс] // *Вестник МГУКИ*. – 2015. – № 2 (64). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-montazha-v-rezhissyorskoy-reshenii> (дата обращения: 22.06.2021).
11. Пахомова Я. И. Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] // *Вестник ВятГУ*. – 2013. – № 3 (1). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/>

- n/osobnosti-razvitiya-sovremennogo-teatralnogo-protssessa-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v (дата обращения: 20.06.2021).
12. Пигулевский В. О. Арт-практика: ирония и коннотации [Электронный ресурс] // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-praktika-ironiya-i-konnotatsii> (дата обращения: 11.04.2021).
 13. Пигулевский В. О. Искусство и арт-практика. – Харьков: Гуманитарный центр, 2019. – 204 с.
 14. Прокопова Н. Л. Постдраматические театральные знаки в драматических спектаклях // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: коллективная монография / Н. С. Попова, К. А. Мелехова, Б. Стано, О. В. Синельникова, Н. Л. Прокопова, В. В. Чепурина; отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. О. В. Ртищевой; Кемерово: Кемерово: Кемерово. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 155–156.
 15. Прокопова Н. Л., Крылов И. А. Режиссёрские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 22–31.
 16. Руднев П. Ломка инструментария. Как меняется современный русский театр [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2015. – № 8. – URL: <https://magazines.gorky.media/october/2015/8/lomka-instrumentariya.html> (дата обращения: 20.06.2021).
 17. Сабелев М. М. Видеопроекция как выразительное средство современного музыкального театра. // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра. – Казань: Изд-во Академии наук Республики Татарстан, 2016. – С. 269–274.
 18. Столетов А. И. Сущность креативности и её типы [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. – 2014. – № 4 (17). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-kreativnosti-i-eyo-tipy> (дата обращения: 20.06.2021).
 19. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года: Распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 года № 326-р. [Электронный ресурс] // ГАРАНТ: [информационно-правовой портал]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71243400> (дата обращения: 20.06.2021).
 20. Стукал. Е. Д. К вопросу о «SITE-SPECIFIC» театре [Электронный ресурс] // Социосфера: научно-методический и теоретический журнал. – 2016. – № 2. – URL: http://sociosfera.com/files/conference/2016/Sociosphere_2-16/sociosfera_2-16.pdf (дата обращения: 20.06.2021).
 21. Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. – 2009. – № 15. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans> (дата обращения: 20.03.2021).
 22. Чепурина В. В. Образная система театрального спектакля: синтез документальности и художественности // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: коллективная монография / Н. С. Попова, К. А. Мелехова, Б. Стано, О. В. Синельникова, Н. Л. Прокопова, В. В. Чепурина; отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. О. В. Ртищевой; Кемерово: Кемерово. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемерово. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 173–192.
 23. Шевченко Е. Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве [Электронный ресурс] // Вестник ЮУрГТТУ. – 2015. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskij-teatr-v-sovremennom-nemetskom-i-rossijskom-kulturnom-prostranstve> (дата обращения: 18.03.2021).
 24. Шматова Г. А. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты [Электронный ресурс] // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2016. – № 2 (11). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktivizatsiya-zritelya-v-sovremennom-teatre-semioticheskii-i-performativnyy-aspekty> (дата обращения: 22.06.2021).
 25. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990–2010-е годы. – М.: Новое литературное образование, 2014. – 376 с.

References

1. Bogdanova P. *Izmenenie teatral'noy modeli k XXI veku* [Changing the theatrical model by the 21st century]. *Metamorfozy teatral'nosti: razomknytye formy* [Metamorphoses of theatricality: open forms]. Moscow, NLO Publ., 2020, pp. 126–131. (In Russ.).
2. Bodriyyar Zhan. *Zagovor iskusstva. Sovershennoe prestuplenie* [A conspiracy of art. A crime committed]. Moscow, RIPOL Classic Publ., 2020. 250 p. (In Russ.).
3. Vyckov V.V. *Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoy tsivilizatsii* [Contemporary art as a phenomenon of technogenic civilization]. Moscow, VGIK Publ., 2011. 105 p. (In Russ.).

4. Vislova A.V. *Russkiy teatr na slome epokh. Rubezh XX–XXI vekov [Russian theater on a broken era. Frontier of the XX–XXI centuries]*. Moscow, Universitetskaya kniga Publ., 2009. 272 p. (In Russ.).
5. Grushevitskaya T.G., Popkov V.D., Sadokhin A.P. *Osnovy mezhkul'turnoy kommunikatsii: uchebnik [Fundamentals of intercultural communication. Textbook]*. Moscow, UNITY-DANA Publ., 2003. 352 p. (In Russ.).
6. Ivinskikh G.P. *Sotsiokul'turnye transformatsii teatra v perekhodnye epokhi Rossii na rubezhe XIX–XX i XX–XXI vekov (na materiale teatral'noy zhizni g. Permi): dis. ... dokt. kulturologii [Sociocultural transformations of the theater into the transitional eras of Russia at the turn of the XIX–XX and XX–XXI centuries (based on the material of the theatrical life of Perm). Dr of Culturology diss.]*. Kemerovo, 2021. 387 p. (In Russ.).
7. Kiseev V.Yu. Sayt-spetsifik performans v tvorchestve Meredit Monk [Site-specific performance in the work of Meredith Monk]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian musical almanac]*, 2018, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sayt-spetsifik-performans-v-tvorchestve-meredit-monk> (accessed 20.03.2021).
8. Kleyman Yu. Gorod i ego iznanka: Peterburg i sayt-spetsificheskie teatral'nye opyty [City and its exile: Petersburg and site-specific theatrical experiments]. *Metamorfozy teatral'nosti: razomknutyie formy [Metamorphoses of theatricality: open forms]*. Moscow, NLO Publ., 2020, pp. 96–105.
9. Krylov I.A. «Kul't rasskazyvaniya» v postdramaticheskom teatre [“The cult of storytelling” in the post-drama theater]. Leypson L.V., Sinelnikova O.V., Popova N.S., Chepurina V.V., Prokopova N.L., Krylov I.A. *Zhanrovo-stilevyie metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: idealy i tsennosti [Genre-style metamorphoses in art of the beginning of the XXI century: ideals and values]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2020, pp. 185–197.
10. Levshin K.N. Printsip montazha v rezhisserskom reshenii [The principle of editing in directorial decision]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 2 (64). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-montazha-v-rezhissyorskoy-reshenii> (accessed 22.06.2021).
11. Pakhomova Ya.I. Osobennosti razvitiya sovremennogo teatral'nogo protsessa v Rossii kontsa XX – nachala XXI veka [Features of the development of the modern theater process in Russia of the late XX - early XXI centuries]. *Vestnik VyatGU [Bulletin of the Vyatka State University]*, 2013, no. 3 (1). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-montazha-v-rezhissyorskoy-reshenii> (accessed 22.06.2021).
12. Pigulevskiy V.O. Art-praktika: ironiya i konnotatsii [Art practice: irony and connotations]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian musical almanac]*, 2019, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-praktika-ironiya-i-konnotatsii> (accessed 11.04.2021).
13. Pigulevskiy V.O. *Iskusstvo i art-praktika [Art and art practice]*. Kharkov, Gumanitarnyy tsentr, 2019. 204 p. (In Russ.).
14. Prokopova N.L. Postdramaticheskie teatral'nye znaki v dramaticheskikh spektaklyakh [Postmodern theatre symbols in drama performances]. Popova N.S., Melekhova K.A., Stano B., Sinelnikova O.V., Prokopova N.L. *Zhanrovo-stilevyie metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: kollektivnaya monografiya [Genre and style metamorphoses in the art of the beginning of the XXI century. A collective monograph]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019, pp. 155–156. (In Russ.).
15. Prokopova N.L., Krylov I.A. Rezhisserskie strategii v postdramaticheskom teatre: spektakl'-mistifikatsiya [Producer strategy in the postdrama theater: performance-mystification]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 22–31. (In Russ.).
16. Rudnev P. Lomka instrumentariya. Kak menyaetsya sovremennyy russkiy teatr [Tool breakage. How modern Russian theater is changing]. *Oktyabr' [October]*, 2015, no. 8. (In Russ.). Available at: <https://magazines.gorky.media/october/2015/8/lomka-instrumentariya.html> (accessed 20.06.2021).
17. Sabelev M.M. Videoproektsiya kak vyrazitel'noe sredstvo sovremennogo muzykal'nogo teatra [Videoprojection as expressive means of contemporary musical theater]. *Teatr XXI veka i vyzovy novogo vremeni: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashennoy 110-letiyu tatarskogo teatra [Theater of the XXI century and the calls of new time. Materials of the international scientific-practical conference dedicated to the 110th anniversary of the Tatar Theater]*. Kazan, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan Publ., 2016, pp. 269–274. (In Russ.).
18. Stoletov A.I. Sushchnost' kreativnosti i ee tipy [The essence of creativity and its types]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]*, 2014, no. 4 (17). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sushchnost-kreativnosti-i-eyo-tipy> (accessed 20.06.2021).
19. Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda: Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 29 fevralya 2016 goda № 326-r [State cultural policy strategy for the period until 2030: Decree of the Government of

- the Russian Federation of February 29, 2016, no. 326-p]. *GARANT: informatsionno-pravovoy portal [GARANT. Information and legal portal]*. (In Russ). Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71243400> (accessed 20.06.2021).
20. Stukal E.D. K voprosu o "SITE-SPECIFIC" teatre [On the issue of "SITE-SPECIFIC" theater]. *Sotsiosfera: nauchno-metodicheskiy i teoreticheskiy zhurnal [Sociosphere. Scientific, methodological and theoretical journal]*, 2016, no. 2. (In Russ). Available at: http://sociosfera.com/files/conference/2016/Sociosphere_2-16/sociosfera_2-16.pdf (accessed 20.06.2021).
 21. Tarasov A. Postmodernistskie art-praktiki: kheppening, performans [Postmodern art practices: happy, performance]. *Analitika kul'turologii [Analysis of cultural studies]*, 2009, no. 15. (In Russ). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans> (accessed 20.03.2021).
 22. Chepurina V.V. Obraznaya sistema teatral'nogo spektaklya: sintez dokumental'nosti i khudozhestvennosti [Image system of performance: synthesis documentary and artistry]. Popova N.S., Melekhova K.A., Stano B., Sinelnikova O.V., Prokopova N.L. *Zhanrovo-stilevye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: kollektivnaya monografiya [Genre and style metamorphoses in the art of the beginning of the XXI century. A collective monograph]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019, pp. 173-192. (In Russ.).
 23. Shevchenko E.N. "Postdramaticheskiy teatr" v sovremennom nemetskom i rossiyskom kul'turnom prostranstve ["Postdramatic Theater" in the modern German and Russian cultural space]. *Vestnik YuUrGGPU [Bulletin of the South Ural State University]*, 2015, no. 1. (In Russ). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskiy-teatr-v-sovremennom-nemetskom-i-rossiyskom-kulturnom-prostranstve> (accessed 18.03.2021).
 24. Shmatova G.A. Aktivizatsiya zritelya v sovremennom teatre: semioticheskiy i performativnyy aspekty [Activating the viewer in a modern theater: semiotic and performative aspects]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary Studies. Linguistics. Cultural studies]*, 2016, no. 2. (In Russ). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktivizatsiya-zritelya-v-sovremennom-teatre-semioticheskiy-i-performativnyy-aspekty> (accessed 22.06.2021).
 25. Yakubova N.O. *Teatr epokhi peremen v Pol'she, Vengrii i Rossii. 1990–2010-e gody [Theater of the era of change in Poland, Hungary and Russia. 1990 - 2010s]*. Moscow, Novoe literaturnoe obrazovanie Publ., 2014. 376 p. (in Russ).

УДК 792.028.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-147-153

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

Шелтрекова Ярослава Владимировна, преподаватель, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: yana_7334@mail.ru

Прокопов Виктор Леонидович, доцент, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pvl08@mail.ru

В статье рассматривается актуальная в современном театре режиссерская стратегия, связанная с применением мультимедийных технологий. Усиление значимости мультимедийных технологий в современном театре авторы аргументируют укреплением позиций постдраматизма и развитием цифровизации искусства.

Целью статьи избрано выявление ресурса мультимедийных технологий в создании сценического пространства в драматическом спектакле. Авторы связывают актуальность своих размышлений с популярностью мультимедийных технологий и одновременно с недостаточностью научно-теоретического

осмысления их роли в создании драматического спектакля. Эмпирическим материалом послужил постановочный опыт авторов статьи.

Рассматривается ресурс мультимедийных технологий в создании сценического пространства в спектакле-сказке «Анчутка» по одноименной пьесе Б. Метальникова. Методологической опорой служит способ включенного наблюдения. Приводятся доказательства обусловленности применения мультимедийных технологий задачами раскрытия мыслей автора пьесы и режиссерского замысла. Аргументируется использование мультимедийных технологий как одного из выразительных средств в реализации режиссерского замысла. Обосновывается необходимость отработки навыков сценического существования актера в условиях пространства, созданного посредством мультимедийных технологий.

Авторы статьи настаивают на отношении к мультимедийным технологиям как выразительному средству, располагающему широкими возможностями в формировании сценического пространства, «оживление» которого возможно лишь посредством мастерства актера. Выводами служит утверждение о том, что адаптация цифровых технологий в театральном искусстве связана с формированием подхода, сочетающего цифровые и традиционно театральные технологии, подчиненные воплощению режиссерского замысла спектакля.

Ключевые слова: мультимедийные технологии, драматический спектакль, постдраматизм, цифровые технологии, дополненная реальность, сценическое пространство, выразительное средство.

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES AS AN EXPRESSIVE MEANS IN CREATING THE STAGE SPACE IN DRAMATIC PERFORMANCE

Sheltrekova Yaroslava Vladimirovna, Instructor of Department of Theater Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: yana_7334@mail.ru@mail.ru

Prokopov Viktor Leonidovich, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

In the article, the director's strategy associated with the use of multimedia technologies manifests itself urgently in modern theater. The authors argue the strengthening of the importance of multimedia technologies in modern theater by strengthening the positions of post-drama and development of digitalization of art.

The purpose of the article is to identify the resource of multimedia technologies in creating the stage space in a dramatic performance. The authors associate the relevance of their reflections with the popularity of multimedia technologies and, at the same time, with the lack of scientific and theoretical understanding of their role in creating a dramatic performance. The empirical tool for the article is the staging experience of the authors.

The resource of multimedia technologies in the creation of stage space in the fairy tale play "Anchutka" based on the play of the same name by B. Metalnikov. The methodological support is the participatory observation method. The authors provide the rationale for the use of multimedia technologies, the task of revealing the thoughts of the playwright and the director's intention. The use of multimedia technologies is argued as one of the expressive means of realizing the director's intention. There is a substantiation of the use of the skills of an actor's stage existence in the conditions of the space created by multimedia technologies.

The authors of the article insist on the attitude to multimedia technologies as an expressive means with ample opportunities in the formation of the stage space, the "revival" of which is possible through the skill of the actor. The conclusions are the assertion that the use of digital technologies in art theater with the formation of an approach that combines digital and traditionally theatrical technologies, subordinated to the embodiment of the director's idea of the performance.

Keywords: multimedia technologies, dramatic performance, post-drama, digital technologies, augmented reality, stage space, expressive means.

Современный театр во многом ориентируется на использование инновационных технологий. Речь идет о применении новых технологий в постановочном процессе спектакля. Укрепление позиций постдраматизма и цифровизация искусства обостряют интерес театралных режиссеров к мультимедийным технологиям и способствуют их адаптации в постановочных стратегиях. В настоящее время режиссерские стратегии довольно часто опираются на цифровые технологии, на использование дополненной реальности. Неслучайно в настоящее время доминирующими средствами выразительности становятся разного рода световое оформление и видеопроекции, управляемые компьютерными системами. Конечно, нельзя не признать, что благодаря этим средствам оказывается возможным создание определенной атмосферы, необходимой для реализации сценического действия. Динамичная цветосветовая партитура позволяет проследить тончайшие оттенки эмоционально-смысловой структуры художественного образа. Именно этот факт отмечают авторы статьи «Новые информационные технологии в современной сценографии» М. А. Бобровская, Д. В. Галкин, В. С. Самеева (см. [3]). Безусловно, подобная творческая работа требует соответствующей технической оснащённости площадки. Как видим, адаптация новых (так называемых, креативных) технологий в постановочный процесс спектакля оказывает значительное влияние в целом на развитие театра как вида искусства. Это проявляется и в возникновении уникальных форм спектаклей, и в утверждении новых театралных специальностей, и в разработке специфических технологий постановочного творчества и театралного дела. При этом научно-теоретическое осмысление роли мультимедийных технологий в создании театралного спектакля лишь начинает свой отсчет в отечественном искусствоведении. Изучению разных общеэстетических (художественных), технологических аспектов мультимедиа посвящены работы И. Алдошиной (см. [1]), Т. Астафьевой (см. [2]), В. Бычкова (см. [4]), А. Веллингтона (см. [5]) и пр. Однако работ, представленных практиками театралного искусства, имеющими опыт применения мультимедийных технологий в драматических спектаклях, явно не хватает, в то время как именно такого рода материалы способны раскрыть не только

ресурсы мультимедийных технологий, но и их реальное назначение в отечественном драматическом театре, имеющем крепкие психолого-реалистические и условно-театралные основания.

В одной статье раскрыть все ресурсы мультимедийных технологий и их реальное назначение в современном отечественном драматическом театре не представляется возможным, в то время как предпринять попытку анализа одного из аспектов этой интересной проблемы полезно и увлекательно. В основу предлагаемой статьи положен постановочный опыт, который сформировался благодаря созданию спектакля на основе сказки-пьесы «Анчутка» Б. Метальникова в Учебном театре «Эксперимент» Кемеровского государственного института культуры. Примечательно то, что спектакль на основе сказки-пьесы «Анчутка» Б. Метальникова был поставлен двумя способами: без использования мультимедийных возможностей и с применением мультимедийного ресурса. Работа над этими, по сути дела, двумя разными спектаклями послужила эмпирическим материалом данной статьи. Объектом исследования являются возможности мультимедийных технологий, предметом исследования – ресурс мультимедийных технологий в создании сценического пространства в драматическом спектакле.

Для начала отметим, что в данном случае под мультимедиа технологиями понимается совокупность способов, синхронно использующих тексты, графику, видеоэлементы, звуковые эффекты, фотографии, анимацию др. Иными словами, это сочетание визуальных и аудиоэффектов, создаваемое с помощью интерактивного программного обеспечения. Благодаря одновременному воздействию на зрителя графической, аудиовизуальной (звуковой) и визуальной информации, мультимедийные средства обладают большим эмоциональным зарядом (см. [7]). По этому поводу интересно рассуждает сценограф Т. В. Астафьева в своей статье «Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса». Она убежденно настаивает на том, что современный спектакль с применением мультимедиа – это особая форма театралного искусства, которая объединяет классические театралные устои и инновационные направления в сочетании с современными мультимедийными элементами и порождает новые спосо-

бы художественной выразительности и особую эстетику (см. [2]).

На наш взгляд, внедрение мультимедийных технологий в режиссерский замысел спектакля должно отвечать ряду следующих требований. Прежде всего, следует назвать обоснованность выбора мультимедийного материала исходя из замысла режиссера. Мультимедийные технологии являются важными, но все-таки не основными выразительными средствами. В создание спектакля (или как сейчас принято говорить театральное проекта), как нам кажется, прежде всего, должна быть положена история. Причем история, как говорил легендарный русский режиссер А. А. Гончаров, «о человеке, для человека и ради человека»¹. При прочтении книги «Мои театральные пристрастия» А. А. Гончарова, долгие годы являвшегося художественным руководителем Московского академического театра имени Вл. Маяковского, легко заметить многократное повторение слов «рассказ», «рассказывать». Он был убежден: «Если правдиво рассказываешь о живых людях – все идеи и принципы носят универсальный, общечеловеческий характер» [6, с. 119]. Поэтому целесообразность и разнообразие мультимедийных технологий определяются задачами, жанровым и стилистическим особенностями выбранного для сценической постановки литературного материала, а также и взглядом на него режиссера-творца. Конечно, современные мультимедийные технологии позволяют быстро менять пространство и место действия, вводить дополнительных персонажей, перемещая их в пространстве и времени. Но все эти возможности способны как помочь, так и помешать в создании сценической истории, поэтому художнику и режиссеру при использовании мультимедийных средств следует, прежде всего, руководствоваться основной мыслью литературного материала и сверхзадачей спектакля.

Вторым значимым требованием при обращении к мультимедийным технологиям в реали-

¹ Андрей Александрович Гончаров с 1998 по 2003 год был художественным руководителем актерско-режиссерского курса РАТИ-ГИТИСа, на котором учился Виктор Леонидович Прокопов, один из авторов данной статьи. Фраза «о человеке, для человека и ради человека» была услышана В. Л. Прокоповым на одном из занятий с мастером курса.

зации режиссерского замысла спектакля важно назвать создание целостной эстетической системы спектакля. Мультимедийные технологии – это лишь ресурс обеспечения условий взаимодействия актеров и зрителей. Мультимедийные технологии могут выступить средством, содействующим эмоционально-глубокому и содержательному разговору со зрителем. Однако при их использовании следует помнить о том, что они не должны доминировать – то есть служить цели самопрезентации, демонстрации, не связанных с замыслом спектакля «красивости», «необычности», «эффектности». Видеоконтент при использовании мультимедийных технологий должен быть вплетен в ткань всего спектакля, обусловлен предлагаемыми обстоятельствами, оправдан актерами и необходим для реализации замысла режиссера. Все выразительные средства (видеоряд, музыка, звуки, свет, костюмы, темп-ритм и принципы мизансценирования), используемые в спектакле, обязаны органично сосуществовать, дополнять друг друга. Объединить разнородные выразительные средства театральной постановки режиссер может только через актера. То есть через его отношение – его восприятие, оценку и действие.

Третьим значимым требованием является взаимодействие актера с образами, создаваемыми с помощью мультимедийных технологий. Для аргументации этого требования обратимся к примеру из своей режиссерской практики. Сложность взаимодействия актера с образами, создаваемыми с помощью мультимедийных технологий, авторы предлагаемой статьи в полной мере осознали в процессе работы над спектаклем-сказкой «Анчутка». Как уже отмечалось выше, спектакль-сказка «Анчутка» поставлен по одноименной пьесе Б. Метальникова в Учебном театре «Эксперимент» Кемеровского государственного института культуры. По ходу заметим, в сказке Б. Метальникова рассказывается история превращения дикой и вредной Анчутки² (лесной нечисти) в человека. В финале истории Анчутка становится прекрасной девушкой Аннушкой, которая

² Анчутка (восточнослав.) – мелкий злой дух наподобие русского чертенка. Живет у воды, умеет летать. А. нередко называют водяным или болотным, также беспятым, беспальным, что означает его принадлежность к нечистой силе [9].

научилась любить и помогать своим близким и друзьям. Спектакль Анчутка поставлен с использованием мультимедийных технологий. Важной ремаркой к истории создания сказки будет то, что в первом варианте спектакль был создан посредством традиционных постановочных стратегий, без использования мультимедиа-технологий. Второй вариант был модернизирован, и в ткань спектакля добавилась видеопроекция. Можно сказать, что в этом случае мультимедийные технологии применены как дополнительное выразительное средство режиссера.

Представим схему, которая наглядно демонстрирует взаимосвязь выразительных средств режиссера. На схеме 1 представлены в виде кругов три выразительных средства режиссера: актер, музыка, мультимедийные технологии. В спектакле-сказке «Анчутка» соединение названных выразительных средств помогает в режиссерском решении сцены «Подводного мира». На схеме 1 все части пересекаются в одном месте и создают одну общую фигуру, то же самое происходит и на сцене при реализации режиссерского замысла.

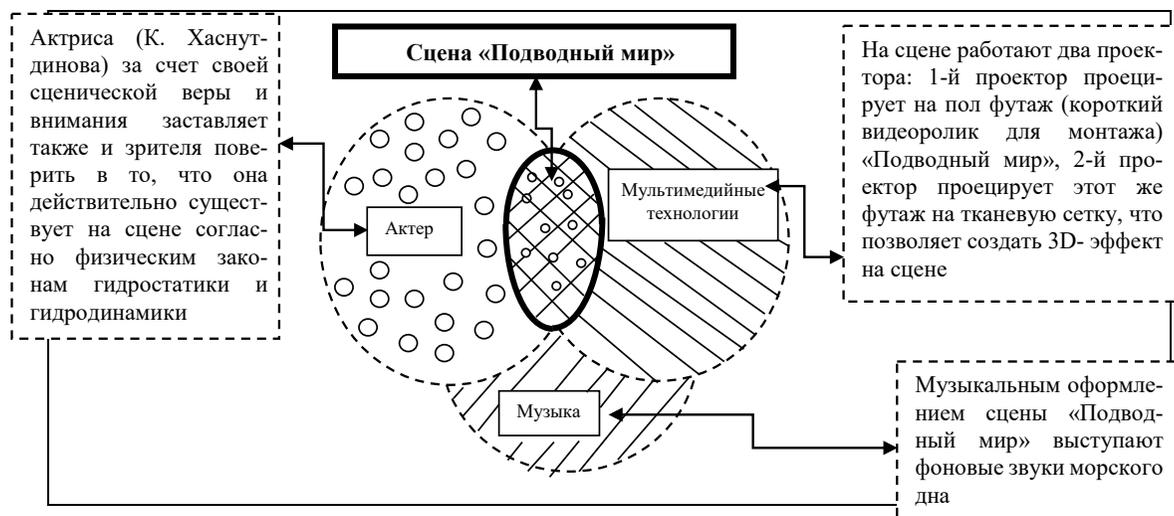


Схема 1. Сцена из спектакля-сказки «Анчутка» по одноименной пьесе Б. Метальникова

По сюжету спектакля в сцене «Подводного мира» Анчутка отправляется на дно болота, чтобы достать «Одолень-траву» для спасения друга. Эта сцена «Подводного мира» решается несколькими выразительными средствами, каждое из которых выполняет свою задачу. Так, например, мультимедиа-технологии создают изображение-футаж «Подводный сказочный мир». В данном случае визуальный ряд, хоть и является довольно ярким, красивым, но вместе с тем недостаточно убедителен в решении задач театрального искусства. Лишь проекции визуального ряда явно не хватает для того, чтобы зритель поверил в подлинность происходящего. Само по себе изображение-футаж «Подводный сказочный мир» еще не способно «перенести» зрителя в другую

реальность. Несмотря на то, что 80 % информации мы получаем посредством зрения, однако на слух приходится также значимая часть нашего общения с миром. Следовательно, необходимо подобрать соответствующие звуки и музыку, которые дополняли бы изображение и помогали бы создавать абсолютно другое пространство. Поиски и подбор нужного видеоконтента – это вовсе не простая задача. Ее решение требует включения в процессе постановки спектакля специалиста – режиссера мультимедиа. Однако в условиях создания спектаклей в учебных театрах сотрудничество с таким специалистом затруднительно. Отсутствие названного специалиста заставляет режиссеров спектаклей прибегать к помощи интернет-ресурсов, где они «скачивают» уже гото-

вый продукт, который с большей долей вероятности может не в полной мере отвечать задачам постановки. Но если авторы проявят деятельную фантазию, то обязательно найдутся средства, которые помогут сделать сценическое пространство более объемным.

Так, в качестве основы сценографического решения сцены «Подводного мира» в спектакле «Анчутка» было выбрано найденное в Интернете видео морского дна, которое и способствовало созданию сценической среды подводного сказочного мира. Но, несмотря на проекцию красивого видео, иллюзии сказочного пространства все же не возникало. Требовалось досочинить это хоть и красивое, но все еще недостаточно точно формирующее в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами сказки сценическое пространство. В нашем случае помощь оказала идея усилить сценографическое решение сцены «Подводный сказочный мир» старым якорем, вырезанным из картона. Добавление этого реального (заметим, традиционно театрального) элемента сценографии, словно затонувшего на дне, подчиняющегося движению воды и покачивающемуся, усовершенствовало сценическое пространство. Созданное посредством традиционных и мультимедийных технологий пространство оказалось сказочно красивым и способным завораживать зрителей таинственными звуками. Однако сценическое пространство в сцене «Подводного мира» становилось по-настоящему «живым», затягивающим, завораживающим лишь тогда, когда в нем появлялась Анчутка (актриса К. Хаснутдинова). Это вполне объяснимо, эффект 3D-проекции имеет потенциал только краткосрочного воздействия на зрителя и является всего лишь безжизненной инсталляцией. Неслучайно замечательный театральный педагог и режиссер И. Б. Малочевская считала, что вдохнуть жизнь, сделать сценическое пространство эмоциональным и содержательным может только актер, «способный силою своего воображения преобразовать реальность» [8, с 22]. Здесь важно акцентировать внимание на мастерстве актера в условиях сценического пространства, созданного при помощи мультимедиа. В имеющихся учебных пособиях по мастерству актера упражнения на взаимодействие в условиях дополненной реальности пока еще

отсутствуют. Технология формирования этих компетенций у будущих актеров не разработана. Поэтому при использовании мультимедиа в создании учебных спектаклей театральные педагоги идут путем проб и ошибок. Так, в процессе создания учебного спектакля «Анчутка» авторы статьи столкнулись с определенными трудностями в достижении убедительного сценического существования актрисы (К. Хаснутдинова) в условиях проецируемого пространства. Как известно, водная среда отличается от повседневной среды человека, и нахождение в воде определяется физическими законами гидростатики и гидродинамики, значит актер должен точно реагировать на воздействия, оказываемые под водой, на проплывающие мимо объекты (рыбы, водоросли, внезапные пузыри, могущие представлять опасность и т. д.), помнить цель и место, куда плывет. Реакции актера должны быть непосредственными и искренними. И вот тогда, возможно, удастся полностью погрузить зрителя в дополненную реальность, и вы услышите в зале спор мальчишек о том «настоящая вода или нет, а если настоящая, то почему не бежит в зал»³. Ведь зритель наблюдает за актером и за тем, как он преодолевает те или иные предлагаемые обстоятельства.

Исходя из названных выше требований, следует сделать заключение, что мультимедийные технологии располагают широкими возможностями в формировании сценического пространства. Однако «оживление» сценического пространства, созданного посредством мультимедиа, возможно лишь благодаря мастерству актера. В связи с этим основная функция использования мультимедийных технологий – это служить в качестве выразительного средства режиссера, которое в синтезе с другими выразительными средствами направлено на воплощение режиссерского замысла. Таким образом, адаптация цифровых технологий в театральном искусстве связана с формированием подхода, сочетающего цифровые и традиционно театральные технологии, подчиненные воплощению режиссерского замысла спектакля.

³ Описанный авторами спор зрителей имел место на одном из показов спектакля-сказки «Анчутка» в Учебном театре «Эксперимент» Кемеровского государственного института культуры.

Литература

1. Алдошина И. А., Сошников В. Д., Познин В. Ф., Денисов А. В., Игнатов П. В., Кузнецов И. Р. Шехтер Т. Е. Искусство мультимедиа. Мультимедиа и техника. – СПб.: СПбГУП, 2010. – 204 с.
2. Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3(20). – С. 128–133.
3. Бобровская М. А., Галкин Д. В., Самеева В. С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. – 2013. – Вып. 7. – С. 93–105.
4. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М.: ИФ РАН, 2006. – Вып. 2. – С. 32–60.
5. Веллингтон А. Т. Интеграция мультимедийных технологий в пространство театра // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 6-1. – С. 46–48.
6. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Книга первая. Поиски выразительности. – М.: Искусство, 1997. – 334 с.
7. Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества: учеб. пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2013. – 154 с.
8. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студ., обучающ. по спец. «Режиссура театра». – СПб.: ГАТИ, 2003. – 157 с.
9. Щеглов Г. В., Арчер В. Мифологический словарь. – М.: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006. – 368 с.

References

1. Aldoshina I.A., Soshnikov V.D., Poznin V.F., Denisov A.B., Ignatov P.V., Kuznetsov I.R. Shekhter T.E. *Iskusstvo mul'timedia. Mul'timedia i tekhnika [The art of multimedia. Multimedia and technology]*. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2010. 204 p. (In Russ.).
2. Astafyeva T.V. Komp'yuternye i mediynnye tekhnologii v stsenografii kak faktor razvitiya postanovochnogo protsesssa [Computer and media technologies in scenography as a factor in the development of the staging process]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Environment. Development]*, 2011, no. 3(20), pp. 128-133. (In Russ.).
3. Bobrovskaya M.A., Galkin D.V., Sameeva V.C. Novye informatsionnye tekhnologii v sovremennoy stsenografii [New information technologies in modern scenography]. *Gumanitarnaya informatika [Humanitarian informatics]*, 2013, iss. 7, pp. 93-105. (In Russ.).
4. Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennoogo iskusstva [Virtual reality as a phenomenon of contemporary art]. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]*. Moscow, IF RAN Publ., 2006, iss. 2. pp. 32-60. (In Russ.).
5. Vellington A.T. Integratsiya mul'timediynykh tekhnologii v prostranstvo teatra [Integration of multimedia technologies into the theater space]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki [Humanities, socio-economic and social sciences]*, 2015, no. 6-1, pp. 46-48. (In Russ.).
6. Goncharov A.A. *Moi teatral'nye pristrastiya. Kniga pervaya. Poiski vyrazitel'nosti [My theatrical predilections. Book one. The search for expressiveness]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1997. 334 p. (In Russ.).
7. Kirillova N.B. *Audiovizual'nye iskusstva i ekrannye formy tvorchestva: uchebnoe posobie [Audiovisual arts and screen forms of creativity. Textbook]*. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2013. 154 p. (In Russ.).
8. Malochevskaya I.B. *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova: uchebnoe posobie dlya studentov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti "Rezhissura teatra" [Directing school of Tovstonogov. Textbook for students studying in the specialty "Theater directing"]*. St. Petersburg, GATI Publ., 2003. 157 p. (In Russ.).
9. Shcheglov G.V., Archer V. *Mifologicheskii slovar' [Mythological dictionary]*. Moscow, Astrel, Transit Book, AST Publ., 2006. 368 p. (In Russ.).

УДК 78.04

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-153-158

ОСОБЕННОСТИ ИГРОВОГО ПРОСТРАНСТВА АРФЫ

Покровская Надежда Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ).
E-mail: arfa333@yandex.ru

В современном мире существует огромное число конкурсов разных уровней среди музыкантов-инструменталистов. Победители конкурсов – пианисты и скрипачи, балалаечники и гитаристы, ударники и органисты – становятся героями дня, гастролируют по всем странам света, создавая впечатление, что именно исполнитель является главной фигурой в музыке. К сожалению, так считают и сами лауреаты. Они забывают, что в момент игры в некую неделимую целостность объединяются три равноправных компонента: музыка композитора, мастерство играющего и сам инструмент. Из них величинами постоянными, нередко существующими в потенции, являются оригинальный авторский текст и акустические возможности инструмента. Сам исполнитель – это величина переменная, не всегда конгениальная уровню музыки и адекватная качествам инструмента. В силу конкурсных условий каждый участник стремится прежде всего показать свои технические преимущества перед другими играющими, опять забывая, что композиторы нечасто пишут произведения в расчёте на виртуозные возможности того или другого музыканта, но почти всегда создают *Музыку, которая возникает в их внутреннем слухе в звуковой ауре определённого инструмента*. Существует много научных работ, в которых говорится о необходимости уважения к творчеству композиторов и о недопустимости исполнительского произвола по отношению к авторскому уртексту. Но об отношении исполнителей к возможностям своего инструмента, о зависимости качества игры от владения музыканта звуком пишут редко и часто стараются подчеркнуть победу играющего над инструментом. Хотя это, по убеждению автора, нельзя считать правильным путём к достижению идеального воплощения замысла композитора. Автор статьи пытается выяснить, при каких условиях возникает максимальное наполнение звукового пространства арфы для создания совершенной в своём роде интерпретации музыкального произведения.

Ключевые слова: арфа, устройство, размеры, акустические особенности, система «исполнитель – инструмент», система «учитель – ученик», внутренний слух арфиста, акустика внешней среды.

FEATURES OF THE HARP PERFORMANCE SPACE

Pokrovskaya Nadezhda Nikolaevna, Dr of Art History, Professor of Department of String Instruments, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: arfa333@yandex.ru

In the modern world, there is a huge number of competitions of different levels among instrumentalists. The winners of the competitions – pianists and violinists, balalaika players and guitarists, percussionists and organists – become the heroes of the day, touring all over the world, creating the impression that it is the performer who is the main figure in music. Unfortunately, the laureates themselves think so. They forget that at the moment of playing, three equal components are combined into a certain indivisible integrity: the music of the composer, the skill of the player and the instrument itself. Of these, the constant values, often existing in potency, are the original author's text and the acoustic capabilities of the instrument. The performer himself is a flexible value, not always congenial to the level of music and adequate to the qualities of the instrument but they usually create *Music that occurs in their inner hearing, in the sound aura of a certain instrument*. Many scientific papers speak about the need to respect the work of composers and inadmissibility of performing arbitrariness in relation to the author's urtext. However, they rarely write about the attitude to the capabilities of their instrument, about the dependence of the quality of the game on the musician's possession of sound, and they often try to emphasize the victory of the player over the instrument. Although, in my opinion, this cannot be considered the right way to achieve the ideal embodiment of the composer's idea. The author of the article tries to find out under what conditions the maximum filling of the sound space of the harp occurs in order to create a perfect interpretation of a musical work.

Keywords: harp, device, dimensions, acoustic features, “performer-instrument” system, “teacher-student” system, harpist's inner hearing, acoustics of the external environment.

Редко приходится видеть на сцене музыканта, чья поза и движения сливаются с его инструментом, создавая единое целое, некую неразделимую подвижную композицию. Итогом подобного сосуществования бывает исключительной ценности художественный результат, без примеси шоу. К проблеме «исполнитель – инструмент» неоднократно обращались выдающиеся музыканты – пианисты и скрипачи [6; 3; 10]. О подобном симбиозе в музыке Г. Г. Нейгауз как-то сказал: «То ли Рихтер орялен, то ль рояль омузыкален» [6, с. 7–8]. Среди современных исполнителей можно назвать имена М. Плетнёва или В. Третьякова, игровые движения которых идеально соответствуют характеру музыки и возможностям их инструментов. Чаще же инструмент и исполнитель отделены друг от друга невидимым препятствием, которое играющий тщетно пытается преодолеть [3, с. 70]. Из-за преувеличенной амплитуды его движений возникают напряжённость звучания, форсирование громких нюансов и звуковые провалы в тихих. Инструмент и играющий как будто мешают друг другу, или каждый из них старается доказать своё первенство¹. Для самой музыки подобное соперничество мало продуктивно. Хотя аналогичные затруднения существуют и в игре на арфе, проблем системы «исполнитель – инструмент» арфисты ещё не касались.

Если, согласно утверждению многих музыкантов (с которым хотелось бы согласиться), любой инструмент – это живое существо, то надо к нему прислушиваться и с ним считаться [6, с. 105]. Считаться с его устройством и его возможностями. Именно строение инструмента, его размеры и форма, звуковой диапазон и громкостная шкала диктуют акустическую направленность его звуковой волны, его положение относительно

¹ Выдающийся инструментовед и педагог В. Ю. Григорьев также считал, что исполнитель и инструмент представляют собой единую систему: «Инструментальное движение... *отлично* от бытового... оно совершается в пределах самостоятельной сферы сознания и действия, в единой системе “человек – инструмент” (в этом смысле неверно психологически говорить, что исполнитель играет *на* инструменте; это может создавать определённое ощущение «отчуждения» инструмента от человека, нарушает целостную систему) (выделение в авторском тексте сохранены. – Н. П.)» [3, с. 70].

слушателя, посадку, игровые позы, амплитуду и направление движений исполнителя. Эти свойства и возможности инструмента создают вокруг него в момент игры то звуковое пространство, ту ауру, для которых данный инструмент предназначен. Если арфа стоит, покрытая чехлом от пыли у стены или в углу [5, с. 228], её звукового пространства в действительности не существует, а возможно лишь в потенции. Человек, движущийся или покоящийся, имеет своё жизненное и звуковое пространство, более или менее обширное и постоянно меняющееся (при включении в него каких-либо предметов из окружающей среды). Когда арфист играет, его жизненное пространство соединяется с потенциальным звуковым пространством инструмента и порождает их совместное жизненное и звуковое пространство, в котором, по моему мнению, партнёры равноправны.

Арфа очень красива по своим формам и соразмерна своему назначению. Человек тоже прекрасен по своим формам и оптимально соразмерен окружающей природе. Но всегда ли соразмерны между собой арфа и арфист? Что иногда мешает им стать единым целым в момент игры? По размерам арфа превосходит все инструменты симфонического оркестра². По форме она представляет собой два объединённых асимметричных треугольника. Первый (фигурный) расположен по вертикали. Второй (объёмный резонатор) совмещён с первым под острым углом. В основании («гнезде» или «коробке») находятся педали. При игре плоскости движений рук и ног различны: у рук – вертикальная, у ног – и вертикальная, и горизонтальная. То есть инструмент априори неудобен и по своим размерам, и по форме. Уже по посадке за инструментом можно определить, приспособится ли играющий к арфе, подчинит её себе или всю жизнь будет страдать во время игры от затруднённого положения корпуса и ног. В какой-то степени это зависит от природной ловкости, от уровня владения своими конечностями и отличного чувства равновесия. Последнее не-

² Основные размеры арфы производства фабрики имени А. В. Луначарского серии 9 в мм: высота – 1805±7,5; глубина в плоскости струн – 995±4,5; длина корпуса по деке – 1364,5±1,5; ширина корпуса в нижнем основании – 420±2, в верхней части – 88±1,75; длина струн максимальная – 1529±2,5, минимальная – 69±1; масса – 32 кг [1, с. 4].

обходимо, так как арфа во время игры находится в состоянии неустойчивого равновесия. У неё нет постоянной и прочной точки опоры. Центр её тяжести всё время смещается: она то опирается на задние ножки основания, то на колени играющего. А при игре на басовых струнах всей тяжестью ложится на его правое плечо. Ещё одно обстоятельство, затрудняющее игру, зависящее от устройства арфы и от постановки рук арфиста, – это её скошенное положение относительно корпуса играющего. Оно *не перпендикулярно плечам арфиста*³. Поэтому движения его рук не симметричны, а это противоречит их природной зеркальности. Уже преодоление естественности в положении тела и движениях рук трудно и способно вызвать напряжённость мышц.

Данные объективные обстоятельства сказываются на игре арфиста. Она зависит от его чувства свободы в общении с арфой, от легкости каждого движения пальцев, рук, плеч, ног, всего корпуса, от умения даже в момент исполнения преодолеть зажатость и продолжить игру. Но все это зависит не только от блестящей ремесленной подготовки, которая свидетельствует лишь об усовершенствованных физических способностях человека. Надо ещё научиться понимать свой инструмент, досконально узнать его возможности и научиться слышать отклик арфы на свои прикосновения.

Эта отзывчивость инструмента – уникальна [2, с. 99]. Звучание струны меняется мгновенно от малейшего изменения в силе нажатия и месте нажатия на струну подушечкой пальца («игровая точка» пальца), а также и от места игры на струне (в зависимости от связки с другими пальцами). Не каждый музыкант слышит собственную игру как бы со стороны – это тоже трудно, потому что часто её заглушает пение «про себя», присущее многим исполнителям⁴. Но даже когда они начинают слышать свою игру, то не различают в ней того, что вносит в общее звучание сам инструмент. А его реакция на работу пальцев очень сво-

еобразна. Она зависит от возможностей данного инструмента, адекватна силе прикосновения, нажатия на струну, которые в свою очередь могут соответствовать или не соответствовать характеру музыки и природе арфы. И арфа начинает трещать, хрипеть, визжать или просто перестаёт звучать.

Этого можно избежать, если учитывать ещё одну особенность арфы – разное звучание её трёх регистров: звонкого и короткого верхнего, певучего и мягкого среднего, долгого и гулкого нижнего. Слить их разные тембры в единое звуковое поле, как это иногда требуется в произведении, – очень трудная художественная задача. Чаще же требуется их разделить при исполнении полифонии или пьес композиторов-романтиков. В любом случае надо внутренним слухом услышать общее звучание всех голосов (в том числе и окраску каждого голоса), соотнести их между собой по значению, выделить более важную мелодическую линию или придать регистрам равную силу и тембр. Для этого необходим отлично развитый, даже изощрённый внутренний слух, который помогает услышать и представить себе возможные окраски звучания разных голосов музыки и разных регистров арфы. Помочь развитию внутреннего слуха может и должен педагог. Он слышит акустический итог игры ученика со стороны и помогает ему скорректировать его игровые движения для достижения идеального совместного звучания его рук и инструмента. Учитель фактически замещает своим слухом будущий внутренний слух ученика. Это долгий и порой мучительный процесс, который не всегда даёт положительный результат. Но если арфист научится слышать отзыв арфы на свою игру и относиться к ней критически, то необходимость в педагоге отпадает. Звучание арфы под его руками становится лучшим определителем совершенства или несовершенства его собственной игры.

Ещё одна особенность звукового пространства арфы заключается в его изменчивости и зависимости от окружающей среды и от самого играющего. Один и тот же инструмент звучит по-разному в руках ребёнка или взрослого, в тесной комнате, в сыром помещении или в концертном зале с хорошей или плохой акустикой, с публикой или без неё. Во время домашних занятий звук быстро гаснет от обилия мягкой мебели,

³ Хотя М. П. Мчедлов во втором издании отредактированной им «Школы игры на арфе» Н. Г. Парфёнова утверждает обратное [7, с. 5], вопреки описанию самим Парфёновым игровой позы арфиста [8, с. 12].

⁴ При пении «про себя» корпус играющего превращается в некое звучащее тело, которое имеет вибрации и тембр, отличающиеся от вибраций и тембра арфы [9, с. 17–18].

особенно если арфа стоит на ковре. В таком случае приходится прилагать больше усилий, чтобы добиться большей продолжительности звучания и его яркости, прибегая к помощи кисти и плеч даже при удобной и лёгкой фактуре. То же самое, но в ещё большей степени, можно наблюдать при игре в сырую погоду или в сыром помещении. Арфа просто перестаёт звучать даже в верхнем, самом звонком регистре. Звук остаётся рядом с арфистом, оглушает его и сразу гаснет, а тембр его искажается, переходя в гул. И говорить о полноценном восприятии звучания инструмента в этих условиях уже не приходится.

Если долго заниматься в такой обстановке, то играющий или привыкает к искажённому и короткому звучанию, или, чтобы добиться звукового результата, слышимого внутренним слухом, начинает усиленно давить на струны, вызывая напряжение мышц. В результате возникают напряжённое звучание и преувеличенная громкость всех нюансов. Продиктованные плохой акустикой, они уже кажутся нормальными для исполнения данной музыки. Когда выученное в таких условиях произведение выносится на концертную сцену, то оно звучит совсем не так, как представлял себе играющий. Часто он просто перестаёт себя слышать, так как звук улетает в зал, отражается от пустых стен и (если акустика хорошая) возвращается непривычно темброво обогащённым или не возвращается (если акустика плохая), и приходится играть как будто в пустоте [2, с. 221, 223].

Необходимым условием для идеального единения арфы и музыканта является также отличное физическое состояние играющего и отличное техническое состояние инструмента⁵. У больного человека и звук «больной», ослабленный и тусклый, а неисправный инструмент заставляет арфиста думать не о музыке, а о том, как бы избежать скрипа педали или дребезжания плохо зажимающей струну вилочки. Но отличных инструментов, так же как и залов с идеальной акустикой, мало. Арфистов, безусловно владеющих своим инструментом, тоже мало. И даже им бывает трудно признать свою игру совершенной, потому что в глубине души каждый исполнитель знает, что ему удалось, а что не удалось сделать из задуманного. Поэтому так редко можно получить полное

⁵ Это условие обязательно для игры на всех инструментах.

и глубокое эстетическое удовлетворение от игры арфистов.

Всё же публика всегда при встрече с арфой бывает благодарна исполнителю за её звуки, так отличающиеся своим человеческим теплом от резких звуков некоторых современных электроинструментов. Звук арфы – это её единственное настоящее богатство, за которое ей и арфистам прощают многие технические несовершенства и огрехи. Арфистам же надо понять, что часто им аплодируют не за их игру, а за обаяние колдовского звучания арфы. Объяснить эту особенность тембра, по моему мнению, можно лишь её натуральным строем в соединении с уникальным устройством и размерами. У большинства инструментов, по сравнению с арфой, более узкий диапазон звучания (приблизительно в 2–2,5 октавы), что снижает их возможности и громкостные, и тембровые. У фортепиано объём звукоряда такой же, как у арфы (6,5 октав). Но исполнитель не может непосредственно контактировать со струной (звучащим телом)⁶ [10, с. 108, 119]. Кроме того, при темперированной настройке гаснет вибрация не совпадающих по частоте биения струн. А это обедняет тембр инструмента. На хорошо настроенной (и это нелёгкое дело), с жильными струнами арфе обертоны всех её 46–47 струн начинают резонировать друг с другом в полную силу, создавая ни с чем не сравнимое богатейшее звуковое пространство арфы. От всего изложенного не должны опускаться руки. Ведь от каждого арфиста зависит, каким станет искусство игры на арфе через несколько поколений. Останется ли таким, как есть, станет ли развиваться и занимать всё новые и новые высоты, не только в спортивном смысле (быстрее и громче), но и через владение её звуком мы научимся передавать красоту и смысл музыки.

⁶ Об этом не раз упоминает в своей книге С. Е. Фейнберг. «Наилучшим образом звуки извлекаются пальцами, непосредственно касающимися струн. В этом смысле идеальным инструментом надо считать арфу. Здесь и сила звука, и возможные оттенки текста, и постепенность затухания или внезапное прекращение звука, и сравнительная сила аккордов» [10, с. 108]. Арфистам, безусловно, лестно подобное мнение об арфе такого выдающегося музыканта. Но на практике многое не соответствует этой высокой оценке возможностей и арфистов, и арфы.

Литература

1. Бандас Л. Л., Каплюк А. А. Арфа. Устройство и ремонт. – М.: Легпромбытиздат, 1985. – 62 с.
2. Батенин В., Гарбузов Н., Зимин П. и др. Музыкальная акустика / ред. проф. Н. А. Гарбузова. – М.; Л.: Гос. Муз. изд., 1940. – 246 с.
3. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. – 1986. – № 7. – С. 65–81.
4. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М.: Советский композитор, 1975. – 229 с.
5. Каплюк А. А. Конструкция и регулировка советской арфы // Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 214–229.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры. – М.: Музгиз, 1961. – 318 с.
7. Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1928. – 50 с.
8. Парфёнов Н. Г. Школа игры на арфе / ред. М. П. Мchedelova. – М.: Музыка, 1972. – 240 с.
9. Покровская Н. Н. Практическая методика. – Новосибирск: Классик-А, 2012. – 172 с.
10. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – 340 с.

References

1. Bandas L.L., Kaplyuk A.A. *Arfa. Ustroystvo i remont [The harp. Device and repair]*. Moscow, Legprombytizdat Publ., 1985. 62 p. (In Russ.).
2. Batenin V., Garbuzov N., Zimin P. i dr. *Muzikal'naya akustika [Musical acoustics]*. Ed. prof. N.A. Garbuzov. Moscow, Leningrad, Gos. Muz. izd. Publ., 1940. 246 p. (In Russ.).
3. Grigoryev V.Yu. Nekotorye problemy spetsifiki igrovogo dvizheniya muzykanta-ispolnitelya [Some problems of the specifics of the playing movement of a musician-performer]. *Voprosy muzikal'noy pedagogiki [Questions of music pedagogy]*, 1986, no. 7, pp. 65-81. (In Russ.).
4. Dulova V.G. *Iskusstvo igrы na arfe [The art of playing the harp]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1975. 229 p. (In Russ.).
5. Kaplyuk A.A. Konstruktsiya i regulirovka sovetsoy arfy [Design and adjustment of the Soviet harp]. Dulova V.G. *Iskusstvo igrы na arfe [The art of playing the harp]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1975, pp. 214-229. (In Russ.).
6. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortep'yannoy igrы [About the art of piano playing]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1961. 318 p. (In Russ.).
7. Parfyonov N.G. *Tekhnika igrы na arfe. Metod prof. A.I. Slepshkina [Technique of playing the harp. The method of prof. A.I. Slepshkin]*. Moscow, Gos. Izd-vo, Muzykal'nyy sektor Publ., 1928. 50 p. (In Russ.).
8. Parfyonov N.G. *Shkola igrы na arfe [School of playing the harp]*. Ed. M.P. Mchedelov. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 240 p. (In Russ.).
9. Pokrovskaya N.N. *Prakticheskaya metodika [Practical methodology]*. Novosibirsk, Klassik-A Publ., 2012. 172 p. (In Russ.).
10. Feynberg S.E. *Pianizm kak iskusstvo [Pianism as art]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 340 p. (In Russ.).

УДК 782.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-158-166

**ОПЕРА «СОН НА ВОЛГЕ» А. С. АРЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Элькан Ольга Борисовна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: elkanolga@gmail.com

Семиониди Елена Ивановна, доцент, профессор кафедры музыкального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: eisemionidi@mail.ru

Поляков Денис Максимович, аспирант, кафедра философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: denis.polyackov2017@yandex.ru

В статье рассматривается оперное творчество А. С. Аренского, выдающегося русского композитора, чьи сочинения, к сожалению, исполняются не часто. В качестве методов использованы сравнительно-исторический метод, анализ оперной драматургии, исполнительский анализ. Цели и задачи статьи включают определение специфики творческого почерка А. Аренского, анализ музыкально-драматургических средств в опере «Сон на Волге». В результате исследования установлено, что в операх А. С. Аренского прослеживаются важнейшие тенденции в развитии русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков, которые повлияли на сюжетно-драматургическую и стилевую специфику его опер. Самая ранняя опера, «Сон на Волге», в большей мере продолжает традиции «кучкистов»: драматургическая канва разворачивается неспешно, постепенно, раскрываясь в процессе четырёх действий. Завязка и развитие перемежаются с яркими жанровыми картинками, кульминацией становится живописная и потрясающая по силе воздействия сцена сна, пронизанная хроматизмами, современными гармониями, оригинальными тембровыми красками. Композитор мастерски использует в опере фольклорные источники и цитаты, наделяя звучание подлинным национальным колоритом. В отношении вокальной составляющей следует отметить, что в опере «Сон на Волге» преобладает ариозно-декламационный стиль, в партиях основных героев наблюдаются речевые традиции мелодики М. П. Мусоргского, лишь образ Марьи отличается выразительной кантиленой и глубоким психологизмом.

Ключевые слова: русская опера рубежа XIX–XX веков, традиция, драматургия, А. С. Аренский, «Сон на Волге».

OPERA “DREAM ON THE VOLGA” BY A.S. ARENSKY IN THE CONTEXT OF RUSSIAN TRADITIONS OF OPERA PLAYWRIGHTING

Elkan Olga Borisovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Music Art, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: elkanolga@gmail.com

Semionidi Elena Ivanovna, Associate Professor, Professor of Department of Music Art, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: eisemionidi@mail.ru

Polyakov Denis Maksimovich, Postgraduate, Department of Philosophy, Culturology and Humanities, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: denis.polyackov2017@yandex.ru

The article is devoted to the operatic work of A.S. Arensky, an outstanding Russian composer, whose works, unfortunately, are not often performed. The methods used were the comparative historical method, the analysis of opera playwrighting, and the performing analysis. The goals and objectives of the article include determining the specifics of the creative style of A. Arensky, the analysis of musical and dramatic means in the opera “Dream on the Volga.” As a result of the study, it was found that the most important trends in the development of Russian musical culture at the turn of the 19th and 20th centuries can be traced in the operas of A.S. Arensky, influencing the plot, dramatic and stylistic specifics of his operas. The earliest opera “A Dream on the Volga” to a greater extent continues the traditions of the Five, also known as the Mighty Handful: the dramatic outline unfolds slowly, gradually, revealing itself in the process of four acts. The outset and development is interspersed with vivid genre paintings, the culmination is a picturesque and stunningly powerful dream scene, permeated with chromatisms, modern harmonies, and original timbre colors. The composer skillfully uses folklore sources and quotes in the opera, endowing the sound with an authentic national flavor. With regard to the vocal component, it should be noted that the arioso-declamatory style prevails

in the opera “A Dream on the Volga,” in the parts of the main characters one can observe the speech traditions of M.P. Mussorgsky, only the image of Maria is distinguished by expressive cantilena and deep psychologism.

Keywords: Russian opera at the turn of the 19th-20th centuries, tradition, playwrighting, A. Arensky, “Dream on the Volga.”

Русская классическая опера никогда не знала обязательных шаблонов жанра. В ней существовали жанровые разновидности драматургии, определяемые различными сюжетно-тематическими основами оперных произведений.
Б. М. Ярустовский [8, с. 89]

Актуальность исследования обусловлена необходимостью обращения к истокам, традициям русской оперы, которая сегодня переживает серьезные трансформации, обрстая новыми формами. В эпоху постмодернизма «с его фрагментарностью, цитированием и культурным плюрализмом... в противовес тенденции “осовременивания” классических произведений в оперном искусстве... набирает силу тенденция воссоздания аутентичности... а также соблюдения исторической исполнительской традиции... Можно по-разному оценивать художественные эксперименты с классикой, но людям “посткультуры” сейчас очень не хватает традиций и опоры на вечные ценности», как справедливо замечают М. Т. Картавцева и А. Д. Ершова [1].

Зародившись в XVIII веке в эпоху русского просветительства, отечественная опера быстро прошла путь становления от подражания уже сложившимся канонам в итальянском, немецком, французском искусстве – до самостоятельных, национально-самобытных образцов жанра. К числу первых русских опер относятся «Несчастье от кареты» и «Санкт-Петербургский гостинный двор» В. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е. Фомина, «Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского (во второй редакции – музыка Е. Фомина), «Сокол» и «Сын-соперник» Д. Бортнянского. Уже первые оперные сочинения русских композиторов открыли новую область музыкально-театрального искусства, внесли в него новое содержание, новые принципы музыкальной драматургии. Начиная с этих ранних этапов и до сегодняшнего дня русская опера никогда не подчинялась строгим канонам и шаблонам жанра:

в зависимости от сюжета и становления образов героев в каждой конкретной опере свободно сочетались принципы разных жанровых подвидов оперы и различные драматургические закономерности. Однако при этом можно выделить ведущие отечественные традиции оперного жанра: они были заложены основоположником русской оперы М. Глинкой, в творчестве которого берут начало два главных направления национальной оперной школы в виде народной драмы («Жизнь за царя») и сказочно-фантастической оперы («Руслан и Людмила»). В дальнейшем этот жанровый ряд обогащается появлением лирико-психологических опер А. Даргомыжского («Эсмеральда», «Русалка», «Каменный гость»), эпических монументальных опер А. Бородина («Князь Игорь») и реформаторских музыкальных драм М. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»). «Для развития русской музыки конца XIX века показателен процесс лиризации... с отказом от социальной проблематики и перемещением интереса в сферу внутренней жизни человека» [6]; становление лирической оперы в русской музыке связано с бессмертными шедеврами П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Иоланта» и др.).

На рубеже XIX–XX веков традиции русской оперной драматургии представлены гибким сочетанием особенностей различных жанровых подвидов (чаще всего – лирической и эпической, лирической и комической, лирической и драматической опер, а также эпической и сказочно-фантастической), стремлением к индивидуализации формы и драматургии, важной ролью симфонического начала. Как отмечает О. Комарницкая, «особенности оперной композиции как целого находятся в зависимости от жанровой специфики сочинения. В русской классике XIX–XX веков оперные произведения ориентированы на максимальную индивидуализацию формы на высшем композиционном уровне. П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский создают непревзойденные по художественной красоте концепции, каждая

из которых оригинальна и специфична» [2, с. 10]. То же самое можно сказать и о разнообразных и оригинальных операх Н. Римского-Корсакова, жанровая палитра которых простирается от сказки («Садко», «Золотой петушок») до исторической драмы («Царская невеста») и притчи («Сказание о невидимом граде Китеже»), а сам композитор подтверждал идею уникальной формы русской оперы в своих высказываниях: «Я лично по крайней мере никогда не верил в существование одной единой, истинной формы, – и, наоборот, в своей музыке дал целый ряд разнообразных решений этой сюжетной художественной задачи. По моему крайнему убеждению, в действительности должно существовать почти столько же различных оперных форм, сколько существует отдельных типов оперных сюжетов» (см. [7]).

Совершенно закономерно, что А. Аренский, который в раннем творчестве испытал значительное влияние П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова, в своей первой опере продолжает традиции отечественной оперной драматургии и прежде всего – традиции вышеназванных композиторов. В целом А. Аренским написано не так уж много произведений в сценических жанрах: это три оперы – «Сон на Волге» (1888), «Рафаэль» (1894), «Наль и Дамаянти» (1903) и один балет «Египетские ночи» (1900).

Антон Степанович Аренский (1861–1906) – выдающийся русский композитор, дирижер, пианист, педагог, общественный деятель рубежа XIX–XX. Несмотря на то, что современники высоко ценили его композиторскую и исполнительскую деятельность, а его дирижерская и педагогическая работа получила должное признание, сегодня он редко интересует исследователей и считается «композитором второго ряда». Говоря о «композиторах второго ряда», А. Цукер обосновывает это понятие как «призванное привлечь внимание ученых к творчеству художников, хоть и оказавшихся ныне в тени, но в свое время пользовавшихся немалой, иногда даже громкой известностью, оставивших след в музыкальной жизни и культуре, а главное, занявших свое особое место в музыкально-историческом процессе [4]. Возрождение таких достойных, но забытых произведений русской классики, которые сыграли важную роль в музыкально-историческом процессе – актуальная задача современных музыковедческих поисков.

Все оперы А. Аренского получили довольно высокие оценки критиков и публики, хотя сегодня почти не ставятся на театральных сценах. Наиболее удачной критики считали первую оперу А. Аренского – «Сон на Волге», которая была им задумана в период жизни в Москве. В то время он дружил с С. Танеевым, именно он попросил П. Чайковского подарить молодому композитору готовое либретто по драме А. Островского «Воевода». Дело в том, что на основе этого либретто П. Чайковский уже написал свою первую оперу «Воевода», но оказался ею недоволен и уничтожил почти весь музыкальный материал, либретто же так и осталось по сути невостробованным и не воплощенным в жизнь. Таким образом, либретто попало к А. Аренскому, и он начал писать на его основе свою первую оперу. Сюжет А. Островского давно интересовал молодого композитора: в своих воспоминаниях Н. Римский-Корсаков отмечал, что отдельные оркестровые номера к «Воеводе» А. Аренский сочинил еще будучи студентом его класса в Петербургской консерватории и спустя годы включил их в музыку своей оперы.

В такой ситуации, казалось бы, не избежать сравнений музыки великого композитора П. Чайковского и начинающего мастера А. Аренского. Однако в процессе работы либретто было значительно переработано А. Аренским, жанровые и сюжетные акценты были переставлены, и в целом можно сказать, что две эти оперы совпадают лишь по общей сюжетной канве. Если для П. Чайковского главной была лирико-психологическая драма, основанная на любовной истории, то у А. Аренского на первый план выступает народно-бытовое начало, «весьма своеобразно живописующее эпоху, быт и нравы допетровской Руси; это полотно, где прихотливо сплетаются реальность и фантастика, где наряду с боярами, посадскими и дворовой челядью изображены традиционные персонажи русской народной сказки – домовый, волхвы, кудесники» [5, с. 144]. А. Аренский очень быстро и активно работает над музыкой, и уже в 1890 году на сцене Большого театра с большим успехом была поставлена его первая опера «Сон на Волге», премьерой дирижировал сам автор. П. Чайковский присутствовал на постановке и очень высоко оценил сочинение молодого композитора, отметив, что некоторые сцены потрясли его до слез.

Сюжет оперы повествует о старом грозном самоуправце-воеводе Шалыгине, который силой удерживает у себя молодых девушек – жену беглого посадского Дубровина Олёну и невесту боярина Байстрюкова Марью, на которой вздумал жениться сам. Обманутый колдуном Мизгирём, воевода уезжает в далёкий монастырь на Волге, а тем временем Дубровин с Байстрюковым освобождают своих возлюбленных. В поездке воеводе снится пророческий и обличающий сон, где он видит не только беглецов, но и наказания за свои злодеяния. Срочно возвращаясь домой, он успевает схватить сбежавших, но в последний момент появляется новый воевода и лишает его власти. По жанру «Сон на Волге» относится к лирико-бытовым операм со сказочно-фантастическими элементами, так как в ней любовно-лирическая коллизия сочетается с красочным показом сцен быта и народной жизни русских людей и присутствием фольклорных персонажей типа Домового и Колдуна. Сюжет разворачивается неспешно и постепенно, раскрываясь в процессе четырёх действий, но сами действия – достаточно лаконичные и драматургически организованные, имеющие начало, развитие и завершение. При этом в целом завязка оперы приходится на первое действие, развитие – на второе и третье, кульминация – это сцена снов воеводы в четвертом действии и его возвращение, развязка – окончание четвертого действия. Опера «Сон на Волге» имеет умеренную структуру.

В отношении структуры, масштабности оперного полотна, количества, наличия увертюры и обособленных вокальных номеров А. Аренский продолжает традиции «крупномасштабных сочинений» (по классификации О. Комарницкой) русской оперной классики, в частности – Н. Римского-Корсакова с его излюбленными сказочно-фантастическими элементами, драматургически обособленными действиями и красочными оркестровыми номерами. Также традиционен композитор и в отношении музыкального языка оперы: «Сочинение Аренского непосредственно примыкает к созданиям петербургской оперной школы, близко сценическим шедеврам Мусоргского, Бородина и, конечно же, Римского-Корсакова: те же тонкие, роскошные краски, та же свобода музыкальной речи, то же умение одевать народные мелодии в живописный музыкальный наряд... Лейтгармония Мизгирия, основанная на увели-

ченном трезвучии, заставляет вспомнить приемы оркестровой характеристики, применявшиеся Римским-Корсаковым; пирушка и трепак в доме Байстрюкова вызывают ассоциации с гулянкой у Владимира Галицкого (из оперы «Князь Игорь»), сцена ворожбы имеет много общего с гаданием Марфы из второго акта оперы «Хованщина»; Домовой Аренского в музыкальном отношении – ближайший родственник Лешего из «Снегурочки» и т. д. Иными словами, Аренский в своей первой и лучшей опере идет теми же путями, что и композиторы Могучей кучки, пользуется их музыкально-сценическими приемами, подчеркивает верность их традициям» [5, с. 144]. Но это не означает, что А. Аренский мыслит самостоятельно, подражательно и не проявляет никакой оригинальности. Напротив, его оркестровые находки и мелодически яркие вокальные номера отличают музыку оперы «Сон на Волге» и ее самобытность.

Например, в увертюре торжественность основной темы рефрена противопоставляется динамичным звукоизобразительным эпизодам, рисующим течение Волги, и остро-хроматическим разделам сказочно-фантастического содержания. В первом хоре «На море утушка купалася» А. Аренский использует мелодию народной песни, но очень красочно ее оркеструет: то поручая хору а cappella, то сопровождая контрапунктом низких оркестровых партий, то обрамляя легкими фигурациями струнных и деревянных духовых инструментов. Здесь же дана первая сольная характеристика Марьи: в плавных распевных интонациях и романсовом сопровождении ариозо Марьи «Ты расскажи» предстает образ глубоко лирический и тонко обрисованный композитором. Проникнутая элегически-романсовыми интонациями, вокальная партия Марьи выдержана в характере бытовой песенной лирики.

В народном духе решена песня Байстрюкова «Догорай на небе», где свирельные наигрыши вступления сменяются гусельными переборами, сопровождающими вокальную партию героя – распевного, эпического склада.

Обе характеристики сливаются воедино в следующем дуэте Марьи и Байстрюкова, в котором демонстрируются их искренние взаимные чувства.

Всю эту идиллию нарушает появление воеводы, который моментально увлекается красотой

Марьи. Образ центрального персонажа наиболее полно и разнообразно показан композитором в опере «Сон на Волге». Вызывающее поведение и крутой нрав воеводы Шалыгина создан с помощью мрачных, зловещих оркестровых красок, часто применяемого стаккато у низких инструментов, маршеобразных ритмов и суровых «рубленных» мелодий с подчеркнуто декламационной природой.

В основе лейтхарактеристик воеводы на протяжении всей оперы – напряженная гармония уменьшенного септаккорда. В финале первой картины первого действия (№ 5) происходит завязка оперы с похищением Марьи, вся эта крупная хоровая сцена выдержана в суровых музыкальных средствах образа воеводы. Вторая картина начинается с драматичной и полной тоски арии Байстрюкова «Душа горит», где он оплакивает свою судьбу и свою потерянную невесту. Жалобные, скорбно-щемящие интонации в оркестре дополняются драматичными возгласами в вокальной партии героя, демонстрирующими его отчаяние. Образу Байстрюкова противопоставляется образ Дубровина – второго мужчины, обиженного воеводой: у Дубровина тот похитил жену Олёну. Дубровин показан как свободолюбивый, немного мрачный человек, который после всех своих злоключений готов на многое, чтобы освободить жену. Суровые октавные интонации в низком регистре оркестра сочетаются с медленным темпом и речитативными, неспешными оборотами вокальной партии, а в кульминационных моментах прорывается драматизм и эмоциональность героя, показанная через высокие звуки и хроматизмы в его партии, усиление динамики, напряженные тремоло в сопровождении. Завершает первое действие оркестрово-хоровая картина: сначала в стремительном темпе звучит танец трепак, полный острых пунктирных ритмов и подчеркнутых сильных долей, динамически громких и резких оборотов, что передает решимость главных героев.

Во втором действии подробно показан образ воеводы: в его развернутой арии «Я жалею вас милостью боярской» приводятся его наказания слугам перед отъездом. Композитор отбирает самые суровые и устрашающие интонации, размеренное и уверенное ритмическое движение крупными длительностями, резкие диссонирующие аккор-

ды в оркестре, а также сочетание контрастных эпизодов – более медленного, с наказаниями стеречь похищенных девушек, и быстрого – с угрозами и обещаниями казней за непослушание. Этому суровому номеру противопоставляется эмоциональное ариозо Олёны «Куда бежать-то» – по сути, единственный ее самостоятельный номер, где персонаж раскрыт психологически, глубоко и убедительно. Драматичные, экспрессивные вокальные интонации отчаявшейся героини постоянно прерываются паузами, словно вздохами, и дополняются мрачными аккордами в оркестре, передающими ее обреченность.

В следующих двух номерах показан новый образ – это колдун Мизгирь, хитрый и изворотливый полумифический персонаж. Его интонации – преимущественно хроматизированные, с краткими скачкообразными мотивами и триольными ритмами, иногда даже с звукоподражанием смеху, они подчеркнуты диссонансами и красочными тембрами в оркестре. В № 13 «Закливание Мизгирия» А. Аренский создает необычную мистическую атмосферу благодаря затаенной тихой динамике, низким октавным лейтмотивам и тревожному тремоло в оркестре, которые сменяются нисходящими хроматическими ходами и триолями.

Вокальная партия Колдуна выдержана в речитативно-декламационном характере, он будто не поет, а говорит нараспев, иногда вдруг переходя на шёпот или резко выкрикивая на фортиссимо свои магические слова.

Вторая картина второго действия открывается эпизодом шествия богомольцев, умиротворяющая атмосфера которого обрамляет такой же неспешный мужской хор «Отчего начался у нас белый свет?» философского характера и переходит в каватину Пустынника «Года бегут». Этот второстепенный фоновый персонаж призван оттенить образ раскаивающегося Дубровина: с ним они встречаются в следующей сцене. Важное место занимает обширная ария Дубровина «Велик мой грех», где продолжается его характеристика как свободолюбивого и эмоционального персонажа: множество восходящих экспрессивных скачков и пунктирных ритмов отличают его партию, сопровождающуюся тревожными пассажами и тремоло в оркестре.

Несколько контрастных эпизодов составляют арию: появляются более спокойные, размеренные разделы, где герой дает обет построить монастырь после того, как освободит жену, и эмоциональный раздел *Adagio* со звукоизобразительным эффектом, подражающим течению Волги, и краткий заключительный речитатив. Завершается действие совмещением шествия нищих с темой воеводы, который прибыл в монастырь, переходящими в хор на основе русской народной песни «Сходилась правда с кривою».

Третье действие также открывается хором девушек «У меня ль во садочке», в котором использована мелодия подлинной русской народной песни. Тема гармонизована просто и непринужденно, сохраняя свой фольклорный колорит.

Роль подобных хоров в опере А. Аренского не случайна: отечественные традиции оперной музыки подразумевают важные драматургические функции хоровых эпизодов. «Значение хора в развитии действия может быть очень различным, – отмечает И. Способин. – С одной стороны, на хоровые пьесы возлагается роль декоративная, для оттенения моментов более важных в развитии действия (хор “Девушки, красавицы” из оперы “Евгений Онегин” Чайковского, обрамляющий сцену объяснения Онегина с Татьяной). Сюда же, более или менее, относится и создание посредством хорового номера так называемого “местного колорита” (хор “Болят мои скоры ноженьки” из той же оперы). С другой стороны, такому традиционному использованию хора противопоставляется новый принцип, провозглашенный Мусоргским в его музыкальных драмах: хору придается значение основного действующего лица» [3, с. 281]. Именно оттеняющую функцию выполняет хор девушек «У меня ль во садочке», как и большинство других хоров на народно-песенной основе в опере «Сон на Волге». В этом также проявляется следование А. Аренского национальным традициям.

Важный сольный номер в раскрытии образа Марьи – речитатив и песня «Соловушка во дубровушке», в котором дана исчерпывающая характеристика любящей девушки, искренней и страстной. В соответствии с жанровым обозначением «песни» он написан в народном стиле: с сольным запевом и его повторением с оркестром, имитирующим гусельные переборы. Припев имеет оживленный танцевальный характер в духе плясовой.

Мелодии близки русскому фольклору, они кантленны, интонационно просты, с типичными квартовыми скачками и поступенными распевами, плавной ритмикой.

Однако в заключении номера композитор использует виртуозные обороты, далекие от народной музыки, возвышая песню Марьи на уровень подлинной оперной арии. Не удивительно, что этот номер очень полюбился публике и исполнителям и часто звучит в концертном исполнении. Лирический номер Марьи прерывается появлением Олёны, и в их напряженно-драматической дуэтной сцене выясняется, что планируется план их побега и спасения. Дуэт «Тихо луна взойдет» передает волнение героинь и их переживания: плавные мелодии льются на фоне безостановочного движения восьмушками в размере 6/8 в оркестре, расцвеченные внезапными колоритными гармониями на пониженных ступенях. Но девушки должны ложиться спать, и потому служанка Недвига поет им тихую песню с элементами сказки, в оркестре же звучат типичные убаюкивающие обороты колыбельной. Для того чтобы передать эту пограничную атмосферу между сном и явью и усилить народно-бытовой колорит оперы, А. Аренский следом вводит сказочного персонажа – Домового, который в своей арии «Что вечерняя красная зорюшка» утешает девушек. Его интонации то простые и напевные, напоминающие народную песню, то прихотливые и хроматизированные, но наиболее красочен оркестровый аккомпанемент – здесь и тремолирующие диссонансирующие аккорды у струнных, и подголосочная фактура, напоминающая колыбельные песни, и сказочно-фантастические пассажи во всем диапазоне арфы.

Первая картина четвертого действия полностью посвящена кульминационному эпизоду всей оперы – снам воеводы. Г. Цыпин считает эту сцену «кульминационным моментом всего оперного творчества композитора, ибо трудно найти у Аренского страницы, равные сцене снов по вдохновению, глубине и сложности музыкального мышления, драматической насыщенности самого театрального действия. Говоря словами Чайковского, относившего первую картину четвертого действия к “безусловно превосходным” местам сочинения, сцена снов и по музыке великолепна, и в сценическом отношении чрезвычайно удалась»

[5, с. 150]. Вся сцена имеет рондообразную форму, где колыбельная песня крестьянки служит рефреном, удачно оттеняя своей умиротворенностью и проникновенностью кошмарные сны воеводы.

Его партия речитативно-декламационная, угловатая, сопровождается мрачными оstinатными ритмами в оркестре и хроматически-заостренным лейтмотивом кошмаров. Вся сцена объединяется сквозным симфоническим развитием, обнаруживая и в этом, и в самой речевой природе мелодики продолжение оперных традиций М. Мусоргского. Воеводе снятся его бесчинства, суд над ним, заслуженное наказание, также он видит побег своих пленниц. Именно это заставляет его пробудиться от кошмаров и спешно отправиться в обратный путь. Побег изображен уже в заключительной картине оперы «Сон на Волге», которая начинается с квартета «Темная ночка». Байстрюков с Дубровиным пришли за Марьей и Олёной, и все они обращаются к ночи как к своей защитнице. Вокальные партии героев сливаются в унисон в припевах, а в куплетах проявляют себя отдельные сольные партии. Женские партии предельно лиричны, а в партии Байстрюкова использована народная песня «Вниз по матушке по Волге», характеризующая его энергичность, темпераментность, решительность и душевную широту. Сцена прерывается появлением воеводы: желая жестоко покарать беглецов, он сам получает заслуженное наказание – новый воевода прибывает с указом о лишении его власти. Наступают развязка и финал оперы, представленный хором «Слава», написанным в лучших традициях славильных

оперных хоров в русской музыке (Хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, хор «Слава» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, хор «Уж как на небе солнцу красному слава» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского и т. д.).

В целом следует отметить, что опера А. Аренского «Сон на Волге» является ярким и оригинальным произведением молодого композитора, в котором он удачно объединил лучшие традиции русской оперной школы с собственными драматургическими и музыкальными находками. Так, большое развитие получает ариозно-декламационная сторона его вокальных партий, которые написаны в традициях русской вокальной мелодики, при этом композитор часто использует фольклорные цитаты и подлинные народные напевы, наделяя звучание национальным колоритом. Однако при всем вокальном богатстве кульминацией становится потрясающая по силе воздействия сцена сна, важную роль в которой выполняет сугубо речитативная мелодика воеводы и оркестровые краски. Наиболее яркой стороной оперы «Сон на Волге» являются жанровые моменты, и в этом отношении опера А. Аренского продолжает лучшие традиции композиторов «Могучей кучки», особенно М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, а также своего старшего современника П. Чайковского. Не стремясь к каким-либо шаблону жанра, А. Аренский руководствуется сюжетно-драматургическими особенностями своего замысла: опираясь на жанр лирико-бытовой оперы, он оригинально дополняет ее сказочно-фантастическими элементами.

Литература

1. Картавцева М. Т., Ершова А. Д. Тенденции развития русского оперного искусства в контексте современной музыкальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 2 (76). – С. 78–88.
2. Комарницкая О. В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 1991. – 26 с.
3. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1972. – 400 с.
4. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. статей. – М.: Композитор, 2010. – С. 5–18.
5. Цыпин Г. М. А. С. Аренский. – М.: Музыка, 1966. – 179 с.
6. Юдина В. И. Музыкальное наследие Василия Калинникова в контексте основных тенденций развития русской культуры конца XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. – № 1 (18). – 2015. – С. 25–30.
7. Яковлев В. В. Пушкин и музыка [Электронный ресурс]. – URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/pushkin/rimskiy_korsakov6.htm (дата обращения: 06.03.2021).
8. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой. – М.: Музгиз, 1953. – 376 с.

References

1. Kartavtseva M.T., Ershova A.D. Tendentsii razvitiya russkogo opernogo iskusstva v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Trends in the development of Russian opera art in the context of contemporary musical culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 2 (76). pp. 78-88. (In Russ.).
2. Komarnitskaya O.V. *Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoy i stilevoy spetsifikoy v russkoy klassicheskoy muzyke XIX veka: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoy i stilevoy spetsifikoy v russkoy klassicheskoy muzyke XIX veka. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1991. 26 p. (In Russ.).
3. Sposobin I.V. *Muzykal'naya forma [Muzykal'naya forma]*. Moscow, Music Publ., 1972. 400 p. (In Russ.).
4. Tsuker A.M. V teni klassikov: k probleme tselostnosti muzykal'no-istoricheskogo protsessa [In the shadow of the classics: towards the problem of the integrity of the musical-historical process]. *Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse: sb. statey [Composers of the "second row" in the historical and cultural process. Digest of articles]*. Moscow, Composer Publ., 2010, pp. 5-18. (In Russ.).
5. Tsypin G.M. *A.S. Arenskiy [A.S. Arensky]*. Moscow, Music Publ., 1966. 179 p. (In Russ.).
6. Yudina V.I. Muzykal'noe nasledie Vasiliya Kalinnikova v kontekste osnovnykh tendentsiy razvitiya russkoy kul'tury kontsa XIX veka [Musical heritage of Vasily Kalinnikov in the context of the main trends in the development of Russian culture at the end of the 19th century]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]*, 2015, no. 1 (18), pp. 25-30. (In Russ.).
7. Yakovlev V.V. *Pushkin i muzyka [Pushkin and music]*. (In Russ.). Available at: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/pushkin/rimskiy_korsakov6.htm (accessed 06.03.2021).
8. Yarustovskiy B.M. *Dramaturgiya russkoy opernoy klassiki. Rabota russkikh kompozitorov-klassikov nad operoy [Playwrighting of Russian opera classics. The work of Russian classical composers on the opera]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 376 p. (In Russ.).

УДК 78.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-166-174

НАЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА В МУЗЫКЕ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Сюз Жуйтао, магистрант, преподаватель, Институт искусств, Университет Янцзы (г. Цзиньчжоу, КНР). E-mail: brahms_xue@126.com

Статья посвящена вопросам отражения русской национальной стилистики в музыке русских композиторов в дореволюционные годы. Возникшее в XIX веке стремление к русской старине в начале XX века в музыке соединилось как с динамикой музыкальных образов, так и с ладотональными, ритмическими и интонационными особенностями музыки эпохи модерна. Обращение к русской стилистике было характерно не для всех композиторов. Наиболее ярко русскую стилистику отображали С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский и А. К. Лядов. Творчество данных композиторов соответствовало направлению «новой музыки» и прочно вписывалось в музыкальную культуру XX века. Н. А. Римский-Корсаков, который также опирался на народную тематику и чей творческий путь закончился в начале XX века, по отношению к эстетике и подходу к тональности и ладу был композитором девятнадцатого столетия.

Характерная стилистическая окраска достигалась посредством использования фольклорного материала, народных попевок, элементов лирической протяжной песни, наигрышей и знаменного распева. Музыкальная эстетика вобрала в себя основные черты неорусского стиля, ключевой из которых было обращение к старине в романтической окраске. Проявления неорусского стиля в музыке не но-

силы фундаментального характера – композиторы, интересовавшиеся славянским тематизмом, работали также и в других стилистических рамках, что наиболее ярко выразилось в творчестве Рахманинова, который синтезировал славянизм и ориентализм. Неорусский стиль был известен как в России, так и в зарубежных странах. Три знаменитых балета Стравинского написаны при сотрудничестве с группой Дягилева. Таким образом, интерес к русской национальной стилистике был характерен для всего европейского пространства.

Ключевые слова: неорусский стиль, ориентализм, политональность, симфонизм, фольклор.

NATIONAL STYLISTICS IN THE MUSIC OF RUSSIAN COMPOSERS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Xue Ruitao, Master, Instructor, Institute of Arts, Changjiang University (Jingzhou, PRC). E-mail: brahms_xue@126.com

Russian national stylistics in the music of Russian composers in the pre-revolutionary years are reflected in the article. The desire for Russian antiquity that emerged in the 19th century at the beginning of the 20th century in music was combined with the dynamics of musical images, and with the palatal, rhythmic and intonational features of the music of the Art Nouveau era. The appeal to the Russian style was not typical for all composers. The most vivid Russian stylistics were displayed by S.V. Rachmaninov, I.F. Stravinsky and A.K. Lyadov. The work of these composers corresponded to the direction of “new music” and firmly fit into the musical culture of the 20th century. N.A. Rimsky-Korsakov, who also relied on folk themes and whose creative path ended at the beginning of the 20th century, in relation to aesthetics and approach to tonality and fret was a composer of the 19th century.

The characteristic stylistic coloring was achieved through the use of folk material, folk songs, elements of a lyrical drawl, playing and znamenny chant. The musical aesthetic absorbed the main features of the non-Russian style, the key of which was the appeal to the old days in a romantic color. The manifestations of the neo-Russian style in music were not of a fundamental nature: composers who were interested in Slavic thematism also worked in other stylistic frameworks, which was most clearly manifested in the work of Rachmaninov, who synthesized Slavism and Orientalism. The neo-Russian style was known in Russia and in foreign countries. Three famous Stravinsky ballets were written in collaboration with the Diaghilev troupe. Thus, the interest in the Russian national style was characteristic of the entire European space.

Keywords: neo-Russian style, orientalism, polytonality, symphonism, folklore.

Русская музыка начала XX века обладает ярким своеобразием. До смены культурной парадигмы в 1917–1918 годах в музыкальном искусстве продолжали развиваться многие тенденции, заложенные в XIX веке. Однако после Октябрьской революции произошли существенные изменения. Безусловно, накопленные столетиями традиции проявились и в советские годы (творчество Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского и многих других советских композиторов стало одним из характерных примеров русской композиторской школы), тем не менее многие направления были практически утрачены, что было связано с отъездом из России их представителей. Наиболее выразительно русскую национальную стилистику

отражали Игорь Стравинский и Сергей Рахманинов – оба этих композитора приняли решение об эмиграции. Поэтому славянский тематизм в его развернутом варианте фактически ограничивается рамками революции.

Внимание к русской национальной стилистике было пробуждено талантом Михаила Глинки, который в буквальном смысле создал российскую композиторскую школу. До Глинки профессиональные композиторы ориентировались на западную традицию и зарубежные сюжеты, характерным примером чему является творчество Д. С. Бортнянского (его оперы «итальянского» и «русского» периодов написаны на зарубежные мифологические сюжеты без опоры на русско-на-

родный музыкальный материал). Национальная тема в полной мере развернулась в деятельности кучкистов, и в особенности в музыке Римско-го-Корсакова. Обращение к народной старине происходило в контексте романтизма, который зародился в Германии. Одним из ярчайших проявлений романтизма в Германии стали сказки братьев Grimm, которые были впервые изданы в 1812 году. В России возникла схожая тенденция, однако обращение производилось, безусловно, к славянской древности. Ключевая черта данного направления – сказочно-романтический колорит художественного образа. Соответственно, музыкальный материал носил своеобразный полисистемный характер. С одной стороны, Римский-Корсаков обращался к славянской мифологии, язычеству и пантеизму. С другой стороны, композитор использовал современные средства музыкального языка. Так, в опере «Садко» Римский-Корсаков применяет сконструированный им симметричный лад, прозванный «гаммой Римско-го-Корсакова» (симметричный лад представляет собой лад модального типа, звукоряд которого образуется делением равномерно темперированной октавы на одинаковые промежутки).

Музыка Римского-Корсакова прочно вписывалась в эстетическую картину второй половины XIX века. Интерес к славянской древности в искусстве оформился в качестве «неорусского» (другое наименование – «псевдорусского») стиля. Особенно силен неорусский стиль был в архитектуре и в живописи. В архитектуре стиль проявился как обращение к традициям древнерусского зодчества. Характерным примером является особняк П. Щукина в Москве, в котором в настоящее время располагается Государственный биологический музей имени К. А. Тимирязева. «Неорусский» стиль был представлен на Парижской выставке в 1900 году в рамках архитектуры «русской деревни» [12, с. 123]. В российской живописи у основ неорусского стиля стоял художник В. М. Васнецов. Попытка обращения к корням стала ответом на надлом идеологического пространства, побуждавший к переосмыслению исторической роли русского человека. Это обращение к старине носило сказочно-романтический характер и производилось в рамках историзма и символизма с легкими романтическими нотками.

Сказочно-фольклорный образ славянской древности был весьма притягателен, однако мало соответствовал действительности. В число наиболее известных работ В. М. Васнецова входят картины «Богатыри», «Аленушка», «Витязь на распутье». Мастерами портретной живописи в эстетике романтизированного славянства были художники В. И. Суриков и К. Е. Маковский.

Начало XX века проходило на волне интереса к национальной стилистике. В. С. Зайков совершенно верно пишет, что «важнейшими культурно-художественными принципами неорусского стиля являлись воссоздание живой традиции... а также свобода интерпретации древнерусских форм... Для него характерна передача народной традиции не столько в историческо-достоверном виде, сколько придание ей романтизированной, в некоторой мере, атмосферы характерной для русских сказок и былин» [6, с. 70]. В неорусском стиле отсутствовало стремление к реализму. Непосредственная цель произведений в неорусском стиле – создание атмосферы русской сказки.

Несмотря на то, что начало XX века проходило в полной взаимосвязи с эстетикой предыдущего столетия, новое поколение композиторов было представлено в буквальном смысле людьми будущего времени. Молодое поколение находилось на подступах к разрушению ладотональной организации. Немецкий музыковед Пауль Беккер в 1919 году ввел такое обобщающее понятие, как «новая музыка», которое описывало инновационные течения в академической музыке XX века. Период «новой музыки» начинается с 1910 года. Весьма примечателен тот факт, что позднее творчество Римского-Корсакова приходится на начало XX века – композитор ушел из жизни в 1908 году. Одно из последних монументальных произведений великого композитора – опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Данная опера объединяет в себе жанр сказания (как обозначена сама опера композитором) и духовного стиха. Через духовные стихи в опере отразилось народное мировоззрение и миропонимание, народная религиозность как цельная система. По справедливому мнению В. В. Горячих, по отношению к данной опере «можно говорить об одном из проявлений ведущего принципа организации целого в “Китеже” – распростране-

ния сущности и действия малой формы (в данном случае – малого жанра) на крупную форму» [3, с. 242]. Однако, несмотря на колоссальный успех первой постановки оперы (1907 год), Римский-Корсаков был автором предыдущей эпохи.

Одним из крупнейших композиторов начала XX века являлся, конечно, Игорь Стравинский, чье творчество начиналось в России. Уже в первый, «русский» период своего творчества Стравинский часто применял политональность, полиритмию и диссонансы. Стравинский обращался к фольклорному материалу, что придавало его музыке яркий национальный колорит, стилизованный в контексте тенденций современного музыкального языка. Раннее творчество Стравинского тесно связано с деятельностью Дягилева. В 1910-е годы Париж был захвачен ориентальными тенденциями, которые поддерживались дягилевскими «Русскими сезонами» с изумительными декорациями и костюмами Льва Бакста. Помимо ориенталистики, русские сезоны включали в себя и национальную русскую стилистику. Именно для русских сезонов Стравинский написал три своих знаменитых балета – «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913). Г. И. Островская определяет «Петрушку» и «Весну священную» как два интонационных полюса – крестьянскую песенность («Весна священная») и городской фольклор («Петрушка»): древнее, архаичное и современное бытовое, суровое, обрядовое и реальное, праздничное [9, с. 188]. «Весна священная» включает в себя большое число народных напевов. Сюжет балета схематичен: в основе лежит идея языческого обряда, в ходе которого молодая девушка танцует в окружении старцев для того, чтобы вызвать весну. Девушка является сакральной жертвой. Смыслообразующую роль имеет образ воскрешения природы, для воплощения которого Стравинским был переосмыслен подход к ритму. Ощущение эмоционального напряжения, стремление к кульминации и пробуждению – все это достигается посредством единой ритмической организации музыкального материала.

Стравинский тяготел к музыкальному многообразию и не имел строгих стилистических предпочтений. Данное обстоятельство весьма важно для понимания стилизации музыки под славянские мотивы в начале XX века. Если Римский-

Корсаков обладал устойчивыми композиторскими предпочтениями, то представители «новой музыки» стремились к эклектичности восприятия. Уже в 1914 году состоялась премьера оперы «Соловей» – так же, как и балеты, в рамках дягилевских сезонов. В опере «Соловей» по китайской сказке Х. К. Андерсена композитор придерживается стиля «chinoiserie» (имитация китайской стилистики). Крещендирование *chinoiserie* в «Соловье» проявилось в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника) [1, с. 151]. Переход от одной стилистики к другой был вполне естественен для Стравинского, что подчеркивает некоторую стилизованность и условность славянского колорита в его творчестве.

Не совсем верным будет сказать, что Стравинский в своих балетах полностью опирался на народные мотивы и напевы. Ван Чэньюй отмечает, что Стравинский тяготел как к русской, так и к французской оперной школе. Особенно отчетливо влияние русской школы отражено в симфонической фантазии «Фейерверк» [2, с. 90]. Это обстоятельство весьма символично проявилось в «Петрушке». В партитуре использована французская бытовая мелодия, под которую пляшет уличная танцовщица. Эту мелодию во Франции играла уличная шарманка, что вызвало в дальнейшем судебное разбирательство. Фактически сказочно-славянский колорит создавался Стравинским на базе не столько народного, сколько стилизованного материала, что отвечало его целям и личностным потребностям.

В «Петрушке» Стравинский использовал большое число различных народных мотивов и попевок. Интерес к столь большому числу разнообразных мелодий передавал детские впечатления композитора от городских ярмарок. Один из наиболее ярких эпизодов в балете «Петрушка» – появление фокусника (перед тем как он распахнет занавес театра, за которым находятся три куклы – Петрушка, Арап и Балерина). Появление фокусника сопровождается двумя темами. Первая тема имеет таинственный, загадочный колорит (рис. 1), она звучит в низком регистре у фаготов и контрфагота. Тема хроматическая, явные ладно-тональные связи отсутствуют. По сравнению с предыдущим музыкальным материалом, создается яркий контраст.

Рисунок 1. И. Стравинский. Балет «Петрушка». Выход фокусника

Следующая тема создает еще один контраст. На сцене фокусник начинает играть на флейте (рис. 2). Новая тема звучит в высоком регистре, ее исполняют арфа, челеста, скрипки. Тема изложена просто, имеет непростой, но однородный ритмический рисунок. В теме угадывается Es-dur, однако в явном виде эта тональность не выражена по причине отсутствия гармонизации и избегания тоники в мелодии. О. В. Мизюркина отмечает, что «мелодическая упрощенность данной мело-

дии отсылает нас к лубку и к заложенной в его основе песенной городской культуре». Лубок – раскрашенная картинка потешного содержания. В основе лубка лежит декоративность и народный юмор. Как пишет О. В. Мизюркина, в результате обращения к лубку возникает явление синестетичности, когда формируются межчувственные ассоциации, характерные для другой модальности восприятия [8, с. 86].

Рисунок 2. И. Стравинский. Балет «Петрушка». Игра фокусника на флейте

Несколько иного подхода придерживался Сергей Рахманинов. Д. А. Рахимова указывает, что на стиль Рахманинова повлияли как русские, так и восточные мотивы. Годы раннего творчества композитора пришлись на расцвет ориенталистики в мировой культуре. Эстетически Рахманинов мыслил в категориях «русского» и «восточного», что выражалось в его представлении о русских как людях восточнославянского менталитета. Поэтому Рахманинов синтезировал русскую и восточную стилистику. Так, в

оркестровом «Каприччио на цыганские темы» мелодия русской народной песни «Во саду ли в огороде» звучит «на цыганский лад», а в первой теме «Русской рапсодии» для двух фортепиано присутствуют как былинные, так и ориентальные элементы [11, с. 211]. В период эмиграции в творчестве Рахманинова грандиозно разворачивается тема любви к Родине.

Различием между процессом отражения национальной стилистики у Стравинского и Рахманинова стало то, что Рахманинов испытывал

глубокий интерес к русской народной музыке. Рахманинов активно использует в своих произведениях русскую песенность, знаменный распев, имитирует звучание колокольного звона. Весьма примечательно, что любовь к народной музыке Рахманинов пронес через всю свою жизнь. Гун Вэй отмечает обращение Рахманинова к русскому фольклору в период эмиграции. В зрелый период творчества усиливается определенность национального тематизма – композитор имплементирует в свои произведения знаменный распев, наигрыши, лирическую протяжную, причеты, плясовые мотивы. Весьма характерно, что первое произведение, написанное после эмиграции, «Три русские песни» (1927), построено на фольклорном материале [4, с. 88].

Вполне очевидно, что Рахманинов считал свое русское происхождение интегративным качеством своей личности и творчества. «Я – русский композитор, – писал Рахманинов, – и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и поэтому русская музыка: единственное, что я стараюсь делать, когда сочиняю, – это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце» [10, с. 167]. В творчестве Рахманинова славянская образность воссоздавалась традиционными средствами музыкального языка.

Одним из ключевых произведений в творчестве Рахманинова является «Русская рапсодия» для двух фортепиано, написанная в 1891 году

(рис. 3). В рапсодии, созданной задолго до балетов Стравинского, уже воплощена эстетика неорусского стиля. Название рапсодии является программным и предполагает обращение к народным мотивам. Однако основная тема не является подлинно народной – она сконструирована самим композитором. Жанровая основа темы синтетическая – она объединяет в себе песнь и марш. Песенная основа темы содержит в себе черты лирической протяжной песни. Мелодия имеет уравновешенное движение, в ней присутствует выраженная распевность, которая проявляется в протяженном разворачивании мелодической линии. Мелодия имеет диатоническую основу, звукоряд построен таким образом, что малые секунды не находятся рядом. Тема звучит величаво, несмотря на четырехдольный размер, имеется выраженная переменность, которая обеспечивается затактом и отсутствием выраженной сильной доли внутри мотива. Вместе с этим имеется и ряд нехарактерных для лирической протяжной песни нюансов – небольшой диапазон, отсутствие широких скачков, отсутствие (при первом проведении) подголосочных элементов фактуры. Тяжеловесное октавное изложение, определенная чеканность ритма и базовая четырехдольность придают маршеобразный оттенок. Рапсодия построена на вариационной форме, при дальнейших проведениях тема существенно видоизменяется путем развития мотива и фактурных изменений.

Moderato (♩ = 88-92)

PIANO I

Moderato (♩ = 88-92)

PIANO II

Рисунок 3. С. Рахманинов. Русская рапсодия

В «Русской рапсодии» Рахманинов предвосхитил большое число тенденций неорусского стиля в музыке: натурально-ладовая основа, синтетический характер тематизма, использование ритмической организации, тяготеющей к переменному размеру.

Национальную стилистику Стравинского и Рахманинова объединяет, в первую очередь, бережное отношение к фольклору и традициям. Стравинский считал, что «настоящая традиция не пережиток далекого прошлого – это живая сила, одухотворяющая и формирующая настоящее. Традиция обеспечивает непрерывность эволюции» [5, с. 91]. И действительно, оба композитора мыслили славянские традиции в рамках модерна, что позволило придать актуальность народным мотивам в стремительно развивающемся обществе.

Внимание национальной стилистике уделялось, конечно же, не только Рахманиновым и Стравинским. Яркую самобытность проявил и Анатолий Константинович Лядов. Личность Лядова была сформирована в XIX веке (Лядов еще в 1870 году поступил в Петербургскую консерваторию). Однако композитор успешно вошел в новое столетие. Композитор составил несколько сборников русских народных песен. Среди его наиболее известных произведений симфонические поэмы «Баба-яга», «Волшебное озеро», «Кикимора», а также «Восемь русских песен» для оркестра. Как пишет Т. И. Чупахина, «в мире “лядовской сказки” представлены образцы древней языческой космогонической культуры. В них мы чувствуем и познаем ту самую суть стихийной донаучной мудрости народа, его лада с миром, гармонию с природой, землей-матушкой» [13, с. 222]. Народность в творчестве Лядова проявлялась, в первую очередь, через описательный характер программного симфонизма с чертами звукописи и изобразительными элементами.

В советские годы интерес к романтическому ореолу национальной стилистики стал угасать. На первый план во всех видах искусства вышла идеология социалистического реализма, которая была ориентирована на прославление советских тружеников. В музыке началось движение

к неоклассике. Исторические мотивы славянской древности утратили былую актуальность. Безусловно, связь с народной музыкой не была утрачена, однако образы древней сказки потеряли свою притягательность.

У композиторов, отражающих национальную стилистику, не было изначально цели передачи достоверных образов, о чем свидетельствует не только подход к сюжетам, но и сам характер музыкального материала. Так, Стравинский воссоздал русский языческий колорит инструментальными средствами. Между тем русская народная традиция – песенная традиция. Как отмечал Д. С. Лихачев: «Преобладание в Древней Руси обиходных, “обрядовых”, “деловых” жанров сказалось, между прочим, на одной их особенности, резко обозначившейся в их стиле: все они рассчитаны для произнесения вслух. Это сказывается в ритме, рассчитанном для пения или чтения вслух» [7, с. 66]. Соответственно, обращение к народным мотивам в музыке имеет определенные черты, такие как «речевая» выразительность мелодии, ориентация на консонансы. Поэтому мы ведем речь не об отражении народного духа, а о создании национальной стилистики, которая средствами новаторства в области музыкального языка создавала неповторимые фольклорные образы.

Таким образом, проявления русской стилистики в начале XX века обладали следующими характерными особенностями:

– Художественный образ музыкальных произведений был ориентирован на создание сказочной атмосферы, что соответствует духу романтизма и неорусскому стилю.

– Ярчайшими представителями национальной стилистики стал Игорь Стравинский, Сергей Рахманинов и Анатолий Лядов.

– Для неорусского стиля характерна опора на натуральные лады, использование народных песен и мотивов (чаще всего конструируемых самими композиторами на основе народной культуры), синтез жанров народной музыки, полиритмика.

Литература

1. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. – 2011. – № 1–2. – С. 146–152.
2. Ван Чэньюй. Оркестровые принципы И. Ф. Стравинского в симфонической фантазии «Фейерверк» // Наука, образование и культура. – 2019. – № 5 (39). – С. 89–92.
3. Горячих В. В. О жанровой природе «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 99. – С. 237–243.
4. Гун Вэй. Некоторые особенности позднего периода творчества С. Рахманинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 60. – С. 87–89.
5. Друскин М. Игорь Стравинский. – Л., 1982.
6. Зайков В. С. Неорусский стиль и советский конструктивизм: сравнительный анализ культурно-семантических истоков и художественно-творческих принципов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 12 (67). – С. 66–72.
7. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. – Л.: Наука, 1986.
8. Мизюркина О. В. Лубок, лубочность и синестетичность в балете И. Ф. Стравинского «Петрушка» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 26. – С. 82–92.
9. Островская Г. И. Русские традиции в стилистике И. Ф. Стравинского // Гаудеамус. – 2002. – № 2 (2). – С. 187–189.
10. Райзе Е. С. О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания. – М., 1969.
11. Рахимова Д. А. Художественный облик ориентализма в музыке С. В. Рахманинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – № 127. – С. 209–214.
12. Харитонов А. В. Архитектура «русской деревни» на Парижской выставке 1900 года и ее значение в истории «неорусского стиля» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2018. – № 30. – С. 123–137.
13. Чупахина Т. И. Идеи русского космизма в музыке А. К. Лядова // Омский научный вестник. – 2010. – № 1 (85). – С. 220–222.

References

1. Braginskaya N.A. Ob orientalizme v opere Stravinskogo “Solovey” [About Orientalism in Stravinsky’s opera “The Nightingale”]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and history]*, 2011, no. 1-2, pp. 146-152. (In Russ.).
2. Van Chenyuy Orkestruyve printsipy I.F. Stravinskogo v simfonicheskoy fantazii “Feerverk” [I.F. Stravinsky’s Orchestral Principles in the symphonic fantasy “Fireworks”]. *Nauka, obrazovanie i kul’tura [Science, education and culture]*, 2019, no. 5 (39), pp. 89-92. (In Russ.).
3. Goryachikh V.V. O zhanrovoy prirode “Kitezha” N.A. Rimskogo-Korsakova [About the genre nature of “Kitezha” by N.A. Rimsky-Korsakov]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertse-na [Proceedings of the Herzen Russian State Pedagogical University]*, 2009, no. 99, pp. 237-243. (In Russ.).
4. Gun Vey Nekotorye osobennosti pozdnego perioda tvorchestva S. Rakhmaninova [Some features of the late period of S. Rachmaninoff’s work]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertse-na [Proceedings of the Herzen Russian State Pedagogical University]*, 2008, no. 60, pp. 87-89. (In Russ.).
5. Druskin M. *Igor’ Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Leningrad, 1982. (In Russ.).
6. Zaykov V.S. Neorusskiy stil’ i sovetskiy konstruktivizm: sravnitel’nyy analiz kul’turno-semanticheskikh istokov i khudozhestvenno-tvorcheskikh printsipov [Neo-Russian style of Soviet constructivism: a comparative analysis of the cultural and semantic origins and artistic principles]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul’turologii [In the world of art and science: questions of Philology, art history and cultural studies]*, 2016, no. 12 (67), pp. 66-72. (In Russ.).
7. Likhachev D.S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature [Research on Ancient Russian literature]*. Leningrad, Nauka Publ., 1986.
8. Mizyurkina O.V. Lubok, lubochnost’ i sinestetichnost’ v balete I.F. Stravinskogo “Petrushka” [Lubok, lubochnost and synesthetichnost in the ballet of I.F. Stravinsky “Petrushka”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul’turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]*, 2017, no. 26, pp. 82-92. (In Russ.).

9. Ostrovskaya G.I. Russkie traditsii v stilistike I.F. Stravinskogo [Russian traditions in the style of Stravinsky]. *Gaudeamus*, 2002, no. 2 (2), pp. 187-189. (In Russ.).
10. Rayze E.S. *O muzyke i muzykantakh: aforizmy, mysli, izrecheniya, vyskazyvaniya* [On music and musicians: quotes, thoughts, sayings, sayings]. Moscow, 1969.
11. Rakhimova D.D. Khudozhestvennyy oblik orientalizma v muzyke S.V. Rakhmaninova [The Artistic appearance of Orientalism in music of Rachmaninov]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen Russian State Pedagogical University], 2011, no. 127, pp. 209-214. (In Russ.).
12. Kharitonov A.V. Arkhitektura "russkoy derevni" na Parizhskoy vystavke 1900 goda i ee znachenie v istorii "neorusskogo stilya" [Architecture of the "Russian village" at the Paris Exhibition of 1900. And its significance in the history of the "neo-Russian style"]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 5: Questions of the History and theory of Christian Art], 2018, no. 30, pp. 123-137. (In Russ.).
13. Chupakhina T.I. Idei russkogo kosmizma v muzyke A.K. Lyadova [The ideas of Russian cosmism in the music of A.K. Lyadov]. *Omskiy nauchnyy vestnik* [Omsk Scientific Bulletin], 2010, no. 1 (85), pp. 220-222. (In Russ.).

УДК 781.7

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-174-184

ПРЕТВОРЕНИЕ КАЗАХСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АИДЫ ИСАКОВОЙ

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@yandex.ru

Джуванышева Нурша Нуркасымовна, соискатель степени кандидата искусствоведения, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, преподаватель, Жамбылский гуманитарный высший колледж имени Абая (г. Тараз, Казахстан). E-mail: nursha777@mail.ru.

Статья посвящена рассмотрению процесса интеграции национальных традиций и композиторского творчества в условиях социокультурной глобализации на примере музыкального искусства Казахстана. Цель исследования – продемонстрировать наиболее продуктивные процессы соединения национальных традиций с современным музыкальным языком и техниками композиции. Такой путь прокладывают современные композиторы Казахстана. Логика статьи направлена от характеристики специфических особенностей традиционной казахской культуры к творчеству Аиды Исаковой как наиболее яркому примеру интеграции фольклора и современных композиторских замыслов. Авторами отмечается отличительное качество казахской традиционной культуры – высокоразвитое, многожанровое, локально разветвленное инструментальное творчество, рассматривается лидирующая жанровая позиция домбрового кюя. В статье затрагиваются вопросы развития культуры казахского кюя, его функционирования в народной среде.

Творчество А. П. Исаковой рассматривается в ракурсе претворения казахского фольклора. В аналитической части статьи раскрываются некоторые индивидуальные черты фортепианного творчества композитора. В качестве иллюстрации избрана транскрипция Исаковой для двух фортепиано кюя Курмангазы – известного казахского народного музыканта, композитора, автора многочисленных кюев. В статье анализируется мастерская обработка для двух роялей необычайно популярного в народе кюя «Балбрауын», где передано звучание домбры, что достигается своеобразием фортепианной фактуры и умелым сочетанием регистровых красок, при учете интонационной основы кюя, связанной с его испол-

нительской манерой. В итоге исследования резюмируется, что фортепианный стиль Исаковой разумно синтезирует опору на традиционное формообразование и расширенную тональность с оригинально переосмысленными приемами техники композиции XX века.

Ключевые слова: казахский фольклор, традиционная музыкальная культура, куй, Аида Исакова, фортепианная музыка.

THE IMPLEMENTATION OF KAZAKH FOLKLORE IN THE PIANO WORK OF AIDA ISAKOVA

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@yandex.ru

Zhuvanysheva Nursha Nurkasymovna, PhD in Art History Applicant, Novosibirsk State Glinka Conservatoire, Instructor, Zhambyl Higher Humanitarian College named after Abai (Taraz, Kazakhstan). E-mail: nursha777@mail.ru

The article is devoted to the process of integration of national traditions and compositional creativity in the context of socio-cultural globalization on the example of the musical art of Kazakhstan. The aim of the study is to demonstrate the most productive processes of combining the national traditions with modern musical language and composition techniques. Modern composers of Kazakhstan lay such a path. The logic of the article is directed from the characteristics of the specific features of traditional Kazakh culture to the work of Aida Isakova, as the most striking example of the integration of folklore and modern compositional ideas. The authors note the distinctive quality of the Kazakh traditional culture is highly developed, multi-genre, locally branched instrumental creativity, and consider the leading genre position of dombra kui. The article deals with the development of the culture of the Kazakh kui and its functioning in the folk environment.

The work of A.P. Isakova is considered in the perspective of the implementation of Kazakh folklore. In the analytical part of the article, some individual features of the composer's piano work are revealed. As an illustration, the piano transcription by Isakova of "Balbrauyn" Kurmangazy kuya, a famous Kazakh folk musician, composer, and author of numerous kuys, is chosen. The article analyzes the masterful treatment for two grand pianos of the extremely popular kui, which conveys the sound of the dombra, the peculiarity of the piano texture and the skillful combination of regional colors, taking into account the intonation basis of the kui, associated with its performing nature. As a result of the study, it is summarized that Isakova's piano style intelligently synthesizes the reliance on traditional form construction and extended tonality with the original reinterpreted techniques of the composition technique of the 20th century.

Keywords: Kazakh folklore, traditional musical culture, kui, Aida Isakova, piano music.

Процессы глобализации на протяжении всего XX века охватили различные сферы жизнедеятельности человека и оказали большое воздействие на социум, экономику, политическую и культурную жизнь. Активно проявились они и в сфере музыкального искусства. Тотальная универсализация культурных форм, стирание уникального и специфического приводят к размыванию и потере национальной идентичности. С наступлением эпохи глобализации национальному многообразию человечества брошен вызов со стороны массовой культуры и ответом на него может быть последовательное и постоянное обращение к традициям,

сохранение национальных культурных ценностей. Интеграция традиционной локальной культуры и творчества современных композиторов в условиях ускоренной глобализации способствует этническому ренессансу, становится уникальным средством коммуникации и стимулирует движение к культурному консонансу, делает возможным компромисс между созданием единого глобального общества и сохранением феномена национальной специфики.

Примером продуктивных культурных процессов в эпоху глобализации становится музыкальное искусство Казахстана конца XX – начала

XXI столетия, особенно быстро развивающееся в настоящее время, когда крайне актуальным становится вопрос о сохранении языковой идентичности и самобытности традиционной культуры. Приобретение независимости и переход к иной социально-экономической формации положительно повлияли на развитие культуры и искусства Казахстана с точки зрения активизации национального самосознания и интенсификации развития духовной культуры. Музыкальное искусство Казахстана получило новые импульсы к развитию.

Творчество композиторов Казахстана последних десятилетий XX и начала XXI века отличается новыми принципами формообразования и композиционными методами. Заметно обогатились мелодический язык, ритмика, гармония, фактура и формообразующие принципы в произведениях казахстанских авторов. Каждый композитор стремится найти индивидуальное решение социально значимой проблематики и воплотить ее в своем творчестве. Отсюда изменение жанровых границ и большое разнообразие средств выразительности. Проблема воплощения национального по-разному реализуется композиторами нескольких поколений, но в целом творчество современных казахских композиторов демонстрирует одно из перспективных и важных направлений сохранения традиционных культурных ценностей. Композиторы стремятся выработать свой индивидуальный авторский почерк, применяют современные техники композиции, сохраняя при этом черты национальной музыки.

Связь профессионального композиторского творчества и народной музыки, обращение к музыкальному фольклору и творческое его освоение в последние годы приобретает особую значимость. Интонационное владение современными композиторами элементами музыкальной речи народа, способами и принципами преломления фольклора протекает в стилистически многообразных жанрах и формах профессиональной европейской музыки, в том числе и в фортепианной области творчества. С 1920–1960 годами связано зарождение и становление нового для национальной культуры Казахстана вида профессионального музыкального искусства, а именно фортепианной школы. Она прошла путь от первых опытов гармонизации народных мелодий до выработки современного национального фортепианного

стиля. Своеобразие процесса развития казахской фортепианной музыки взаимозависимо от уровня освоения новых жанров и форм, техник композиции и средств музыкального языка XX века, а также от степени преломления фольклорных традиций.

Традиционное музыкальное мышление казахского народа сохранило до настоящего времени свойственные ему основные формы бытования. Оно имеет отличительные особенности, которые не характерны ни для европейских культур, ни для восточного искусства. Главная из них – самостоятельное развитие вокальной, танцевальной и инструментальной традиции, в отличие, например, от культуры славянских народов, более тяготеющей к синкретическому единству обряда. К началу XX века традиционная казахская музыка была представлена широким спектром фольклорных жанров: обрядовые, бытовые, исторические, лирические песни, детский фольклор, кюи. Столь же разнообразны и виды народно-профессионального искусства Казахстана: искусство бахсы-шаманов, жырау и жыршы, акынов (айтыс), кюйши, народно-профессиональных певцов (сал-серэ).

За огромный исторический период многовекового развития традиционного искусства в Казахстане сформировались и окрепли многочисленные школы исполнительского мастерства, где умения и навыки музицирования передавались из уст в уста. В этих школах изустной ориентации моделировались основополагающие принципы обучения, диктуемые условиями кочевого быта, социально-общественного уклада казахского народа, его менталитета и эстетических норм художественного мировосприятия, обрядовой составляющей. Носителями традиционного народного музыкального образования, как известно, были жыршы – сказители и исполнители крупных эпических произведений, жырау – создатели и сказители эпических поэм¹, акыны – поэты-

¹ Жыршы, жырау, оленши (казах. жыршы, жырау, леш – певец, сказитель) – исполнители произведений устного народного творчества в сопровождении домбры или гармони. Из них: жырау – певец, импровизатор и автор; жыршы – только исполнитель, а не создатель произведений; оленши – певцы, исполняющие небольшие песни. Основная часть их репертуара – сюжетные песни «жир», исполняемые речитативом [4].

импровизаторы, күйши (күйші) – виртуозы-инструменталисты, анши-оленши (әнші-өленші) – певцы, исполнители песен, сал-серэ (сал-сері) – певцы, авторы текстов и музыки своих песен.

Школы устной традиции сливались в единую национальную культуру, но отличались друг от друга стилевыми качествами разных локальных вариантов, особой манерой исполнения фольклора и устоявшейся системой обучения. Каждый певец, в зависимости от тембровых возможностей своего голоса, имел свой определенный репертуар, присущий той традиционной школе, носителем которой он являлся. Таковы, например, школы западного и восточного регионов Казахстана. По заключению этномузыковедов, западный стиль в области устно-профессиональной музыки славится, в первую очередь, богатейшей традицией эпических песнопений. Для них характерна значимость вокального начала в исполнении многочастных циклических произведений – героического эпоса и малых эпических жанров (субжанров – толгау, терме, өсиет, нақыл сөз, мысал и др.). На протяжении ряда веков на Западе Казахстана складывались традиционные эпические школы, которые дали целую плеяду жырау, жыршы и акынов. Если в западной эпической традиции можно говорить о превалировании вокального начала, то в восточной традиции на первом плане – речитативная (акынская) манера пения. На востоке Казахстана был развит не только героический эпос, но и лирико-эпические малые жанры, связанные с акынской традицией, а также песенно-поэтическое искусство сал-сері, в котором очень большое место занимает любовная лирика, размышления о красоте природы родного края [6].

В 20–30-х годах XX века из-за смены социально-экономического строя и, соответственно, изменений условий жизни некоторые виды искусства оказались на грани исчезновения. Чуждым официальной советской идеологии стало творчество жыршы, кобызовая музыка, не получило поддержки акыновое искусство айтыса, а искусство шаманов – бахсы – и вовсе преследовалось. С переходом населения на оседлый образ жизни потеряло традиционные условия бытования народно-профессиональное песенное искусство сал-серэ. Их песенный репертуар стал достоянием энши – певцов-исполнителей, которые способствовали распространению образцов традиционного музы-

кального искусства: они передавали из поколения в поколение и бережно сохраняли для потомков шедевры казахской народной музыки. На фоне кардинальных преобразований без существенных потрясений продолжали развиваться фольклорные жанры и домбровая музыка.

Традиционная казахская музыка представлена двумя большими группами видов и жанров народного творчества. Первую группу образуют фольклорные жанры: обрядовые песни, бытовые песни, исторические песни и кюи, народные лирические песни (кара өлең), кюи-легенды. Ко второй группе относятся все виды народно-профессионального искусства: искусство шаманов-бахсы; акыновое искусство (айтыс), искусство жырау и жыршы, искусство сал-сері (народно-профессиональное песенное искусство), искусство күйши. В XIX веке образуется профессиональная музыкальная традиция, которую представляют, с одной стороны, күйши – исполнители кюев, с другой – сал-сері – поэты-эксцентрики, исполнявшие собственные произведения, аккомпанируя себе чаще на домбре.

Фольклорные жанры казахской музыки характеризуются общими признаками, которые свойственны народному творчеству в целом: раннее историческое происхождение, анонимность, изустность передачи, многовариантность, импровизационность. Однако есть в казахском фольклоре особенная специфика, связанная с национальной идентичностью кочевой культуры степного народа. Вот как характеризуют ее исследователи фольклора: «Символика мира в казахской музыке ориентирует на ценности традиционного мировосприятия, прежде всего на созерцание как способ отношения к миру и с миром. Созерцание как исконная культурная традиция казахского этноса предполагает многоуровневое содержание. Это и способ освоения природы, и восприятие красоты Вселенной, ее бесконечности, и осознание движения. Идеалом представляется неотъединенность культуры от жизненного мира человека» [7]. Именно поэтому народные песни казахов больше предназначены не для слушателя, а для выражения собственных мыслей, эмоций и переживаний: они направлены в глубину своего сознания и мировоззрения. Такую целостность восприятия мира, присущую мироощущению кочевника, демонстрируют айтыс – песенные соревнования акынов, в которых огром-

ное значение имеет художественно-эстетическое сопереживание акына и слушателей.

Быстро развивающееся профессиональное музыкальное искусство Казахстана в XX веке базировалось на соединении академической европейской музыки и богатого наследия традиционной культуры. В довоенный период, на начальной стадии развития казахского профессионального искусства академическая музыка использует фольклорный материал в основном для прямого заимствования и обработки – «цитатный период». С 1970-х годов народные мелодии творчески переосмысливаются композиторами, обогащающими их индивидуальными чертами авторских стилей и встраивающими фольклор в языковую парадигму современной музыки. В творчестве композиторов Казахстана нашли отражение традиционное и новое, связи прошлого с действительностью, личное восприятие народного и академического.

В этом процессе показательным является творчество самобытного казахстанского композитора Аиды Петровны Исаковой (1940–2012). Закончив с отличием два факультета Московской консерватории – фортепианный и теоретико-композиторский, – она была направлена в Казахстан. Исакова более 30 лет жила и работала в республике, преподавая на кафедре специального фортепиано в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (1964–1994), успешно совмещая исполнительскую, педагогическую и творческую деятельность.

Подавляющее большинство произведений Исаковой написано для фортепиано. Это и не удивительно – ведь она была концертующей пианисткой и на протяжении всей творческой жизни постоянно выступала с различными программами. Интересы композитора охватывают широкий диапазон жанров, разнообразие которых представлено, с одной стороны, программными циклами для детей и юношества, с другой – монументальными творениями – балетами, опереттами, концертными, камерно-инструментальными, хоровыми произведениями, музыкой к кинофильму и к детскому спектаклю, транскрипциями для фортепиано, органной музыкой. За свою плодотворную жизнь А. Исакова внесла неопределимый вклад в казахстанское и российское исполнительское искусство, а ее музыка и по сей день звучит в престижных концертных залах Казахстана, России и зарубе-

жья. Вклад композитора в современную фортепианную литературу бесспорен: произведения А. Исаковой высоко оценены музыкальной общественностью и широко известны в качестве педагогического и концертно-исполнительского репертуара.

Творчество А. Исаковой многогранно. Каждая сторона ее деятельности – композиторская, исполнительская, педагогическая – оказала существенное значение на развитие музыкального искусства Казахстана последней трети XX века. Авторский стиль А. Исаковой обладает оригинальностью и узнаваемостью. Сущностные особенности стиля композитора базируются на гармоничном сочетании классико-романтических традиций, современного музыкального мышления и национального этнического компонента, воспринятого от казахской народной культуры. Стиль композиторского письма А. Исаковой в целом тяготеет к академическим нормам, но в рамках этих норм она умело сочетает национальное начало с современными средствами музыкальной выразительности.

Не являясь представителем казахского этноса (дочь украинца и гречанки), Исакова, много лет работая в Казахстане, очень глубоко вжилась в культуру и быт этого народа, что позволило ей создать ряд произведений, непосредственно связанных с фольклором. Этому способствовало ее изучение классической казахской литературы и поэзии, в частности, творчества Абая (Кунанбаева) – казахского поэта, композитора, просветителя, основоположника казахской письменной литературы и ее первого классика, который соединил в своем творчестве своеобразие восточной поэзии с русской и европейской классической литературой. Кроме того, Исакова осваивает традиционную казахскую инструментальную культуру весьма необычным способом. Она работает с фортепианной фактурой, имитируя приемы звукоизвлечения и исполнения на национальных инструментах. Таким образом, казахская литература, народный эпос и традиционная инструментальная культура явились мощными стимулами вдохновения композитора, с точки зрения идейных замыслов, сюжетов, программности, образного содержания и музыкального материала.

Творческими результатами этого вдохновения явились произведения музыкально-театральных, вокальных и инструментальных жанров

крупных и малых форм: Хореографическая сюита «Жарыс» (1970), балет «Батырь» (1973), Вокальный цикл на стихи казахских поэтов (1982). Назовем фортепианные произведения Исаковой, которые непосредственно связаны с казахским фольклором. Среди них следующие: два ранних вариационных цикла 1966 года создания – Вариации на песню Абая Кунанбаева «Айттым сале́м, Каламкас» («Я шлю привет тебе, Каламкас»)² и Вариации на казахскую песенно-танцевальную тему «Бипыл»; Концерт-рапсодия на казахские темы для фортепиано и камерного оркестра (1966), Прелюдия № 24 «Basso ostinato» из цикла «24 прелюдии» (1968); Концертино № 1 для фортепиано с оркестром, где в финале автор использует казахскую народную мелодию «Мы, крестьянские дети» (1980); транскрипция для двух фортепиано кюя Курмангазы «Балбраун» (1981); Квартет-соната (1982); III часть «Кюй» Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром D-dur (1982); сборник фортепианных пьес для детского учебного репертуара по мотивам казахского фольклора (включающий пьесы «Бакрыт», «Караторгай», «Гакку», «Гайни», «Дударай», «Баянжан», «Алатау», «Марш Амангельды» и др.). К этому стоит добавить, что и в других фортепианных сочинениях, вне конкретной фольклорной программности, Исакова использует ритмические, ладовые и фактурные приемы, восходящие к казахской народной музыке. Особенно характерными для ее стиля становятся ритмическое остинато и фактура, имитирующая приемы домбрового звукоизвлечения.

Обратимся к примеру фортепианной пьесы, где А. Исакова использует программность, яркие и колоритные средства музыкального языка, по-новому воплощает звуковые и выразительные особенности национального компонента. Композитор умело и грамотно сочетает техническое и художественное начало для воплощения замысла. Рассмотрим пьесу «Балбрауын» для двух фортепиано, созданную в 1981 году. Она является транскрипцией одноименного кюя Курмангазы.

Надо сказать, что Исакова обладала великолепным мастерством создания фортепианных транскрипций. В ее творческом багаже большое

² «Каламкас» в переводе с казахского – «Чернобровая». Так, по легенде, Абай называл свою возлюбленную.

количество транскрипций камерно-вокальных, оперных и симфонических произведений, созданных в основном в поздний период творчества. Она писала их целыми циклами, причем не только для фортепиано соло (циклы «Популярные произведения П. И. Чайковского», «По страницам великих опер») и для двух фортепиано (А. П. Бородин «Половецкие пляски», Ш. Гуно «Вальпургиева ночь»), но и для скрипки с фортепиано (произведения П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Дж. Верди)³, для виолончели с фортепиано (произведения А. Марчелло, С. В. Рахманинова). В транскрипциях Исаковой в полной мере проявляются ее творческая интуиция, ее необычайная чуткость и тонкий художественный вкус. В музыку строгую по форме и содержанию Исакова вносит минимум дополнений, лишь подчеркивая достоинства оригинала. При этом она всегда сохраняет свой собственный фортепианный почерк, который становится еще более оригинальным и рельефным, когда она обращается к фольклорному музыкальному материалу.

Отличительное качество казахской традиционной культуры – высокоразвитое, многожанровое, локально разветвленное инструментальное искусство, которое обычно встречается у народов, исторически ведущий кочевой образ жизни. Основным жанром инструментальной традиции казахов является кюй – небольшое (на 2–4 минуты) программное инструментальное произведение, анонимное или авторское, исполняемое на этнических инструментах – домбре, кобызе или сыбызгы⁴. Отсюда и три исполнительские традиции: домбровая, кобызовая и сыбызговая. Истоки этого жанра очень древние, но период его расцвета наступил в XIX–XX веках. «Сотни легенд, сказаний переложены казахскими композиторами на музыку, что в свою очередь, говорит о за-

³ Транскрипции для скрипки и фортепиано входят в постоянный репертуар семейного дуэта – скрипача Максима Федотова и пианистки Галины Петровой (зятя и дочери Аиды Петровны Исаковой).

⁴ Жанр-форма кюя бытует не только в традиционной музыке казахов, он хорошо известен и другим родственным народам – киргизам, узбекам, калмыкам, каракалпакам, башкирам, татарам. Правда, не у всех он является жанром инструментальной традиции.

мечательной музыкальности казахского народа. Ведь примеры ясного видения в музыке событий, явлений, чувств не столь часты в народных инструментальных произведениях, а у казахов особенно в их кюях – золотая россыпь оригинальных произведений, каждое из которых может служить для композитора основой для создания крупных симфонических полотен» [5, с. 3].

Исследователи указывают на несколько подчас неродственных значений термина «кюй» в казахском языке. По версиям специалистов-тюркологов, он может означать «состояние», «положение» и соотноситься с понятиями «настроение», «состояние души». Другие ученые переводят это слово как «деревня», «село», «селение», «аул». Более расширенная семантическая версия понятия «кюй» обозначает «напев», «мотив», «мелодия», «тон», «лад», «настройка на исполнение», что еще более логично в наименовании для музыкальной композиции (см. [2, с. 17–18]).

Кюи дошли до нас в форме устной традиции, которая различается западным и восточным локальными вариантами школ исполнительства: «токпе» (буквально – «выливающийся») и «шертпе» («щипковая или щелчковая игра»). Они различаются как по тематике, так и по форме исполнения. Музыкальное содержание кюев стиля «токпе» отражает яркие драматические события, им свойственен активный, волевой, динамичный музыкальный материал. Для этих кюев характерна определенная структурная модель, которая организует импровизационное развитие в обязательной последовательности прохождения регистровых зон. Кюи школы «шертпе» подобную форму-схему не имеют – их тематизм развивается свободно, импровизационно. Кюи восточной и центрально-казахстанской традиции базируются на песенном тематизме, камерном утонченном звучании и мягком щипковом звукоизвлечении пальцами. Музыкальное содержание шертпе-кюев – лирико-психологические зарисовки, глубокие человеческие переживания, воплощение изящества женских образов (см. [1]).

Отличительные черты казахских кюев – программность и символика музыкального языка, хорошо понимаемая своим народом и загадочная для иноземцев. «Кюй является зрелым, высоко-развитым искусством, впитавшим в себя весь этнос наций, и главным свидетелем её славной истории. Казахами он воспринимается ещё и как

священное письмо предков, выраженное в музыкальной форме» [3, с. 48]. Традиция искусства кюйши включала также устное повествование-легенду о содержании кюя и поводе, по которому он был написан. Поэтому кюйши перед исполнением делал вступительное слово, рассказывая о создании кюя, об исторических или биографических событиях, природе или животных, которым он посвящался. Причем, как утверждают исследователи, музыка и художественное слово старинных кюев были равноправны.

В зависимости от содержания известны лирические, героические, эпические, исторические, лирико-философские кюи. В целом музыкальное содержание кюев призвано очень чутко отражать душевное состояние человека. Кюи имеют два типа программности: 1) сюжетно-повествовательная – кюйши рассказывает легенду, иллюстрируя её по ходу действия музыкой («Кюй о Коркуте», «Аксак кулан», «Бозайгыр»); 2) обобщённая, эмоционально-образная, выраженная только в самом названии кюя («Сары Арка», «Жигер», «Балбрауын», «Булбул»). Казахские кюи весьма развиты технически и требуют артистичности исполнения. Все знаменитые кюйши демонстрируют виртуозное владение инструментом и включают в свое исполнение элементы актерской игры. Существенное место в кюях занимает звукоизобразительность: подражание звукам явлений природы, голосам животных, птиц.

Среди авторов и исполнителей кюев выделяются наиболее талантливые, чьи имена сохранила история традиционной культуры казахского народа. В XIX веке особенно прославился Курмангазы Сагырбаев (1818–1889), с именем которого связаны самые большие достижения инструментальной музыки западной традиции Казахстана. Автор многих замечательных кюев для домбры и непревзойдённый их исполнитель Курмангазы в народе был назван «отцом кюев». Заложенные им традиции легли в основу профессионального музыкального образования и обучения на этнических инструментах в Казахстане. Среди наиболее известных кюев Курмангазы «Балбрауын», «Сары Арка», «Кишкентай», «Серпер», «Ертен-кетем», «Кайран шешем», «Лаушкен», «Кзыл каин», «Кобик шашкан» и другие.

«Балбрауын» – одно из выдающихся произведений Курмангазы. Кюй с названием «Балбрауын» стал настолько распространенным, что

сейчас он встречается во многих регионах Казахстана: его исполняют не только в западной манере «токпе», но и в стиле кюев восточной традиции «шертпе». Название кюя имеет неоднозначный перевод: «балбырау» – «расслабиться» либо «медовый настрой» (бал – мёд, бурау – настрой), что значит определенный высотно-регистровый строй домбры, резонирующий сладостному, «медовому» эмоциональному состоянию человека. Смысл названия можно трактовать как музыку, гармонизирующую внутренний мир, успокаивающую, высвобождающую.

Содержание кюя передает определенное эмоционально-психологическое состояние человека, пребывающего в радостном, праздничном настроении. Музыка «Балбрауына» воссоздает картину народного праздника в ауле. Его тематизм активен, а развитие стремительно и динамично, от начала до конца организованное танцевальным ритмическим остинато. По мнению исследователей творчества Курмангазы, этот кюй был сочинен в период его молодости. По поводу истории его создания существует легенда, которая отчасти может пролить свет на название кюя и выдвинуть альтернативу словосочетанию казахского языка. По легенде, градоначальник Браун, якобы, устроил бал в честь своей жены и пригласил туда Курмангазы, который в благодарность исполнил кюй «Балбраун» от словосочетания «Бал Брауна». Однако это всего лишь легенда.

Уже на начальном этапе формирования казахской композиторской школы было характерно включение тематизма кюев в профессиональные жанры академической музыки – в оперы, балеты, симфонии, концерты. Многие исследователи казахской музыкальной культуры утверждают, что именно на основе кюя выросла симфоническая музыка Казахстана, и выводят ее особые жанровые разновидности – «симфонический кюй», «концертный кюй» [1; 2; 9]. Причем, по заключению музыковедов, «в практике использования кюевого материала профессиональными композиторами XX века наибольшее значение приобрели именно западноказахстанские образцы. Во многом благодаря широкой их популярности в советский период истории Казахстана именно они стали визитной карточкой современной казахской инструментальной музыки» [2, с. 21].

«Балбрауын» Курмангазы стал одним из самых востребованных у композиторов образцов

народной музыки. Так, 1936 году Евгений Брусиловский использовал кюй для финального танца оперы «Ер Таргын», затем внёс его же в часть скерцо своей симфонии-сюиты «Сарыарка». Последующее поколение казахских композиторов предпринимает даже большие усилия, чтобы овладеть народным жанром кюя, познать специфику его формообразования. В 1966 году тематизм «Балбрауын» Брусиловский применяет в финале Симфонии № 6, названной в честь его создателя «Курмангазы», наряду с другими сочинениями «отца кюев». В это время использование народного тематизма в творчестве композиторов уже не ограничивается простым цитированием. Структурная модель и жанровая форма кюя становятся основой композиции концерта, симфонии, сонаты или квартета (сочинения Е. Брусиловского, Г. Жубановой).

Следующий этап претворения кюя композиторами – это его симфонизация, когда тематизм конкретного кюя становится интонационным зерном всего произведения, импульсом для развития какой-либо европейской музыкальной формы – сонатной, рондо, трехчастной и др. Например, финал Струнного квартета d-moll Газизы Жубановой. Своей кульминации процесс симфонизации кюев достиг в ее Симфонии «Жигер» («Энергия», памяти отца, 1971). Итогом работы казахских композиторов с жанром-формой традиционного кюя становится формирование национального жанра академической музыки «симфонический кюй», обобщающим достижения предшественников. Первые симфонические кюи были написаны Еркегали Размалиевым в 1961–1973 годах («Кюй Дайрабай», «Праздничный кюй», «Ортпа», «Кудаша-думан»). Аналогичный процесс протекал и в области фортепианной музыки, который привел к появлению концертного кюя. Композиторы уже не обращаются к традиционным кюям как к источникам тематизма, а создают свой авторский кюевый материал по фольклорной модели, начинают мыслить, как кюйши. Объединяющим началом симфонических и концертных кюев остается единство темпа, как и в кюе традиционном.

Что представляет собой фортепианная транскрипция Исаковой? Это мастерская обработка кюя Курмангазы для двух роялей, где передано звучание домбры. Прежде всего, это достигает-

ся своеобразием фортепианной фактуры, а также умелым сочетанием свойственных для данного инструмента регистровых красок. Композитор сохраняет форму, темп, размер и модальную основу миксолидийского лада, которая во многом определяет национальную специфику мелодической линии, особенно ее попевку, построенную на нисходящем тетра хорде от I ступени к V (тт. 66–72). Однако импровизация тоже имеет место. В начале пьесы Исакова проводит эту же нисходящую попевку по тетра хорду ионийского лада – привычного для слуха европейца мажора (G-dur). Композитор, варьируя ладовые особенности кюя, «Балбрауын» привносит в фортепианную музыку импровизационную природу домбровой инструментальной традиции.

Столь же свободно Исакова интерпретирует структуру кюя Курмангазы, выдерживая ее в крупном плане, но варьируя внутри каждого раздела количество повторений разных вариантов попевки. Музыкальная форма традиционного западного кюя зависит от конструкции домбры, деления ее грифа на регистры: «бас буын» («главное звено или колено»), «орта буын» («среднее звено») и «сага» первая и вторая («устье», «разлив»). По мере развития формы кюя рука исполнителя передвигается все выше, в более высокий регистр. Ладовые опоры звукоряда домбры опосредованно связаны с натурально-обертоновым рядом (см. детальный анализ [8]). На раздел «сага» обычно приходится кульминация всего произведения: звучание инструмента становится особенно громким и приходится на самый высокий регистр (см. [2, с. 50–52]). Поэтому традиционный кюй чаще ориентирован на трехчастную форму: I часть – экспозиция темы (бас буын), звуковысотное пространство которой обычно ограничено нижней тесситурой инструмента до пятого лада, и первоначальное ее развитие (орта) в зоне от пятого до десятого лада; II часть – новый раздел в высоком регистре от десятого до четырнадцатого (сага 1) и до девятнадцатого лада (сага 2); III часть – сокращенная реприза с повторением основного колена. Может присутствовать вступление и кода, где излагается и возвращается бас буын.

При этом в основе кюя лежит не тема-мелодия в привычном европейском понимании, а попевка, соответствующая квартовому или квин-

товому строю домбры (ре – соль или ре – ля), которая затем развивается вариантным методом. Исследователи указывают, что первичной структурно-смысловой единицей, олицетворяющей тему (тот самый бас буын), в кюях западной традиции токпе, к которому принадлежит «Балбрауын», является краткий аппликатурно-интонационный комплекс. Его «образуют интервалы созвучия терции, карты, квинты, которые как бы сами собой оказываются под пальцами в силу удобства игры в основном, прямом положении руки на грифе инструмента» [10, с. 58].

Динамика фортепианной транскрипции изобилует звуковыми нарастаниями и спадами. Пьеса начинается коротким четырехтактовым вступлением – бас буын, в котором главенствующая роль принадлежит ритму. Упругая, напористая ритмика вступления задает танцевальное остинато и становится тактовой ритмоформулой всего кюя (на 2/4: восьмая – две шестнадцатых – две восьмых). Виртуозная партия первого фортепиано на протяжении почти всей первой части («орта») является основной. Вторая часть («сага») (с т. 87) проходит в высоком регистре фортепиано, в соответствии с типовой структурой традиционного кюя. Здесь партия второго фортепиано тематизируется, образуя диалог с первой, обогащенный переключками глиссандо. Сокращенная реприза лишь напоминает первоначальный вариант попевки.

Композитор использует ударную трактовку фортепиано и фактурные приемы пиццикато, глиссандо, имитирующие тембровый колорит домбровой музыки, и старается максимально приблизить звучание двух роялей к звучанию струнного этнического инструмента. Исаковой удалось создать атмосферу домбровой музыки, ее глубину, настроение, не прибегая к внешним раздражительным моментам. Делая упор на интонационную природу кюев, она подбирала способы музыкальной выразительности, руководствуясь чувством меры, логикой, тонким вкусом, интуицией. Система музыкальных средств выстроена на единой основе – интонационной природе кюев. Фактурные образования ориентированы на подчеркивание фортепианной специфичности произведения. Композитор учел, что интонационная основа кюя неразрывно связана с его исполнительской природой, с природой инструмента. Она стремилась к достижению метроритмического

единства с первоисточником, но в новом фактурно-расширенном качестве. При выборе ладово-гармонических средств А. Исакова учла особенности ладовой организации кюя, его природы и акустических особенностей домбры.

Впечатляет темповое решение пьесы, подражающее заиганности домбровых кюев западноказахстанской традиции. Именно необычайно быстрый темп, вполне типичный для специфики домбровой игры, становится исполнительской трудностью для пианиста. Поэтому данная пьеса предназначена более для концертного репертуара пианистов, нежели для учебного, ибо участники фортепианного ансамбля должны обладать весьма развитыми техническими навыками, хорошим чувством метроритма и сценической выдержкой.

«Балбрауын» Курмангазы – произведение, передающее радостное восприятие жизни, энергию и оптимизм. Это одно из светлых сочинений великого кюйши. Популярность «Балбрауын»

в народе необычайна, он исполняется не только в сольном домбровом варианте, но и в виде различных переложений, обработок и транскрипций для других инструментов, ансамблей, оркестров народных, симфонических и эстрадно-джазовых.

Фортепианный стиль Аиды Исаковой разумно синтезирует опору на традиционное формообразование и расширенную тональность с оригинально переосмысленными приемами техники композиции XX века. Существенными в творчестве Исаковой являются усвоенные и мастерски претворенные в фортепианных произведениях элементы казахского фольклора, то в форме транскрипций и цитирования, то в еле заметных попевках, интонациях, ритмах традиционной музыки того народа, с которым она жила и работала многие годы. Творчество Исаковой имеет непреходящее значения для музыкальной культуры Казахстана и России, а ее произведения уже давно стали репертуарными.

Литература

1. Абдинуров А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. – 21 с.
2. Абдинуров А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. – 201 с.
3. Андиров К. Культура казахского кюя [Электронный ресурс] // Вестник Атырауского университета имени Х. Досмухамедова. – 2016. – № 1(40). – С. 48–52. – URL: <https://articlekz.com/article/33020> (дата обращения: 31.05.2021).
4. Гумарова М. Г. Жырши [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия. – URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%96%D0%B8%D1%80%D1%88%D0%B8 (дата обращения: 20.05.2021).
5. Коган Е. Б. Влияние казахских кюев на формообразование и фактуру фортепианных пьес композиторов Казахстана: (Метод. разраб.). – Алма-Ата: МВССО КазССР, 1980. – 45 с.
6. Оманова Г. Н. Казахская традиционная музыка и аспекты сравнительного изучения тюркских музыкальных культуры [Электронный ресурс] // Вестник КазНПУ. – 2011. – URL: <https://articlekz.com/article/22576> (дата обращения: 05.05.2021).
7. Токеев Б. Е. Казахская национальная музыка [Электронный ресурс] // SCI-ARTICLE. – URL: https://sci-article.ru/stat.php?i=kazahskaya_nacionalnaya_muzika (дата обращения: 04.05.2021).
8. Утегалиева С. И. «Кристаллическая» форма домбровых кюев западного Казахстана [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2010. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kristallicheskaya-forma-dombrovyyh-kyuev-zapadnogo-kazahstana-retsenzirovana/viewer> (дата обращения: 27.05.2021).
9. Харламова Т. В. Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения / Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2019. – 234 с.
10. Шегебаев П. Ш. О некоторых особенностях строения музыкального языка домбровых кюев [Электронный ресурс] // Известия НАН РК. Серия филологическая. – 2009. – № 6. – С. 58–60. – URL: <http://nlib.library.kz/elib/library.kz/journal/Shegebaev.pdf> (дата обращения: 24.05.2021).

References

1. Abdinurov A.K. *Printsipy formoobrazovaniya i orkestrivogo pis'ma v simfonicheskikh kyuyakh kompozitorov Kazakhstana: avtoferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya [Principles of form formation and orchestral writing in the symphonic cuys of composers of Kazakhstan. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2016. 21 p. (In Russ.).
2. Abdinurov A.K. *Printsipy formoobrazovaniya i orkestrivogo pis'ma v simfonicheskikh kyuyakh kompozitorov Kazakhstana: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya [Principles of form formation and orchestral writing in the symphonic cuys of composers of Kazakhstan. diss. PhD in Art History]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2016. 201 p. (In Russ.).
3. Andirov K. Kul'tura kazakhskogo kyuya [Culture of the Kazakh Kui]. *Vestnik Atyrauskogo universiteta imeni Kh. Dosmukhamedova [Bulletin of the Kh. Dosmukhamedov Atyrau University]*, 2016, no. 1(40), pp. 48-52. (In Russ.). Available at: <https://articlekz.com/article/33020> (accessed 31.05.2021).
4. Gumarova M.G. Zhyrshi [Zhyrshi]. *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%96%D0%B8%D1%80%D1%88%D0%B8 (accessed 20.05.2021).
5. Kogan E.B. *Vliyanie kazakhskikh kyuev na formoobrazovanie i fakturu fortepiannykh p'es kompozitorov Kazakhstana [The influence of Kazakh kuys on the formation and texture of piano pieces by composers of Kazakhstan]*. Alma-Ata, MVSSO KazSSR Publ., 1980. 45 p. (In Russ.).
6. Omanova G.N. Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i aspekty sravnitel'nogo izucheniya tyurkskikh muzykal'nykh kul'tury [Kazakh traditional music and aspects of comparative study of Turkic musical cultures]. *Vestnik KazNPU [Bulletin of KazNPU]*, 2011. (In Russ.). Available at: <https://articlekz.com/article/22576> (accessed 05.05.2021). (In Russ.).
7. Tokeev B.E. Kazakhskaya natsional'naya muzyka [Kazakh national music]. *SCI-ARTICLE*. (In Russ.). Available at: https://sci-article.ru/stat.php?i=kazakhskaya_nacionalnaya_muzYka (accessed 04.05.2021).
8. Utegaliyeva S.I. "Kristallicheskaya" forma dombrovykh kyuev zapadnogo Kazakhstana ["Crystal" form of dombrovye kuys of Western Kazakhstan]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Adyge State University. Series 2: Philology and art history]*, 2010, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kristallicheskaya-forma-dombrovykh-kyuev-zapadnogo-kazakhstan-retsenzirovana/viewer> (accessed 27.05.2021).
9. Kharlamova T.V. *Stilevye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Stylistic trends in the instrumental work of contemporary composers of Kazakhstan. Diss. PhD in Art History]*. Ufa, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov Publ., 2019. 234 p. (In Russ.).
10. Shegebaev P.Sh. O nekotorykh osobennostyakh stroeniya muzykal'nogo yazyka dombrovykh kyuev [About some features of the structure of the musical language of dombra kuys]. *Izvestiya NAN RK. Seriya filologicheskaya [Izvestiya NAS RK. Philological series]*, 2009, no. 6, pp. 58-60. (In Russ.). Available at: <http://nblib.library.kz/elib/library.kz/journal/Shegebaev.pdf> (accessed 24.05.2021).

УДК 784

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-184-190

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РОМАНТИЗМА В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦА ШУБЕРТА

Чжо Сюйчэн, аспирант, ассистент Института искусств, Университет Янцзы (г. Цзиньчжоу, КНР).
E-mail: 13419557688@126.com

В статье рассмотрено хоровое творчество Франца Шуберта в контексте принципов и идеалов эпохи романтизма. Музыка эпохи романтизма обладает большой актуальностью в современном обществе, что связано с неугасаемым интересом к человеческой индивидуальности. Не является исключением и современная хоровая музыка, которая находится в состоянии поиска новых форм, жанров и идей.

Проблему исследования составляет противоречие между потребностью в поисках индивидуальности в хоровой музыке и недостаточным вниманием к хоровому творчеству композиторов-романтиков. Цель исследования заключается в определении характерных особенностей хорового творчества Шуберта, который был одной из наиболее значительных фигур в хоровой музыке эпохи романтизма.

Перу Шуберта принадлежит более сотни хоровых произведений в разных формах и жанрах, многие из которых исполнялись и пользовались успехом уже при жизни композитора. В хоровую музыку Шуберт принес музыкальный язык своих сольных песен. Хоровые партии Шуберта построены на выразительных речевых интонациях, тонко передающих смысл вокального текста. Шуберт писал хоровую музыку как а капелла, так и с инструментальным сопровождением. Аккомпанемент хотя и следовал вокальному тексту, но все же носил практически независимый характер. Большинство хоровых произведений Шуберта являются образцами светской музыки. Развитие светского хорового искусства является одним из достижений композитора. Шуберт использовал также и религиозные жанры, однако в них мелодия подчинялась музыкальному мышлению композитора.

Ключевые слова: романтизм, светское искусство, хоровая музыка, Шуберт, а капелла.

AESTHETIC PRINCIPLES OF ROMANTICISM IN THE CHORAL WORKS OF FRANZ SCHUBERT

Zhuo Xucheng, Postgraduate, Assistant at Institute of Arts, Yangtze University (Jinzhou, PRC). E-mail: 13419557688@126.com

The article examines the choral work of Franz Schubert in the context of the principles and ideals of the Romantic era. The music of the Romantic era has a great relevance in modern society, which is associated with an unquenchable interest in human individuality. Modern choral music is no exception, as it is in a state of search for new forms, genres and ideas. The problem of the research is the contradiction between the need to search for individuality in choral music and the lack of attention to the choral work of romantic composers. The aim of the study is to determine the characteristic features of the choral work of Schubert, who was one of the most significant figures in the choral music of the Romantic era.

Schubert wrote more than a hundred choral works in various forms and genres, many of which were performed and enjoyed success during the composer's lifetime. Schubert brought the musical language of his solo songs to choral music. Schubert's choral parts are built on expressive speech intonations that subtly convey the meaning of the vocal text. Schubert wrote choral music a cappella and with instrumental accompaniment. Although the accompaniment followed the vocal text, it was almost independent. Most of Schubert's choral works are examples of secular music. The development of secular choral art is one of the composer's achievements. Schubert also used religious genres, but even in them, the melody was subordinated to the musical thinking of the composer.

Keywords: romanticism, secular art, choral music, Schubert, a cappella.

Франц Шуберт является одним из композиторов эпохи романтизма. Шуберт написал порядка 600 песен, 8 (9) симфоний, 10 опер, 6 месс, 15 сонат для фортепиано, более 25 камерно-инструментальных произведений, множество пьес для фортепиано в 2 и в 4 руки, большое число (более 100) хоровых произведений [4, с. 54]. Наибольшую известность Шуберту принесли песни. Песенное творчество Шуберта – одна из наиболее новаторских областей его музыки. Тем не менее

Шуберт активно работал и в области хоровой музыки, в которую он привнес эстетику романтизма.

Романтизм как художественное направление последовал ответом на классическую эстетику. Классические принципы объективности, обобщенности и оптимизма сменились на субъективность, конкретность и пессимизм. Романтики вернули интерес к личности человека. Для романтиков человек раскрывается через гамму психологических переживаний, тонких чувств и нюансов.

А. Н. Шикина отмечает, что эпоха романтизма отличается особым представлением о личности, ее возможностях, ее роли и месте в жизни. Акцентируется внимание на единичности, уникальности и неповторимости личности, углубляется традиция индивидуализации [7, с. 218]. Ю. Л. Аркан, Е. И. Наумова пишут, что «наиболее явно противостояние романтики рационализму и Просвещению выразилось в том, что абстракции всеобщего и безличного субъекта, взятого в его познавательной функции, была противопоставлена уникальная конкретная личность в ее неповторимой единичной субъективности» [1, с. 73]. Таков был и герой произведений Шуберта. Стремление композитора отразить тончайшие переживания реализовалось в его музыкальном языке. Шуберт – мастер «речевых» интонаций. Музыкальная ткань шубертовских мелодий передает чувства через ноты и слова. Герой Шуберта – это всегда личность. Н. В. Пилипенко отмечает, что «Шуберт был первым, кто поднял песню до уровня классического жанра, в его творчестве сложились основные образные мотивы, которые прошли через весь XX век» [6, с. 4].

Хоровое творчество Шуберта весьма обширно и включает в себя большое число произведений:

- 7 месс;
- 22 духовных сочинения;
- 46 произведений для мужского хора;
- 19 произведений для смешанного хора;
- 6 произведений для женского хора;
- 30 произведений для различных составов (каноны, шуточные кантаты, ансамбли и др.) [3].

Несмотря на то, что Шуберт на протяжении всего своего творческого пути работал в хоровых жанрах, его хоры в исполнительской деятельности пользуются меньшей известностью, нежели песни и инструментальные произведения. Дирижер П. Ю. Брохин (Бонн, Германия) отмечает, что хоровое творчество Шуберта «стоит в тени его инструментального и совершенно не сравнимо по популярности с его песнями» и редко вспоминается как в европейской, так и в российской исполнительской практике [3]. Впрочем, та же участь постигла хоровые произведения многих современников Шуберта, в том числе его друзей – Ансельма Хюттенбреннера и Франца Лахнера. Однако хоры Шуберта оказались чрезвычайно

важны в исторической перспективе. Во-первых, Шуберт сохранил накопленные к началу XIX века традиции хорового искусства. Во-вторых, во многом благодаря Шуберту стали развиваться женские хоры. В-третьих, Шубертом была обеспечена преемственность развития хорового искусства. В эту эпоху, когда жил и творил Шуберт, хоровая музыка сдала позиции в пользу сольного пения. Заслуга Шуберта в том, что он сохранил и развил традиции европейского хорового пения, что в дальнейшем стало одной из предпосылок становления национально-романтической оперы Германии и Австрии.

В эпоху романтизма был пересмотрен подход к жанровой природе хоровых произведений – хоровой песни, мессы, кантаты, оратории, мотета, мадригала. Вместе с этим главная новация Шуберта в хоровом искусстве – музыкальный язык. Достижения и нововведения Шуберта в области музыкального языка сольной песни (Lied) были перенесены в хоровые сочинения. Шуберт перенес в хоровые сочинения музыкальный язык сольной песни (Lied). По этому вопросу О. В. Панкратова пишет следующее: «Новизна их формы во многом опирается на смысловое и структурное толкование текста (особенности его структуры, синтаксиса, рифмы, цезуры), получившее тончайшее воплощение в песне для одного голоса» [5, с. 4]. Шуберт работал как в светских, так и в религиозных жанрах. Несмотря на то, что основное внимание композитор уделял светским произведениям, его хоры на религиозную тематику входят в число лучших его сочинений. Безусловно, преимущественно светский характер музыки был обусловлен музыкальной средой крупного города. «Невозможно себе представить, чтобы Шуберт родился и работал не в Вене, а в каком-то другом месте, как немыслима и музыкальная история Вены без Шуберта. Шуберт – это Вена, которая любит и восхищается солнцем, радостная или растроганная, быстро переходящая от радости к волнению и быстро утешающаяся, даже пережив большое горе» [2, с. 116].

В своем хоровом творчестве Шуберт работал преимущественно в жанре миниатюры. Большая часть произведений выдержана в гомофонно-гармоническом складе с развитым мелодическим началом. В гармонии Шуберт, безусловно, был романтиком – он активно использовал побочные

трезвучия, отклонения и модуляции. Основные формы хоровой музыки следующие: простая двухчастная, простая трехчастная, куплетная, строфическая, сложная двухчастная. Весьма примечателен мужской хор *Im Gegenwärtigen Vergangenes* («Прошлое в настоящем»), в котором композитор использует свободную форму с постепенным добавлением голосов и сквозным развитием.

Несмотря на то, что Шуберт – признанный мастер миниатюры, в своем хоровом творчестве он затрагивал также и крупные жанры. Мессы Шуберта воспринимаются современниками и критиками неоднозначно, поскольку полифоническая музыка композитору давалась с трудом. Более того – Шуберт свободно подходил к трактовке религиозных смыслов, поэтому мессы были несовместимы с требованиями церковной службы. Поэтому мессы исполнялись вне связи с богослужением. Известностью пользуются мессы *As-dur* и *Es-dur* – в них наиболее полно воплотились психологические черты творчества Шуберта. Впрочем, наверняка и другие мессы заслуживают внимания, так как в музыковедческой науке нет сложившегося подхода к оценке духовных исканий Шуберта: у исследователей, как правило, интерес вызывает только светская музыка великого романтика. Единственное, что можно утверждать со всей очевидностью – как в светской, так и в религиозной стезе Шуберт обладает самостоятельным мировоззрением.

Хоровая музыка была близка Шуберту в течение всего его творческого пути: в юном возрасте Шуберт пел в церковном хоре. Начальное образование Шуберт получил в конвикте – школе для придворных певчих. Собственно, первый профессиональный опыт Шуберт получил именно в хоровой области в статусе певчего. Из-за подростковой ломки голоса Шуберт был вынужден оставить хоровое исполнение, но интерес к хоровой музыке в нем никогда не угасал.

Хоровую музыку Шуберт сочинял как для мужского, так и для смешанного и женского хоров. Наибольшее число произведений написано для мужского хора. Одним из наиболее известных хоровых произведений Шуберта являются 4 романса для мужского хора а капелла, ор. 17, d. 983. Данные романсы известны в исполнительской практике. Так, к примеру, романсы находятся в репертуаре берлинского радиовещательного хора (*Mannerchor des Rundfunkchores Berlin*), который

является одним из немногих крупных хоров Германии и обладает мировой славой. Романсы объединены в цикл и исполняются совместно. Тематика цикла обращена к юношеским впечатлениям. Цикл включает в себя следующие романсы:

1. *Jünglingswonne* («Юношеская волна»);
2. *Liebe* («Любовь»);
3. *Zum rundetanz* («Потанцуем все вместе»);
4. *Die nacht* («Ночь»).

Наибольшей красотой и выразительностью среди романсов обладает *Liebe* – это прекрасный образец любовной лирики Шуберта. Первые фразы романса: «Любовь шумит серебряным ручьем, любовь учит нежному волнению. Душа вдохнет ее. Увы! Жалобные соловьи. Любовь, любовь шепчет только на лотге природы. Шепчет только в природе». Для Шуберта любовь – это очень тихое, нежное и сокровенное чувство. Исполнение романса а капелла усиливает искренность и выразительность шубертовской любви. На рис. 1 представлены такты 7–13 романса, в которых сосредоточены все элементы музыкального языка романса. В мелодии Шуберт использует короткие длительности и сложный ритмический рисунок. «Речевые» секундовые интонации сменяются скачками, короткая пауза в конце фразы (один из излюбленных приемов Шуберта) создает впечатление придыхания (обратим внимание: пауза соблюдается одновременно во всех голосах). Мелодия содержит сложные по степени выразительности распевы. Исполнение требует тонкого подхода к динамическим оттенкам.

Шуберт существенно переосмыслил жанр романса. Традиционно романс исполнялся с инструментальным сопровождением. Шуберт, однако же, данный цикл романсов написал а капелла. От традиции романса Шуберт взял следующее:

- Лирическое содержание.
- Строфическую форму изложения.

Безусловно, содержание романсов представляет собой лирику, причем лирику юношескую. Любовь – одно из главных лирических переживаний. Шуберт высказал лирику через призму своего мировоззрения. Что же касается формы, то здесь Шуберт вполне традиционен – *Liebe* (и другие романсы цикла) представляет собой строфическую песню (то есть без рефрена). Строфа – группа стихов, объединённых формаль-

Рисунок 1. Четыре романса для мужского хора и капелла, такты 7–13

ным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу. Одна мелодия повторяется без изменений с разным текстом. Шуберт сохранил форму романса и привнес в нее романтическое содержание.

Среди поздних хоровых сочинений Шуберта особо выделяются произведения для женского состава исполнителей. Шуберт написал свои четыре более поздних сочинения для женского хора между 1820 и 1827 годами – это Псалом 23, *Gott in der Natur*, *Coronach* и *Standchen*. В отличие от более ранних сочинений для женского хора, в них присутствует более полное развитие музыкального материала. Данные произведения в творчестве Шуберта имеют синтетическое значение. В них Шуберт объединил хоровое, сольное и инструментальное начало. Мелодии хоров по своей красоте, грациозности, вниманию к деталям имеют непосредственное родство с сольными песнями композитора. Помимо этого, хоры содержат практически независимые фортепианные аккомпанементы, которые добавляют выразительности тексту. Указанные выше сочинения, за исключением *Coronach*, публично исполнялись при жизни композитора в Венской консерватории, в Филармоническом обществе и на частных концертах. Так, к примеру, 7 сентября 1826 года в Венской консерватории состоялось исполнение Псалма 23, после чего по инициативе восторженной публики состоялся еще один концерт [8, с. 8].

Рассмотрим более подробно Псалом 23 *Gott ist mein hirt* («Господь – пастырь мой») для женского хора и фортепиано, ор. 132, d. 706. Хор написан для альтов и сопрано. Первые строки псалма звучат следующим образом: «Господь мой пастырь. Я не буду, не буду нуждаться. Он кор-

мит меня на пастбищах зеленых. Он повел меня в сторону тихой воды». Данный текст – обращение к ранним христианским общинами. Христиане I–II веков часто изображали Бога в качестве доброго пастыря – пастуха, который несет на плечах ягненка. Текст псалма имеет аллегорический характер: он передает образ следования христианскому пути, заботу Бога о своих чадах. Тональный выбор, что весьма примечательно, мажорный – произведение написано в *As-dur*. На рис. 2 представлены такты 5–7 (начало вокальной партии – конец 4-го такта). Голоса практически сливаются в едином звучании, мягкая и спокойная мелодия основана на речевых секундовых интонациях, пауза перед второй фразой обеспечивает логику развития мысли. Мелодия в сочетании с аккомпанементом полностью построена на консонансах («речевые» секунды не создают диссонансов, поскольку они аккуратно используются в проходящих звуках). Гармонически Шуберт в указанном фрагменте применяет движение через секстаккорды VI и IV ступеней, что придает мелодии своеобразие и романтический колорит.

Аккомпанемент изложен в прозрачной фактуре, придающей исполнению легкость и возвышенный характер. Мягкое остигатное движение триолями на пианиссимо основано на несложных гармонических цепочках, ритмических организованных согласно вокальной мелодии. Патетика и драматизм отсутствуют. В произведении заложен молитвенный образ. Молитва – это всегда светлое возвышенное чувство, это обращение души к Творцу.

Хоровая музыка Шуберта по глубине художественного наполнения и по степени реализации романтической эстетики не уступает его песням.

5

Lord is my she-pherd, I shall not, shall not not
 Gott ist mein Hirt, mir wird nichts man - - -

pp

Рисунок 2. Псалом 23 *Gott ist mein hirt*, такты 5–7

Среди принципов эстетики романтизма наиболее полно в хоровой музыке представлен принцип субъективности. Хоры Шуберта обращены к отражению внутренних переживаний человека. В хоровой музыке Шуберт не достигает того уровня конкретности, в котором, как правило, имеется выраженный образ главного героя. Субъективность хоровой музыки лишена предельной конкретности, что повышает степень ее абстракции. Помимо этого, в хорах нет выраженного пессимизма, что можно объяснить, в первую очередь, следованием традициям хоровой музыки. К тому же в песнях Шуберта конкретный индивидуальный образ поддерживался сольным исполнением, тогда как хоровое искусство всегда несет в себе долю обобщения.

Шуберт в своих хоровых произведениях свободно подходил к трактовке жанра и формы.

Собственно, это полностью укладывалось в дух эпохи, который предполагал свободу и обновление сложившихся традиций. Новаторство Шуберта в этой связи проявилось также и в том, что он активно писал музыку для смешанного и женского хора.

Таким образом, хоровая музыка Шуберта имеет следующие отличительные особенности:

1. Новаторство Шуберта в хоровом творчестве состоит в переносе музыкального языка сольной песни в хоровые произведения.

2. Большая часть хоровых произведений Шуберта написана в жанре романтической миниатюры.

3. В отличие от песен, хоры Шуберта обладают более высоким уровнем абстрактности по причине отсутствия главного героя и детальных сюжетов.

Литература

1. Аркан Ю. Л., Наумова Е. И. Романтизм vs. Просвещение? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2013. – № 2. – С. 70–74.
2. Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. – М.: Молодая гвардия, 2009.
3. Брехин П. Ю. Забытое наследие немецкого хорового романтизма // Вестник АХИ. – 2016 – № 6. – С. 225–247.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / под общ. ред. Т. Э. Цытович. – М.: Музыка, 1975. – 512 с.
5. Панкратова О. В. О некоторых аспектах кантатно-ораториального творчества немецких композиторов-романтиков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2010. – № 10. – С. 1–6.
6. Пилипенко Н. В. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2002.

7. Шикина А. Н. Культурфилософия романтизма // Вестник Костромского государственного университета. – 2014. – № 1. – С. 218–221.
8. Meredith V. The Pivotal Role of Brahms and Schubert in the Development of the Women's Choir // Choral Journal. – 1997. – Vol. 37, iss. 7. – P. 7–12.

References

1. Arkan Yu.L., Naumova E.I. Romantizm vs. Prosveshchenie? [Romanticism vs. Enlightenment?]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya [Bulletin of the Saint Petersburg University. Philosophy and Conflictology]*, 2013, no. 2, pp. 70–74. (In Russ.).
2. Brion M. *Povsednevnyaya zhizn' Veny vo vremena Motsarta i Shuberta [Daily life of Vienna in the times of Mozart and Schubert]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009. (In Russ.).
3. Brokhin P.Yu. Zabytoe nasledie nemetskogo khorovogo romantizma [Forgotten heritage of German choral Romanticism]. *Vestnik AKhI [Bulletin of the AHI]*, 2016, no. 6, pp. 225–247. (In Russ.).
4. *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kniga pervaya [Music of Austria and Germany of the XIX century]*. Ed. T.E. Tsytovich. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 512 p. (In Russ.).
5. Pankratova O.V. O nekotorykh aspektakh kantatno-oratorial'nogo tvorchestva nemetskikh kompozitorov-romantikov [On some aspects of cantata and oratorical creativity of German romantic composers]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk [Actual problems of the humanities and natural sciences]*, 2010, no. 10, pp. 1–6. (In Russ.).
6. Pilipenko N.V. *Slovo i muzyka v pesnyakh Frantsa Shuberta: opyt obrazno-smyslovoy interpretatsii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Word and music in the songs of Franz Schubert: the experience of figurative and semantic interpretation. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2002. (In Russ.).
7. Shikina A.N. Kul'turfilosofiya romantizma [Kulturfilosofiya romanticism]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Kostroma State University]*, 2014, no. 1, pp. 218–221. (In Russ.).
8. Meredith V. The Pivotal Role of Brahms and Schubert in the Development of the Women's Choir. *Choral Journal*, 1997, vol. 37, iss. 7, pp. 7–12. (In Engl.).

УДК 78.03/09

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-190-196

ТРАКТОВКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ЛИРИЧЕСКИХ ТЕТРАДЯХ ЭДВАРДА ГРИГА

Ян Сунио, магистрант, ассистент Института искусств, Университет Янцзы (г. Цзиньчжоу, КНР).
E-mail: 719886841@qq.com

В статье рассмотрены ключевые особенности жанра фортепианной миниатюры в творчестве Эдварда Грига на примере лирических тетрадей. Григ является национальным норвежским композитором, в своем творчестве он опирался на народную музыку и эстетику романтизма. В настоящее время возрождается интерес к фортепианной музыке эпохи романтизма. Между тем творчество Грига, за исключением музыки к пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт» и концерта для фортепиано с оркестром а-молл, мало знакомо исполнителям. Наиболее полно творчество Грига признано только на его родине в Норвегии. В связи с этим сформулирована цель исследования – определение основных особенностей жанра фортепианной миниатюры в творчестве Грига.

Фортепианная миниатюра – один из наиболее характерных жанров композиторов-романтиков. Миниатюры Грига отличаются программностью и опорой на норвежскую народную музыку. Для Грига характерно обращение к норвежским музыкальным танцам. Музыкальный язык Грига включает в себя большое число особенностей норвежской музыки – использование диатонических ладов, опора

на квинту лада, ходы с септими на квинту, опевание терций секундами и многие другие характерные черты. Григ, как и многие другие романтики, стремился к вокализации – мелодия в его произведениях имеет вокальную, речевую основу.

Фортепианные миниатюры Грига изложены в лирических тетрадах. Несмотря на романтическую эстетику, тетради не являются малым циклом. Однако тетради полностью вобрали в себя дух эпохи.

Ключевые слова: Григ, норвежская народная музыка, норвежская школа, романтизм, фортепианная миниатюра.

INTERPRETATION OF THE GENRE OF PIANO MINIATURE IN THE LYRIC NOTEBOOKS BY EDWARD GRIEG

Yang Songshuo, Master, Assistant at Institute of Arts, Yangtze University (Jingzhou, PRC). E-mail: 719886841@qq.com

The article examines the key features of the genre of piano miniatures in the works of Edward Grieg on the example of lyrical notebooks. Grieg is a national Norwegian composer, whose work drew on folk music and the aesthetics of romanticism. Currently, there is a renewed interest in the piano music of the Romantic era. Meanwhile, Grieg's work, with the exception of the music for the play "Peer Gynt" by G. Ibsen and the piano concerto A-moll, is little known to performers. Grieg's work is most fully recognized only in his native Norway. In this regard, the aim of the study is to determine the main features of the genre of piano miniatures in Grieg's work.

Piano miniatures are one of the most characteristic genres of romantic composers. Grieg's miniatures are programmatic and draw on Norwegian folk music. Grieg is characterized by an appeal to Norwegian musical dances. Grieg's musical language includes a large number of features of Norwegian music – the use of diatonic frets, reliance on the fifth fret, moves from septima to fifth, singing of thirds in seconds, and many other characteristic features. Grieg, like many other romantics, aspired to vocalization – the melody in his works has a vocal, speech basis.

Grieg's piano miniatures are set out in lyrical notebooks. Despite the romantic aesthetic, notebooks are not a small cycle. However, the notebooks fully absorbed the spirit of the era.

Keywords: Grieg, Norwegian folk music, Norwegian school, romanticism, piano miniature.

В историю музыки Эдвард Григ (1843–1907) вошел в качестве основоположника национальной композиторской школы. Для норвежской элитарной музыки Григ имеет такое же значение, как и Михаил Глинка для российской музыки. Григ обобщил тенденции романтизма и норвежской народной музыки, став тем самым одним из крупнейших деятелей своей эпохи. Вторая половина XIX века породила в Норвегии широкий круг художников, драматургов, писателей, музыкантов. Так, видными представителями национального искусства в живописи были Кристиан Крог, Эрик Вереншёлль (портретисты), Ханс Даль, Ханс Гуде (пейзажисты); в литературе – великий драматург Генрик Ибсен, мастер исторических драм Бьёрнстjerne Бьёрнсон и многие другие деятели культуры. Непосредственная предпосылка для

культурного подъема – формирование в Норвегии национально-освободительной идеологии. В 1814 году Норвегия попала под прямую зависимость Швеции, что произошло в результате проигрыша в шведско-норвежской войне 1814 года. По итогам войны была заключена шведско-норвежская уния. Во второй половине XIX века уния стала устаревшим политико-социальным конструктом, который разрушался путем стремления норвежцев к независимости, что в итоге и произошло в 1905 году, когда Норвегия получила независимость. Освободительный процесс апеллировал к национальным устоям и народному характеру, что оказало решающее влияние на формирование Грига как композитора.

Предшественником Грига в профессиональной норвежской музыке был композитор Хальф-

дан Хьерульф (1815–1868). А. А. Преодоляк, К. В. Назаренко указывают, что «в своем творчестве Х. Хьерульф синтезировал две главные составляющие для норвежской музыкальной культуры. Первая – традиционная норвежская музыка и вторая – традиции музыкального европейского романтизма, его законы и эстетика» [7, с. 50]. Творческое наследие Хьерульфа включает в себя большое число фортепианных произведений и обработок народных песен для фортепиано. Григ испытал на себе в первую очередь влияние Хьерульфа и немецких композиторов-романтиков. Несмотря на влияние более ранних европейских романтиков, Григ, как отмечает Н. В. Деменко, имеет яркую индивидуальность, которая прослеживается в первую очередь в построенном на норвежском колорите музыкальном языке – это норвежские интонации, тональные соотношения, ритм и свежесть гармонии, а также многие другие средства, подчеркивающие норвежскую музыкальную основу [4, с. 202]. Наибольшее число произведений Григ написал в жанре фортепианной миниатюры. «В жанре миниатюры, – пишет Е. А. Мелешкина, – фортепианная музыка XIX века достигает своих вершин, открывая глубины, до сих пор неизведанные. Этот фортепианный мир и сегодня поражает своей свежестью, оригинальностью, бесконечностью заложенных в нем интерпретационных возможностей» [5, с. 33].

В своем творчестве Григ активно использовал возможности народной музыки. К. В. Назаренко отмечает, что для музыки Грига характерны следующие особенности:

- обращение к норвежским образам и норвежской природе;
- обращение к национальным поэтам (Г. Х. Андерсен, Б. Бьернсон, Г. Ибсен) и национальной фантастике (к примеру, «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт»);
- опора на квинту лада, народный ход вводимого тона к V ступени лада (начало «Песни Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт», романс «Избушка», романс «Сон»);
- в мелодике связь с народным творчеством сказалась в частых мелодических волнах в диапазоне ноты, октавы, децимы (вступление и заключительная партия в концерте для фортепиано с оркестром a-moll);

– использование старинных диатонических ладов, сопоставление натурального и мелодического минора в одном проведении [6, с. 3].

Ключевая черта «народности» Грига – обращение к народным ладам. В основном это лидийский мажор и хроматизированный минорный лад с двумя увеличенными секундами. Музыка Грига имеет преимущественно гомофонный склад, в ней разделяется мелодия и аккомпанемент. Григ не был мастером полифонического письма и использовал средства полифонии весьма ограниченно – путем добавления простых имитационных вкраплений. Мелодика Грига типично романтическая с выраженной тенденцией к вокализации. Как пишет В. С. Дайч, «одной из характернейших черт музыкального романтизма было стремление наполнить звучание инструментов эмоциональным теплом и экспрессией, свойственными человеческому голосу. Вокализация инструментального (в том числе фортепианного) исполнительства в значительной мере достигается через интонационную выразительность, близкую пению» [3, с. 58]. Мелодии произведений Грига основаны на специфике народных норвежских песен, которые в большинстве случаев исполнялись одногласно. Норвежские песни обладают выраженным ладофункциональным мышлением, их характерным признаком является аккордовая терцовость структуры. Наиболее типичный для норвежских песен элемент – интонация нисходящего терцового хода от VII к V ступени лада. Еще один ключевой элемент – жесткая «лидийская» кварта (повышенная IV ступень лада). Лидийская кварта придает мелодике суровый и терпкий характер – «привкус морской соли», как образно сказал об этом сам Григ [1]. Как отмечает И. В. Бошук, Григ часто прибегал к использованию таких особенностей норвежской народной музыки, как подчеркнутый ритмом ход с септими на квинту, опевание терций близлежащими секундами, разложенные септаккорды и нонаккорды, их сопоставление в терцовом соотношении, трионовые ходы [2].

Григ прибегал не только к вокальной, но также и к инструментальной музыке. Основным жанром народной музыки, который воспроизводился Григом, – норвежский народный танец в таких формах, как халлинг, спрингданс, вальс. В фортепианных пьесах Грига много трелей, форшлагов,

мордентов, задержаний, подчеркивающих народных характер музыкальной основы [2, с. 3]. Соотношение между танцем и песней в музыке Грига индивидуально и зависит от замысла конкретного произведения.

Григ много внимания уделял фортепианной миниатюре, им было написано большое число лирических пьес, которые объединены в 10 тетрадей. Все пьесы можно условно разделить на две группы:

- Субъективные лирические пьесы (к примеру, «Листок из альбома» из тетради 1, «Меланхолия» из тетради 8).

- Народно-бытовые и сказочные пьесы (к примеру, «Народная песня» из тетради 2, «Танец эльфов» из тетради 1).

Необходимо отметить, что в лирические тетради включено 66 пьес, хотя перу композитора принадлежит порядка полутора сотен фортепианных миниатюр. Между тем строгого замысла по объединению пьес в тетради не было – признаки малого цикла отсутствуют. Каждая пьеса представляет собой полностью самостоятельное произведение. Все миниатюры носят субъективный и программный характер. Программность выражена, в первую очередь, в названии, которое имеет каждая пьеса, а также в соответствии названию средств музыкального языка. Даже в жанровых пьесах Григ предстает перед слушателем как романтик. М. А. Ступницкая отмечает, что «в романтизме, в отличие от предшествующих ему направлений, ощущается прямая психологическая связь автора с его произведением. Все, о чем в тиши уединения художник-романтик размышляет и мечтает, он поверяет искусству» [8, с. 61]. Обращение Грига к народности никогда не носило формально-описательного характера. Григ писал лирические пьесы на протяжении трех десятков лет: первая из них создана в 1867-м и последняя в 1901 году. Каждые несколько лет в свет выходила новая тетрадь. Пьесы писались Григом во время летнего отдыха на природе, что укрепило жанрово-бытовую и пейзажную тематику.

Характерной для Грига фортепианной миниатюрой является «Национальная песня» из тетради 1, оп. 12, no. 8. «Национальная песня» (в оригинале *Fedrelandssang*, возможен также перевод «национальный гимн») завершает первую тетрадь, являясь определенной смысловой

точкой. Хотя пьесы внутри тетради не обладают связанностью, завершение тетради национальной темой имело для Грига очевидное значение. «Национальная песня» – небольшое по объему произведение. Начинается «Национальная песня» с нисходящего хода по тоническому трезвучию (тональность начала и завершения миниатюры – *As-dur*). Выраженное звучание половинных нот в четырехдольном режиме сменяется оживленной гармонической цепочкой (рис. 1). Первое предложение заканчивается каденцией в четвертом такте. Каденция начинается с септаккорда второй ступени, который переходит в доминантовое трезвучие, разрешаемое в полное тоническое трезвучие с тоникой в мелодическом положении терции. Ультима расположена на первой доли такта – то есть каденция мужская. Таким образом, каденция является несовершенной. Интерес вызывает подход к гармонизации, который отличен не только использованием второй ступени, но также и несоблюдением норм классического голосоведения при разрешении в тонику. Второе предложение периода построено на основе секвенции. Однако назвать это точной секвенцией нельзя, поскольку признаков механического переноса нет. В данном случае тот же самый период повторяется в другой тональности – в *g-moll*. При этом предыдущее предложение не было модулирующим. Во втором предложении появляется IV повышенная ступень, столь любимая композитором.

Дальнейшее тональное развитие начинается с неопределенности. Во втором периоде гармония построена на доминантовых (по отношению к основной тональности) терцквартаккордах и квинтсектаккордах, которые подводят к первой кульминационной точке на уменьшенном септаккорде. В ходе дальнейшего движения Григ приходит к *G-dur* и затем возвращается в *As-dur*.

В национальной песне проявляется подход Грига к гармонии, который построен на следующих аспектах: неожиданные модуляции в неродственные тональности; игра мажора и минора; отход от классических правил голосоведения; активное использование субдоминантовой группы.

Следующая миниатюра, которую мы рассмотрим, имеет сказочную образность – это *Småtroll* – «Пак», или, что более часто встречается в русском переводе, «Кобальд». Наиболее соответствует музыкальному образу «Пак», поскольку Пак в Скандинавии является небольшим злым духом,

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Maestoso' and 'm.d.' (mezzo-forte). It begins with a forte (ff) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes, followed by a slur over a series of notes. The left hand has a series of chords and single notes with fingerings. The second system continues the piece, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (fz). It features complex chordal textures in the left hand and melodic lines in the right hand, including slurs and accents.

Рисунок 1. «Национальная песня», оп. 12, no. 8, такты 1–12

который пугает путников, тогда как Кобольд предстает преимущественно злым духом. Этот вопрос принципиален, поскольку сказочное творчество Грига отражает именно злых духов. Собственно произведения, посвященные злым духам, обладают общностью музыкального языка. Самое яркое произведение из этой группы – «В пещере горного короля» из музыки к спектаклю «Пер Гюнт». Еще одно известное произведение – Trolltog («Марш троллей») из пятой тетради лирических пьес. «Марш троллей» в симфоническом изложении является одной из самых узнаваемых мелодий мировой музыки. В лирических тетрадах есть еще одна сказочная миниатюра – Alfedans («Танец эльфов») из первой тетради. В скандинавской мифологии имелись как светлые, так и темные эльфы. Судя по музыкальному языку, очевидно, что для Грига эльфы являлись темными существами. Типологический образ сказочного существа Грига – маленький суетливый злой дух. Исходя из этого образа, Григ применял схожий набор средств музыкальной выразительности. Миниатюра «Пак» является средством синтеза сказочной образности Грига. Сказочность Грига отнюдь не однотипна, как это могло бы показаться на примере «В пещере горного короля». В «Марше троллей» средний раздел формы является пасто-

ральным (это подчеркивает, что сказочные существа являются частью природы, ее обратной стороной). В «Паке» присутствует яркая игра мажора и минора, что полностью соответствует образу Пака – этот шkodливый дух иногда мог совершать и добрые поступки.

«Пак» (тетрадь 10, оп. 71, no. 3) написан в трехчастной форме (хотя вторая и третья части имеют единый репризный повтор). Наиболее яркий образ сформирован в репризном завершении (рис. 2). Мажорный «ответ» основной теме в репризе звучит в другой тональности, в более высоком регистре с динамическим оттенком фортиссимо. Основная же тема повторяется. Тема яркая, быстрая, сухая, звонкая. Преобладают короткие длительности и штрих стаккато. В басу – оstinатное движение по звукам тонического трезвучия (es-moll). Колорит усиливает активное использование IV повышенной ступени и терцовых попевок. Минор темы внезапно и красочно сменяется мажором, что придает сказочный оттенок. В начале пьесы минор сменяется параллельным мажором. В репризном же разделе после основной тональности звучит ces-dur. На ces-dur указывает появление седьмого бемоля и изначальный вариант темы. Ces-dur в кульминации звучит красочно и волшеббно.



Рисунок 2. «Пак», тетрадь 10, ор. 71, по. 3, такты 64–74

Таким образом, фортепианная миниатюра Грига вобрала в себя все характерные черты музыкального стиля композитора. Лирические тетради включают в себя все образные сферы творчества: лирическую, народно-бытовую и сказочную. Присутствуют различные средства народной выразительности, применяется новаторский подход к гармонизации – модуляции в неродственные тональности, контрастные сопоставления мажора и минора, широкое использование аккордов субдоминантовой группы, активное использование уменьшенных аккордов. Лирические тетради являются своеобразной энциклопедией творчества Грига. В них сосредоточены все характерные черты его стиля. Фортепианные миниатюры Грига –

один из лучших образцов программной музыки эпохи романтизма.

Итак, для произведений Грига характерны следующие особенности трактовки жанра фортепианной миниатюры:

1. Синтез миниатюры с жанровыми чертами норвежской народной музыки (норвежская песнь, норвежские танцы – халлинг, спрингданс, вальс).

2. Раскрытие романтического принципа программности через образы норвежской природы и сказочных существ.

3. Подчинение средств музыкального языка жанровым задачам (использование народных ладов, аккордовая терцовость структуры, вокализация мелодии и др.).

Литература

1. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник: пер. с норв. – М.: Радуга, 1986. – 376 с.
2. Бошук И. В. Стилистические особенности фортепианной музыки Эдварда Грига // Вестн. Краснодар. гос. ин-та культуры. – 2018. – № 3 (16). – С. 1–5.
3. Дайч В. С. Как играть музыку композиторов-романтиков (из опыта педагога-пианиста) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 57–62.
4. Деменко Н. В. К вопросу о влиянии западноевропейской музыки на творчество Э. Грига // Проблемы музыкально-исполнительского искусства и образования: сборник трудов конференции, Москва, 28 марта 2018 год. – Чехов: Чеховский Печатный Двор, 2018. – С. 200–204.

5. Мелешкина Е. А. Современность фортепианных миниатюр западноевропейских композиторов XIX века // Культура. Духовность. Общество. – 2012. – № 2. – С. 32–37.
6. Назаренко К. В. К вопросу о некоторых особенностях стиля Эдварда Грига // Научная книга. – 2017. – № 4 (18). – С. 1–7.
7. Преодоляк А. А., Назаренко К. В. Хальфдан Хьерульф – композитор и просветитель периода раннего романтизма в Норвегии // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3 (66). – С. 49–52.
8. Ступницкая М. А. Воспоминание в эстетике и музыке романтизма // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2013. – № 8 (83). – С. 60–65.

References

1. Benestad F., Shelderup-Ebbe D. *Edvard Grig – chelovek i khudozhnik [Edvard Grieg-the man and the artist]*. Moscow, Raduga Publ., 1986. 376 p. (In Russ.).
2. Boshuk I.V. Stilisticheskie osobennosti fortepiannoy muzyki Edvarda Griga [Stylistic features of the piano music of Edvard Grieg]. *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture]*, 2018, no. 3 (16), pp. 1-5. (In Russ.).
3. Daych V.S. Kak igrat' muzyku kompozitorov-romantikov (iz opyta pedagoga-pianista) [How to play the music of romantic composers (from the experience of a piano teacher)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Music Almanac]*, 2010, no. 2 (7), pp. 57-62. (In Russ.).
4. Demenko N.V. K voprosu o vliyaniy zapadnoevropeyskoy muzyki na tvorchestvo E. Griga [On the question of the influence of Western European music on the work of E. Grieg]. *Problemy muzykal'no-iskusstvennogo iskusstva i obrazovaniya: sbornik trudov konferentsii, Moskva, 28 marta 2018 god [Problems of musical and performing arts and education. Proceedings of the conference, Moscow, March 28, 2018]*. Chekhov, Chekhov Printing Yard Publ., 2018, pp. 200-204. (In Russ.).
5. Meleshkina E.A. Sovremennost' fortepiannykh miniatur zapadnoevropeyskikh kompozitorov XIX veka [Sovremennost' piano miniatures of Western European composers of the XIX century]. *Kul'tura. Dухovnost'. Obshchestvo [Culture. Spirituality. Society]*, 2012, no. 2, pp. 32-37. (In Russ.).
6. Nazarenko K.V. K voprosu o nekotorykh osobennostyakh stilya Edvarda Griga [On the question of some features of the style of Edvard Grieg]. *Nauchnaya kniga [Scientific book]*, 2017, no. 4 (18), pp. 1-7. (In Russ.).
7. Predolyak A.A., Nazarenko K.V. Khalfdan Khyerulf – kompozitor i prosvetitel' perioda rannego romantizma v Norvegii [Halfdan Hjerulf-composer and educator of the period of early Romanticism in Norway]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*, 2017, no. 3 (66), pp. 49-52. (In Russ.).
8. Stupnitskaya M.A. Vospominanie v estetike i muzyke romantizma [Recollection in aesthetics and music of Romanticism]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University]*, 2013, no. 8 (83), pp. 60-65. (In Russ.).

УДК 785.11

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-196-203

ФИНАЛ В МУЗЫКЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Шмакова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Волгоградская консерватория (институт) имени П. А. Серебрякова (г. Волгоград, РФ). E-mail: olshmakova@gmail.com

Исследование посвящено финалу в музыке как структурному и содержательному феномену. Актуальность избранной темы обусловлена возросшим вниманием к теоретическим проблемам циклических форм в трудах музыковедов, в творческой деятельности композиторов. Завершающая фаза му-

зыкально-художественного произведения подобна рамке в картине, последней сцене в кинофильме или драматической пьесе, завершающей странице в романе... От того, что и как выражено в конце, зависит восприятие целого.

Как правило, учёные обращаются к финалу на уровне отдельно взятого сочинения при анализе *драматургии* от начала к концу, и тогда последняя часть остаётся либо «за кадром», либо не интерпретируется в полной мере. Между тем важным представляется обобщенный взгляд на *концептообразующую роль финала*, который может содержать новый образ (образы), быть итогом, продолжением, синтезировать и/или трансформировать сквозные в цикле образы, становиться кульминацией. Очевидно, что во многом финальная стратегия определяется стилем того времени и исторического периода, в котором творит композитор.

Необходим и *жанровый* анализ последней части в составе сложной композиции с точки зрения воплощения содержания. Финальность, подобно прелюдийности, как образная категория в рамках теории жанрового содержания также требует осмысления.

Наконец, существенным является вопрос, как организованы *функции* частей, в том числе финала, в реализации художественной идеи целого?

Эти и другие проблемы акцентируют интерес к финалу – части, завершающей музыкальный спектакль, вокальный, хоровой или инструментальный цикл. Целью данного исследования является комплексная постановка проблемы финала как феномена в музыке, маркирующего художественную идею произведения.

Ключевые слова: финал, драматургия, дополнение, завершение, переключение, реприза, алеаторные формы, импровизационные жанры.

FINALE IN MUSIC: TOWARDS THE PROBLEM

Shmakova Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Volgograd Serebryakov Conservatory (Volgograd, Russian Federation). E-mail: olshmakova@gmail.com

The study is devoted to the finale in music as a structural and content phenomenon. The relevance of the chosen topic is due to the increased attention to the theoretical problems of cyclic forms in the works of musicologists, and in the creative activities of composers. The final phase of a piece of music is like a frame in a picture, the last scene in a movie or a dramatic play, the final page in a novel. The perception of the whole depends on what and how it is expressed at the end.

As a rule, scholars turn to the finale at the level of a single essay when analyzing the drama from beginning to end, and then the last part remains either “behind the scenes” or is not fully interpreted. Meanwhile, it seems important to have a generalized view of the concept-forming role of the finale, which can contain a new image (images), be the result, continuation, synthesize and / or transform images that run through the cycle, and become a culmination. It is obvious that in many respects the final strategy is determined by the style of that time and historical period in which the composer creates.

The genre analysis of the latter part as part of a complex composition is also important from the point of view of the content embodiment. Finality, like prelude, as a figurative category within the framework of the theory of genre content also requires comprehension.

Finally, the important question is how are the functions of the parts, including the finals, organized in the implementation of the artistic idea of the whole?

These and other problems accentuate interest in the finale - the part that completes a musical performance, vocal, choral or instrumental cycle. The aim of this research is to formulate comprehensively the problem of the finale as a phenomenon in music that marks the artistic idea of a work.

Keywords: finale, drama, addition, completion, switching, reprise, aleatory forms, improvisational genres.

В музыковедении, как правило, проблема финала рассматривается в связи с формообразованием в так называемых сложных жанрах – инструментальных, вокальных и хоровых циклах, опере, балете, мюзикле¹. Разные по содержанию финалы в музыке обладают общим качеством – финальностью, проявляющейся на разных уровнях, в том числе синтаксическом – как репризы, коды, последние части в форме многоставного произведения². Под финальностью понимается и особый тип содержания в музыке – образы, завершающие историю любви, судьбу человека или страны, либо это послесловие, резюме, иносказание, воплощение ситуации прощания в конце сюжета. Иными словами, финал и финальность соотносятся как структурно-семантическая единица (часть целого) и драматургическая функция (окончание

¹ В сложных жанрах проблема финала касается окончания многочастного произведения. Последняя часть в сюите, цикле, театральном (не одноактном) произведении, с одной стороны, развивается как самостоятельная, с другой – связана с целым и завершает его. В одних случаях финал заканчивает композицию, основанную на «периодичности устойчивости» (термин Б. Л. Яворского). Так, при рассмотрении вариационного цикла наблюдается взаимодействие динамических и статических процессов. Общим является и «принципиальная незамкнутость вариативного, свободно допускающего включение дополнительных частей», как отмечает О. В. Соколов [9, с. 63]. Следовательно, финальная часть может наступить в любой момент времени таких композиций. За одной вариацией может следовать сколько угодно следующих вариаций, но после их предельного числа необходима заключительная вариация. В других случаях очевидно динамическое становление от части к части, как в симфонии-драме или иных формах, основанных на динамическом принципе развития.

² Современный композитор и теоретик П. Якубченок выстраивает полюса формы и содержания как «координацию <...> на уровнях композиции и драматургии», то есть в «процессуальной плоскости» (см. подробнее [11, с. 200]).

Об «уровнях масштабной иерархии, их взаимодействии и подобии, циклическом контрасте, контрасте и конфликте, модусах и архетипах <...> аналогиях и прототипах в других видах искусств» размышляет О. Лосева, обобщая теоретические положения неопубликованных трудов Е. Назайкинского [6, с. 16]. Подобный комплексный характер методологии актуален, так как позволяет ставить проблему финала в музыке на имманентном и эстетико-философском уровнях.

процесса развития образа/образов). Рассмотрим далее возможные ракурсы постановки проблемы финала в музыке.

Возникающая в ходе драматургии процессуальность есть воплощение музыкальной сюжетности. М. Г. Арановский, анализируя парадигматические и синтагматические процессы на уровне мотивов, выделяет приемы продолжения и завершения в музыке: «повтор», «преобразование» и «нечто новое» [1, с. 84]. Из них наиболее активным для развития становится преобразование, поскольку тем самым увеличивается информационная плотность событий. Учёный, объясняя нарастающую сложность движения мотивов «от... к...», указывает на «движение от слабой синтагмы к сильной <...>». На этой основе разветвляются различные «сюжеты», но наиболее типичным является тот, в котором происходит поэтапное усиление парадигматических позиций синтагм, что нередко приводит к кульминации в конце (*курсив мой.* – О. Ш.)» [1, с. 86–87]. Очевидно, что завершающая стадия процесса маркирует, акцентирует целое, ибо все парадигматические и синтагматические отношения состоялись, длящееся от начала произведения развитие достигает финальной точки.

В заключительном, финальном разделе музыкальных композиций Е. В. Назайкинский усматривает системность трех функций и связанных с ними принципов: «дополнения», «завершения», «переключения» [6, с. 276–287]. Для дополнения важным является эффект дописывания музыкального сюжета, который в ходе исполнения уже возник у слушателя и ассоциируется со сквозной темой (Шехеразады в сюите Н. А. Римского-Корсакова), персонажем (Командора в «Каменном госте» А. С. Даргомыжского), тембром (альта в симфонии «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза), аккордом (в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера) – одним или несколькими выразительными средствами.

Функция завершения, как отмечает Е. Назайкинский, скорее, тектоническая, чем семантическая, так как «синонимична понятиям окончание, прекращение, заключение музыкальной композиции» [6, с. 277]. Речь может идти о финальных кодах в Третьей симфонии Л. ван Бетховена (на протяжении всего финала чередуются героические темы, утверждающие образ Радости как итоговый); в Шестой симфонии П. И. Чайковского (трагическая эмоция доминирует во всем фи-

нале, патетика которого достигает крайней точки с последними уходящими в небитие звуками).

Однако заключительный раздел может давать и новое освещение прошедшего, то есть быть *переключением*. Учёный, называя «Арабески» Р. Шумана, объясняет, что усиление в подобных случаях коммуникативной функции направлено «на создание эффекта рамки, <...> соотнесение резко контрастных по наполнению фаз настоящего и будущего» [6, с. 277]. Переключение зачастую связано с драматургическим приемом образной трансформации (последнее, мажорное звучание лейтмотива Кармен в опере Ж. Бизе), реализацией идеи оборотничества (лейтмотив возлюбленной в финале «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза), с так называемым открытым финалом (в опере «Похождения повесы» И. Стравинского вновь оживший Том танцует рядом с Ником, который обещает публике продолжение приключений).

Е. Назайкинский отмечает, что в логическом завершении произведения особым течением обладает время, которое ощущается как заключительный тип изложения: повторы, кадансирование, замедление/ускорение темпа, «убывание» тематизма, разряжение/уплотнение фактуры, длительное затихание/увеличение силы звука и т. д. Здесь в силу необходимости обобщения целого часто возникают более короткие единицы текста, презентующие «часть вместо целого – *pars pro toto* (*курсив мой. – О. Ш.*)» [6, с. 280]. Малое может выступать в качестве общелогического вывода, как, например, в поговорке «Всё на свете имеет конец»: очевидно архитектурное сходство конца с началом как ограничителем смысла через сопоставление крайностей «всё – конец». Подобным качеством «фрагмент вместо целого» обладает, например, мотив-каданс в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича.

С функцией окончания в музыкальной форме связана проблема репризы, в том числе и репризы в финальной части. Очевидно, что в композиторской практике реприза стала видом завершения целого. Чем же мотивировано повторение того, что уже прозвучало в произведении, – необходимостью напоминания исходной мысли, достижения наивысшей точки развития основной темы, возможностью выявить иные грани смысла уже высказанного?

В теории В. П. Бобровского называется пять композиционных функций репризы (см. подроб-

нее [3, с. 145–147]). Последняя понимается автором статьи буквально как повтор, вызывает ряд размышлений относительно названных ученым репризных функций.

1. «*Архитектоническое скрепление*» может проявляться в тональном единстве контрастных тем в репризе классической сонатной формы. Как известно, именно данный приём вносит упорядоченность в целостную композицию, останавливая динамические процессы и создавая статическую зону приведения тем к единству. В театральной музыке репризность может диктоваться сюжетом как идея восстановления нарушенной гармонии (сцена таяния Снегурочки как реприза сцены прихода Весны в опере Н. А. Римского-Корсакова), возвращения героя/героев после испытаний (Руслан и Людмила после длительной разлуки снова оказываются в Киеве и теперь уже навсегда соединяют свои судьбы), разрешения конфликтной ситуации (хор народа в начале и конце оперы-оратории «Царь Эдип» И. Стравинского скрепляет трагическую историю саморасследования преступления и наказания).

2. «*Утверждение главной темы в репризе*» весьма характерно для таких форм, как сонатная, концентрическая. В зеркальной репризе I части Седьмой сонаты для фортепиано С. Прокофьева главная партия буквально вколачивается как знак войны и судьбы (бетховенский ритм). В арии Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» репризное звучание главной темы ещё более волевое, утверждающее героический дух русского витязя, готового отстаивать честь воина и бороться за любовь до конца. Причём в названной здесь сонате Прокофьева следует отметить III часть, финал в концентрической форме: здесь утверждающий характер первой темы акцентирует героический итог всего цикла.

3. *Логическое обобщение* в репризе достигается разными приемами. Типичным является синтезирование нескольких сквозных тем. Так, в кульминации финала «Божественной поэмы» в символической форме обобщаются ключевые события цикла. Основные темы образуют единый интонационный поток: друг за другом следуют главная тема I части, побочная и главная темы II части. Венчает симфонию лейтмотив, появляющийся в цикле шестой раз: проделан огромный путь и то, что было тезисом, становится обретенной истиной. Мир пересоздается волей Чело-

века-творца, познавшего и радость «Борьбы», и чувственность «Наслаждений». Рождается новый образ, новый символ Богочеловечества, в котором «Божественная игра» проявляется в Мире как художественное творчество.

4. *Образное обогащение* в репризе касается, как правило, развития генерального образа. В опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского экспрессивную фразу Татьяны «Пускай погибну я, но прежде...» из сцены письма в финальной сцене повторяет главный герой: «Увы, сомненья нет! Влюблён я!» Обогащение темы новыми смыслами очевидно, так как в итоге Онегин оказывается в зеркальной ситуации, вплоть до получения отказа от ставшей другой (тоже образно обогатившейся) Татьяны, жены Гремينا. Аналогичная ситуация возникает в опере «Похождения повесы» И. Стравинского, когда одна и та же фраза имеет разный смысл: в устах Энн «Да, я иду к нему» – решительность найти возлюбленного, в словах Тома «Она пришла меня спасать...» – мистический восторг во время игры в карты с Ником на кладбище, когда ставкой является бессмертная Душа героя (формула образного обогащения здесь «иду – пришла»).

В инструментальном цикле М. Мусоргского «Картинки с выставки» тема прогулки «набирает» образные ракурсы в ходе сквозного развития, что предопределено программой. Эпический, скерцозный, лирический варианты венчаются величественным образом «Богатырских ворот».

Образному обогащению подлечит лейтмотив в Третьей симфонии С. Рахманинова. Если в первых тактах первой части мотив со вспомогательным движением ассоциируется с русским духовным песнопением «Светлица тихая», то в репризе финала – с фантазмагорией западной секвенции *Dies irae* с её трагическим ореолом.

5. *«Продолжающее действие»* в репризе, по мнению В. Бобровского, связано с кульминацией, конфликтно-драматическим развитием и совмещает серединно-разработочную и завершающую функции (см. подробнее [3, с. 146]). Подобная направленность музыкальных событий весьма характерна для симфонизма Л. ван Бетховена, Г. Малера, С. Танеева, Н. Мяковского, Д. Шостаковича. Данное утверждение аксиоматично и уже много раз интерпретировалось в музыковедении. Здесь важно отметить другое.

При усилении разработочности в репризе возникает феномен, обозначенный В. Бобровским как «композиционное отклонение» с типичным «усилением крутизны восходящей линии» в драматургии [3, с. 217]. Не только «композиционное отклонение», но и «композиционная модуляция», «композиционный эллипсис» рассматриваются музыковедом в общей теории взаимодействия драматургических функций. Важно отметить, что *композиционный эллипсис часто возникает именно в финалах*, когда последняя часть начинается в той или иной ясно представленной форме, но в ходе развития обнаруживается иная стратегия, вплоть до появления нового тематизма и способов его развития. Музыковедом называются циклы Первой скрипичной сонаты С. С. Прокофьева, Первого виолончельного концерта и Седьмого квартета Д. Д. Шостаковича. В данных произведениях кода становится *кодой всего цикла*, продлевая действие предыдущих частей. Тем самым осуществляется основная функция коды по уравниванию основных сил – центробежных и центростремительных. Как подчёркивает исследователь, с выразительной, шире – содержательной точки зрения кода может быть «воплощением эмоции прощания, что проявляется в тематических реминисценциях, “прощальных переключках” (термин В. А. Цуккермана), “обходе регистров” (термин Л. А. Мазеля)» [3, с. 217]. Особый случай, когда в коде «“доказательством от противного” утверждается основная идея, как в “Крейцеровой сонате” и Девятой симфонии Бетховена» [3, с. 152]. О коде как «последствии» автор пишет в связи с побочной партией в первой части Восьмой симфонии Шостаковича, когда кода, по сути, совпадает с репризой [3, с. 152]. Кода может брать на себя функцию репризы-коды, например, в финале Второй симфонии А. Онегера³.

³ О разных вариантах драматургического решения коды пишет Б. В. Асафьев: для некоторых характерно «“возбуждение” или интенсивная “вспышка” движения либо посредством применения стимулов, вызывающих “энергию разряда” или “чувство тоника” и в то же время оттягивающих “конец”, либо посредством более примитивного средства агогического порядка: ускорение темпа движения при одновременном стреттном, “стиснутом” или “сдвинутом” проведении главной темы – например, в конце I части Четвертой симфонии Чайковского» [2, с. 96].

Не только классическая стилевая парадигма должна рассматриваться в связи с проблемой финала. Особые отношения «начало – конец» возникают в авангардных композициях. Так, в *алеаторных формах* нет раз и навсегда зафиксированной записи, поскольку основой является принцип случайности (*alea* – «жребий»), заданный композитором для исполнителя. Игра диктует вариативность композиции, в которой окончание может быть различным, в зависимости от «задания» и импровизации в рамках этого задания. В. Н. Холопова называет форму, предполагающую 8 вариантов – Третью сонату для фортепиано П. Булеза, состоящую из 5 частей, четыре из которых вращаются вокруг части «Созвездие» («Конstellация») [10, с. 480].

В авангардной пьесе «Формы в воздухе» А. Лурье, посвящённой кубистическому периоду творчества П. Пикассо, окончание условно в силу новаторской установки композитора. Данный опус, являющийся «эмблемой» визуальной музыки в XX веке, направлен на создание пространственно-звукового континуума, в котором, как замечает Е. Г. Польдяева, «музыка звучащая – только часть незвучащей» [8, с. 603]⁴. На первый план выступают зрительные впечатления от записи: разорванность нотного стана, отсутствие метра и тактовых черт, расслоенность фактуры в виде лестницы на сегменты-варианты (наподобие кубов в живописи). В итоге фрагменты текста создают ощущение абсолютной свободы от какой-либо структурности, значит, и от необходимости финальной функции в традиционном понимании.

В формообразовании проблема финала возникает не только в связи с драматургическими функциями окончания цикла, репризы и коды в произведении, но также с точки зрения жанра. Очевидно, что среди простых в импровизационных жанрах обостряется вопрос об условности

⁴ Е. Г. Польдяева отмечает, что в композиции Лурье «Формы в воздухе» «композитор действительно уходит от горизонтального развертывания музыкальной мысли (и текста), фиксируя в нотописии многомерность пространства. Изображение текста <...> наводит на мысль о процессе сочинения музыки как живописном оформлении нотного текста (*курсив мой – О. Ш.*)», вызывая ассоциации с «остановленным временем позднего Скрябина и некоторыми статическими композициями Дебюсси» [8, с. 604].

окончания, которое может наступить раньше или позже, быть таким или иным в зависимости от спонтанной игры и других обстоятельств творческого процесса. Во время импровизации «движения души артиста, – как отмечает О. В. Соколов, – непосредственно запечатлеваются в движении музыкальной ткани, <...> стихия движения <...> стимулирует музыкальную мысль» [9, с. 40].

В прелюдии, каприччио, экспромте, музыкальном моменте, фантазии определяющей становится нерегламентированность количества и порядка следования разделов, в том числе и конечного. А такой жанр, как рапсодия изначально не предполагает конца, некой финальной точки развертывания эпического содержания.

При возникающей свободе в подобных композициях важной оказывается организация целого различными способами: тематическими арками, варьированием, симметричностью, тональным планом, обилием связок и дополнений, неожиданными событиями в драматургии. О. Соколов приводит в пример фантазию Шуберта «Скиталец», в которой происходит «композиционная модуляция от первой ко второй части: момент перелома в побочной партии сонатного *allegro* превращается в интенсивную разработку, от кульминации которой длительный спад драматургической волны приводит к скорбному *Adagio*, финалу романтической концепции» [9, с. 44]⁵. Уместно напомнить, что и на этапе формирования клавирной сонаты при переходе от барокко к классицизму происходило тесное взаимодействие импровизационных принципов фантазии и динамического сопряжения контрастов главной и побочной тем во всех разделах формы. Многие сонаты Ф. Э. Баха содержат эпизоды-фантазии в репризе, как в Сонате *h-moll* (из Приложения к трактату «Опыт истинного искусства клавирной игры» / «*Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*», 1753). Возникающая виртуозная фантазия в заключительном разделе III части основана на бурных пассажах в *fis-moll*. Полифонизированная

⁵ В Экспромте *As-dur op. 90* Шуберта, как пишет О. В. Соколов, «из скромного, безыскусного дополнения к первой части <...> рождается новый раздел формы, не уступающий по масштабу экспозиции, где вариантно развивается каденционный мотив, и возникает красивый мажорный контраст к трепетно-грустной главной теме» [9, с. 47].

фактура и активное тональное движение (краткое отклонение в *A-dur* сменяется сумрачными *fis-moll*, *e-moll*, *fis-moll*, *h-moll*, *fis-moll*) создают яркую смену аффекта в финальной фазе цикла.

Импровизационность как метод композиции отличает *импрессионистские* прелюдии Дебюсси. В красочных миниатюрах для фортепиано принцип «точка к точке – мотив к мотиву» порождает и танцевальное движение («Дельфийские танцовщицы»), «Танец Пёка»), и ассоциации с природными явлениями («Терраса, освещённая лунным светом», «Шаги на снегу», «Ветер на равнине», «Вереск»), и портретные зарисовки («Девушка с волосами цвета льна», «В знак уважения Пиквику»). Вариантные мотивы словно растворяются в фигуративности, образуя статический декоративный сюжет. В бесконечной арабесочной игре мотивами и фигурациями *окончания прелюдий Дебюсси условны, открыты для впечатления от «нарисованной» звуками музыкальной картины*, на что, как известно, указывают названия, помещённые в конце каждой из них.

Тем самым окончания в импровизационных жанрах ставят задачу их маркировки либо ярким событием (установка «пора завершить!»), либо нарочитым избеганием такового (установка «это может продолжаться вечно...»), что отвечает задаче быть неуловимым актом музицирования и связанного с этим чувства свободы и возможности выплеска вдохновения «здесь и сейчас», без излишних усилий и «мук творчества».

Из моторно-пластических жанров – токкаты, этюда – в *perpetuum mobile вопрос завершения парадоксален, ибо, как может закончиться вечное движение?* Это некий фрагмент времени, который запечатлевает *modus vivendi*. Основа этого жанра – непрерывность, как правило, однородных

мелких длительностей в очень быстром темпе. Возникающая механистичность ритма и однообразии фактуры компенсируются интенсивным развертыванием по типу «подъёмы – спады», динамическими волнами $f < > p$, как в виртуозных пьесах «*Perpetuum mobile*» Н. Паганини, М. Новачека, П. Хиндемита, А. Шнитке; а также во многих программных пьесах – в том числе «Бабочках», «Паганини», «Паузе» из «Карнавала» Р. Шумана, «Полёте шмеля» Н. А. Римского-Корсакова. Окончания в этих пьесах – вынужденная остановка в силу законов перцепции существования музыкального произведения, которое в физическом пространстве и времени должно быть завершено.

Отдельным направлением в постановке проблемы финала может стать изучение *жанров-окончаний – эпизода, постлюдии*. К последнему обращаются многие композиторы XX века: Арсений Гусев, Фарадж Караев, Валентин Сильвестров, Дмитрий Смирнов, Иван Соколов, Леонид Половинкин, Александр Попов. Как отмечает С. А. Пасынкова, для содержания постлюдий как лирического жанра характерным становится отражение «философских категорий времени, пространства и тишины» (см. подробнее [7, с. 20]).

Представив лишь некоторые из возможных подходов в постановке проблемы финала как части в целостной композиции, очевидно, что остаётся множество неизученных вопросов: трактовка произведений с двумя финалами, начала с конца, включение внемузыкальных средств «под занавес», предвосхищение финала в предшествующих ему частях и др. Очевидно, что требуется дальнейшее – комплексное – исследование структурных и содержательных характеристик завершающей стадии музыкально-художественного целого.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. – М.: Музыка, 1978. – 331 с.
4. Бычков Ю. Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс [Электронный ресурс]. – URL: <http://yuri32017.parod.ru/garfo/KP.htm> (дата обращения: 07.03.2021).
5. Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. – 2016/2 (14). – С. 8–13.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
7. Пасынкова С. А. Жанр постлюдии в творчестве композиторов XX – начала XXI века // Музыковедение. – 2020. – № 2. – С. 20–29.

8. Польдяева Е. Г., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1997. – С. 589–622.
9. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород: ННГУ, 1994. – 220 с.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
11. Якубченко П. Н. Целостность циклической структуры как проблема композиторского творчества [Электронный ресурс]. – URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 12.02.2021).

References

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva [Musical text. Structure and Properties]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 343 p. (In Russ.).
2. Asafyev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 376 p. (In Russ.).
3. Bobrovskiy V.P. *Funktional'nye osnovy muzykal'noy formy: issledovanie [The functional foundations of the musical form: research]*. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 331 p. (In Russ.).
4. Bychkov Yu.N. *Muzykal'naya forma kak konstruktivnaya i protsess [Musical form as a construction and process]*. (In Russ.). Available at: <http://yuri32017.narod.ru/garfo/KP.htm> (accessed 03.07.2021).
5. Loseva O.V. Teoriya tsiklicheskih form v nasledii E.V. Nazaykinskogo [The theory of cyclic forms in the heritage of E.V. Nazaykinsky]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]*, 2016/2 (14), pp. 8-13. (In Russ.).
6. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii [The logic of musical composition]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 319 p. (In Russ.).
7. Pasyukova S.A. Zhanr postlyudii v tvorchestve kompozitorov XX – nachala XXI veka [The genre of postlude in the works of composers of the XX-early XXI centuries]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2020, no. 2, pp. 20-29. (In Russ.).
8. Poldyaeva E.G., Starostina T. Zvukovye otkrytiya rannego russkogo avangarda [The early Russian avant-gard Textural discoveries]. *Russkaya muzyka i XX vek [Russian music and the XX century]*. Moscow, GII Publ., 1997, pp. 589-622. (In Russ.).
9. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [The morphological system of music and its artistic genres]*. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State University Publ., 1994. 220 p. (In Russ.).
10. Kholopova V.N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2001. 496 p. (In Russ.).
11. Yakubchenok P.N. *Tselostnost' tsiklicheskoj struktury kak problema kompozitor-skogo tvorchestva [The integrity of the cyclic structure as a problem of composer's creativity]*. (In Russ.). Available at: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed 12.02.2021).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-203-213

ЖАНР ФАНТАЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГА ФИЛИППА ТЕЛЕМАНА (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «12 ФАНТАЗИЙ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО»)

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@narod.ru

Шепель Алина Владимировна, студент 4-го курса, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: shepel-94@mail.ru

Статья посвящена трактовке жанра фантазии в творчестве Г. Ф. Телемана. В качестве музыкального материала для анализа избран сборник «12 фантазий для скрипки соло». Реализация данной цели повлекла решение нескольких вопросов, на которые направлено внимание авторов статьи. Среди

них – необходимость рассмотрения жанрово-стилевой панорамы творчества Телемана, значимости инструментальной музыки в богатом наследии композитора, в особенности жанров фантазии и сонаты. Творчество Телемана изучается в контексте музыкальной культуры его времени.

Исследованию фантазий Телемана предшествует экскурс в историю становления и развития этого жанра в эпоху Ренессанса и барокко. В ходе изучения жанра фантазии и его типологических признаков были затронуты особенности других жанров-форм инструментальной музыки барокко, а именно сонаты и сюиты, в связи с тем, что фантазия всегда была подвержена влиянию других жанров. В эпоху Возрождения она впитывала черты фроттолы, вилланеллы, мадригала, мотета, прелюдии, ричеркара; в эпоху барокко – сонаты и ее разновидности, сюиты, увертюры. Кроме этого, в статье рассматривается зарождение и развитие практики создания произведений для скрипки соло. Ее истоки – в разнообразных формах барочного инструментального музицирования.

Такая многовекторность исследования приводит к фантазиям для скрипки соло Телемана. Композитор демонстрирует собственное понимание жанра, синтезирующее и родовую склонность фантазии к импровизационности, и черты барочной сонаты, и особенности старинной сюиты, а также некоторые признаки переходного предклассического стиля. В работе рассматриваются циклические формы, структура частей и виртуозно-технические особенности двенадцати скрипичных фантазий Телемана, востребованных в концертном и в учебном репертуаре. Рассмотрев 12 фантазий для скрипки соло Г. Ф. Телемана, авторы выявляют общие особенности, которые прослеживаются в произведениях этого жанра для разных инструментов – скрипки, виолы да гамба, клавесина, флейты.

Ключевые слова: Г. Ф. Телеман, скрипка, эпоха барокко, фантазия, соната, жанр, стиль, музыкальная форма.

THE GENRE OF FANTASY IN THE WORKS OF GEORG PHILIP TELEMANN (ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTION “12 FANTASIES FOR SOLO VIOLIN”)

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Professor, Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@yandex.ru

Shepel Alina Vladimirovna, 4th Year Student, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shepel-94@mail.ru

The article is devoted to interpretation of the fantasy genre in works of G.F. Telemann. The collection “12 Fantasies for Solo Violin” was chosen as the musical material for analysis. The realization of this goal has led to the solution of several issues that the authors of the article are focused on. Among them is the need to consider the genre-style panorama of Telemann’s work, importance of instrumental music in rich heritage of the composer, especially in the genres of fantasy and sonata. Telemann’s work is studied in the context of the musical culture of his time.

The study of Telemann’s fantasies is preceded by an excursion into the history of the formation and development of this genre in the Renaissance and Baroque periods. In the course of studying the fantasy genre and its typological features, the peculiarities of other genres and forms of instrumental Baroque music, namely sonatas and suites, were touched upon, due to the fact that fantasy has always been influenced by other genres. In the Renaissance, it absorbed the features of frottola, villanella, madrigal, motet, prelude, ricercar, in the Baroque era – sonatas and their variations, suites, overtures. In addition, the article discusses the origin and development of the practice of creating works for solo violin. Its origins lie in the various forms of Baroque instrumental music-making.

The composer demonstrates his own understanding the genre, synthesizing the generic propensity of fantasy for improvisation, features of the Baroque sonata and old suite, as well as some signs of a transitional pre-classical style. The work examines the cyclic forms, structure of the parts, and virtuoso-technical features of Telemann’s twelve violin fantasies, which are in demand in the concert and educational repertoire.

Keywords: G.F. Telemann, violin, Baroque era, fantasy, sonata, genre, style, musical form.

За всю историю музыки лишь очень немногим композиторам при жизни удалось добиться всеобщего признания и международной славы. К таковым относится один из значительных представителей немецкого музыкального барокко Георг Филипп Телеман (1681–1767), современник И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатти. В свое время Телеман пользовался огромным авторитетом среди музыкантов Германии и за ее пределами как непревзойденный композитор – мастер своего дела, особенно в сочинении инструментальной музыки. Немецкие теоретики считали его одним из лучших и посвящали ему трактаты¹. По степени известности и славы при жизни Г. Ф. Телеман был равен Г. Ф. Генделю и намного превосходил И. С. Баха, которого почитали главным образом как органиста. Произведения Телемана считали образцовыми для своей эпохи.

Жизнь и творчество Телемана проходила во многих городах Германии: Магдебург (1681–1701), Лейпциг (1701–1704), Зорау (ныне польский город Зары) и Эйзенах (1704–1712), Франкфурт-на-Майне (1712–1721), Гамбург (1721–1767). Деятельность композитора была необычайно кипучей. Помимо композиторского таланта Телеман обладал прекрасными организаторскими способностями. Переезжая из города в город в течение своей жизни и обосновываясь на новом месте, он тут же начинал преобразовывать музыкальную среду, беря на себя несколько одновременно выполняемых обязанностей. В Лейпциге, Франкфурте-на-Майне и Гамбурге он основывает общество любителей музыки Collegium musicum, организует публичные концерты, руководит ими, работает в оперных театрах.

В Гамбурге, где Телеман провел почти полвека, он одновременно служил музыкальным руководителем в пяти главных городских церквях, был кантором гимназии Св. Иоанна, организовывал общедоступные концерты и сам выступал в них, сочинял оперы для театра Am Gänsemarkt и отсылал свои сочинения в княжеские дворы Эйзенаха, Байрёйта и Дармштадта. Кроме того,

¹ Известный немецкий теоретик и музыкальный критик Ф. В. Марпург написал «Трактат о фуге» (Abhandlung von der Fuge, 1754) и посвятил его Г. Ф. Телеману.

в 1728 году Телеман учредил первое в Германии популярное издательство под титулом Der getreue Music-Meister («Исправный музыкант»), где публиковал ноты не столько для исполнителей-виртуозов, сколько для домашнего музицирования, стараясь сделать произведения своих современников и собственные сочинения популярными среди широкого круга любителей. О его невероятной предприимчивости и энергичной деятельности были сложены легенды.

Авторский стиль Телемана сформировался на основе традиций немецкой полифонической школы. Телеман глубоко вникал в стилистику композиторов разных стран, особенно любил французскую манеру сочинительства. В результате он создал смешанный стиль, соединяя немецкий контрапунктический метод с польскими, французскими и итальянскими влияниями. «Все творчество Телемана может служить своеобразной энциклопедией жанров, стилей и национальных школ его эпохи. По нему можно проследить течение больших и малых потоков, сливающихся в могучую, полноводную реку классического искусства конца XVIII – начала XIX века», – пишет В. Рабей [5]. Композитору принадлежит значительная роль в историческом процессе смены господства полифонического стиля приоритетом гомофонного, в движении от барокко к классицизму. В своих сочинениях он легко и гибко переходит от полифонической фактуры к гомофонной.

Телеман был самым плодовитым композитором эпохи барокко. Исследователи полагают, что он создал за свою жизнь больше опусов, чем Бах и Гендель вместе. Однако почти половина творческого наследия Телемана утеряна: из более чем 40 опер сохранилось только 7; предполагают, что число его известных пассионов – 23 – нужно также умножить на два. Подобная статистика имеется и в области инструментальной музыки композитора. Количество оркестровых сюит Телемана, по мнению некоторых музыковедов, приближается к тысяче, но каталог его инструментальных опусов (GWV) содержит 126.

Помимо занятия композиторским творчеством Телеман проявляет повышенный интерес к музыкально-теоретическим изысканиям, в частности, в области гармонии. Его не удовлетворяют существующие трактаты об интервалах и аккор-

дах, поэтому он пытается привести это учение в систему, исходя из собственного опыта и знаний. В 1743 году Телеман создает труд «Новая музыкальная система», основанный на математических расчетах, он был опубликован в собрании трудов «Общества музыкальных наук». Композитор вновь обратился к данному исследованию в последние годы жизни, заново отредактировал его и выпустил в свет уже как «Таблицу музыкальных звуков и интервалов» (см. [4]).

Кроме этого, Телеман обладал ярким литературным талантом: им создано несколько теоретических трудов, ряд пособий, четыре автобиографии, первая из которых содержит образцы его поэзии. Перу композитора принадлежат стихи, посвященные И. Маттезону, сонеты на кончину И. С. Баха и Р. Кайзера, а также множество либретто к своим кантатно-ораториальным произведениям. Все свои литературные произведения Телеман подписывал анаграмматическим псевдонимом «Меланте».

Несмотря на то, что при жизни Телеман был весьма популярен, после смерти он был незаслуженно забыт. Более того, многие музыкальные критики, биографы XIX века прозвали его всего лишь «ремесленником», «эпигоном И. С. Баха» и высказывали в его адрес резкие суждения. Распространившиеся штампы просуществовали почти до конца XX столетия, хотя Р. Роллан в своем эссе пытался этому противостоять (см. [6]). А между тем, даже сам великий И. С. Бах почитал Г. Ф. Телемана за большого мастера. Хорошо известным фактом биографии Баха является собственноручное переписывание им целых кантат Телемана. Оба композитора к тому же состояли в переписке, а Телеман даже был крестным отцом К. Ф. Э. Баха – сына И. С. Баха. Только в начале XX века музыковеды стали более внимательно изучать творчество Телемана и признали заслуги немецкого мастера. Стоит заметить, что работа по систематизации наследия композитора с составлением каталогов его вокальной (TVWV) и инструментальной (TWV) музыки завершилась только в 1990-е годы (см. [2, с. 14]). Развитие аутентичного исполнительства способствовало более широкому введению музыки этого композитора в концертный репертуар. Таким образом, многогранная деятельность Телемана – компози-

тора, исполнителя, музыкального теоретика, издателя, организатора театральной и концертной жизни – только сейчас открывается в ее подлинном значении.

Все исследователи творчества Телемана пишут о его разносторонней одаренности: «В круг его интересов, помимо музыки и поэзии, входили изобразительные искусства, филология, ботаника» [5]. Подобная многогранность увлечений реализовывалась и в его основном профессиональном занятии – в музыке. Телеман не ограничивал себя областью какого-то одного инструмента. Помимо изучения клавира, скрипки и флейты, он осваивал игру на гобое, виоле да гамба и на других инструментах вплоть до контрабаса и тромбона. Телеман считал все эти умения необходимыми для композитора. В общей сложности он освоил 9 инструментов, но предпочитал скрипку и флейту.

Инструментальная фантазия имеет существенное значение в творческом наследии Телемана, хотя почти все произведения этого жанра были созданы всего за три года гамбургского периода. С 1733 по 1735 год им написано 36 фантазий для клавира (TWV33: 1–36), 12 фантазий для флейты соло (TWV40: 2–13), 12 фантазий для скрипки соло (TWV40: 14–25), 12 фантазий для виолы да гамба (TWV40: 26–37). Фантазии Телемана сочетают признаки и барочного, и галантного стиля: полифоническая музыкальная ткань отличается прозрачностью преимущественно двухголосной фактуры и простотой голосоведения, а мелодические линии голосов богато орнаментированы. Заметно, что в своих фантазиях композитор уже старается перейти от господства жесткой линии баса, что было свойственно барочной практике *basso continuo*, к аккордовой поддержке мелодии по принципу гомофонного письма.

Хорошее знание природы скрипки, виолы, клавесина позволяло Телеману очень глубоко и ярко раскрыть в своих фантазиях их тембр, интонационные и технические возможности. Относительно того, как Телеман владел скрипкой, сведения расходятся. Конечно, виртуозом он не был, но по свидетельству современников, владел инструментом вполне профессионально. К примеру, будучи придворным капельмейстером в Эйзенахе, он часто исполнял партию второй

скрипки в *concerto grosso*. Кроме того, он общался со многими знаменитыми скрипачами своего времени. К примеру, близким другом Телемана был скрипач и композитор Иоганн Георг Пизендель.

Сборник «12 фантазий для скрипки соло» весьма эффективен для совершенствования техники скрипача. Фантазии вызывают интерес с точки зрения наиболее полного использования в них ресурсов скрипки – виртуозных, технических и интонационно-мелодических. Фантазии активно используют в качестве учебного репертуара преподаватели в музыкальных школах, колледжах и вузах в связи с тем, что их прохождение имеет несомненную пользу для роста профессионального исполнительского мастерства. Фантазии Телемана являются ценным музыкальным материалом для овладения стилем скрипичной полифонии барокко – основными фактурными моделями, особенностями голосоведения, штриховой техникой. В качестве учебного материала они служат подготовительным этапом к освоению сонат и партит И. С. Баха, что не умаляет их самостоятельной художественной значимости.

Однако более подробный анализ скрипичных фантазий Телемана невозможен без предварительного экскурса в историю жанра, имеющего своеобразную специфику. Фантазия с самого начала своего возникновения – примерно в середине XVI века – стала областью творческих экспериментов в плане композиции, формы, фактуры, ритмики. Известно, что первые образцы жанра представляли собой аранжировки мадригалов для голоса в сопровождении лютни (например, фантазии Л. Де Нарваэса). «Примеряя» на себя черты многих вокальных и инструментальных жанров: фроттолы, вилланеллы, мадригала, мотета, прелюдии, ричеркара – фантазия развивалась и совершенствовалась. Однако в фантазии XVI века ещё нет единой интонационной стилистики, ладово-гармонического и композиционного единообразия: мелодии вокального типа сочетаются с инструментальным мотивно-составным тематизмом, старинные диатонические лады мирно уживаются с хроматикой, элементы модальности встраиваются в тональность, признаки текст-музыкальной формы соседствуют с фигурованным развитием. Зависимость фантазии от вокальной музыки была довольно

значительна, ведь инструментальная музыка еще только начинала развиваться (см. [3, с. 177]).

К XVII веку фантазия, постепенно освобождаясь от влияния вокальных жанров, приобретает черты концертного стиля, что демонстрируется в тяжеловесной фактуре, основанной на разнообразных фигурациях, ломаных и гаммаобразных пассажах, богатой орнаментике. Фантазии эпохи барокко состоят из виртуозных импровизационных разделов и свободно построенных каденций. Импровизационность повлияла на широкий спектр музыкального содержания, воплощаемого в фантазии: от образов глубокой скорби до позитивных эмоций и бесконечной радости жизни. Одновременно жанр фантазии является предшественником фуги, где кристаллизуется имитационно-полифонический музыкальный материал. Многие фантазии насыщены канонами и полифоническими приемами сложного контрапункта (вертикальные перестановки, ракоходы, инверсии, увеличения и уменьшения темы, дублировки). В итоге барочные фантазии обычно совмещают полифонические и гомофонные разделы, а также принципы развития, свойственные и тому и другому складу. Помимо всего перечисленного, именно в ранней инструментальной фантазии (Л. де Нарваэс, Я. Свелинк, Дж. Фрескобальди) происходит становление принципа контраста темпового, тембрового, динамического, тематического. Для композиторов эпохи барокко стал довольно востребованным этот жанр в органной, клавирной и скрипичной музыке; встречаются фантазии и для духовых инструментов. Среди известных композиторов того времени, кто весьма активно обращался к жанру фантазии, Г. Ф. Телеман.

Параллельно процессу становления жанра инструментальной фантазии в эпоху барокко шло формирование жанровой разновидности сонаты для скрипки соло, что весьма показательно для развития музыкального искусства в сторону все большего утверждения индивидуального начала. Это движение в XVII – начале XVIII века согласовывалось с освоением технологических возможностей скрипки, разработкой разных приемов игры на инструменте. Уже само предназначение скрипичных сонат, которые должны играть без сопровождения *basso continuo*, было весьма не-

обычным для того времени. Этапами зарождения и развития сольной скрипичной сонаты стали несколько опусов композиторов зрелого и позднего барокко. Среди них 15 сонат и пассакалия программного цикла «Розарий» Г. Бибера (ок. 1676), сюита для скрипки соло И. Вестхофа (1683), несколько сонат для скрипки соло Т. Бальцара, 12 сонат для скрипки соло Ф. Джеминиани (1716), Соната для скрипки соло a-moll И. Пизенделя (1717). Кульминационной точкой данной эволюции стали 6 сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха (1720), где окончательно складывается понимание сольной скрипичной сонаты как самостоятельного концертного произведения.

Какое же отношение к этому процессу имеет цикл «12 фантазий для скрипки соло» Г. Ф. Телемана? Дело в том, что барочная инструментальная фантазия сближается со многими жанрами той эпохи. В зависимости от авторского решения она может приобретать черты сонаты, сюиты, увертюры, может быть ориентирована на церковный или светский, камерный или концертный стиль. Жанр фантазии часто заимствует те или иные признаки других жанров, но трансформирует их в сторону большей свободы, наполняя импровизационностью. Фантазии Телемана ориентированы на традиционные для того времени типы церковной (*sonata da chiesa*) и камерной сонаты (*sonata da camera*), что отражается и в количестве частей, и в их жанровой природе (эпизодическое использование танцевального тематизма, как в камерной сонате), и в тональном плане (не все части в главной тональности, как в церковной). Этот факт подчеркивается в исследовании В. О. Рабея [5, с. 17]. При этом очевидно, что циклическая форма фантазии менее регламентирована по количеству частей. Причем в сборнике из 12 фантазий Телеман использует обе модели цикла старинной сонаты: первые 6 фантазий более ориентированы на церковные сонаты и в основном не содержат жанровых частей, а вторая половина сборника – с VII по XII – отдаленно напоминают сонату камерную, где все-таки есть танцевальный тематизм, хотя его совсем немного.

Однако, по мнению некоторых исследователей, практика эпохи барокко не соответствует распространенному сейчас мнению о делении

барочных сонат на камерную и церковную. Так, Ю. С. Бочаров считает такое подразделение «мифом со столетней историей» и указывает на условность определения формы четырехчастной барочной сонаты «медленно – быстро – медленно – быстро» как цикла *da chiesa*, а также на принципиальную ошибочность традиционной трактовки сонаты *da camera* как сюиты (см. [1]). Исследователь, ссылаясь на источник данной традиции – «Музыкальный словарь» С. Де Броссара, где в начале XVIII века было зафиксировано разделение барочных сонат, сообщает следующее: «Совершенно справедливо уловив обозначившуюся в последние десятилетия XVII века тенденцию к размежеванию итальянских многочастных сонат на два типа, французский композитор и лексикограф обозначил их с помощью реально существовавших в то время терминов *da chiesa* и *da camera*, которые использовали, как правило, на титульных листах публикаций инструментальной музыки. Но, как несложно заметить, он описывал лишь те сонаты, что были сочинены в XVII веке, к тому же исключительно итальянскими мастерами» [1, с. 215]. Далее музыковед замечает, что практика исполнения инструментальной музыки (на струнных инструментах и клавесине), ансамблевого музицирования в церкви постепенно сходилась на нет, поэтому после 1720 года даже в изданиях сочинений итальянских композиторов обозначения *da chiesa* и *da camera* стали большой редкостью.

Напомним, что фантазии немецкого композитора Телемана для скрипки соло созданы в 1735 году. Поэтому об отчетливом разграничении по моделям церковной и камерной сонаты говорить сложно тем более, что типологические свойства жанра фантазии еще больше размывают едва намеченные контуры барочных сонат. Можно отметить лишь отдаленные их признаки. Так, в отдельных образцах сборника, безусловно, есть черты церковных сонат: четырехчастность циклов по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро» (III, VI и VII фантазии), фугированная вторая часть (II, III и VI), преимущественное отсутствие танцевальности в тематизме частей. Лишь отдельные части некоторых фантазий имеют признаки старинных танцев (см. табл. 1), из которых компоновались сюиты и камерные сонаты, причем они не обозначены

в их названиях. К примеру, темы третьих частей (*Allegro*) фантазий № IX, № X в размере 9/8 и вторая часть фантазии № XII на 6/8 обладают чертами жиги, первая часть (*Moderato*) фантазии № XII и третья часть (*largo*) фантазии № VII – сарабанды (пунктирный ритм на 3/4, минорный лад), а вторая часть фантазии № VII отдаленно напоминает куранту. Единственный танец, присутствия которого обозначил композитор, – это сицилиана (*Siciliana*) в VI и в IX фантазиях. Однако черты танцевальности в отдельных частях фантазий выходят за пределы барочной традиции: в них проступают признаки полонеза, тарантеллы.

Фантазии интересны с точки зрения многовариантности их циклической формы. Количество частей в фантазиях преимущественно 3 или 4. Темповое решение частей в трехчастных фантазиях разнообразно: «медленно – быстро – медленно» (I), «быстро – медленно – быстро» (IV, X, XI) или «медленно – быстро – быстро» (II, IX, XII, VIII). В четырехчастных фантазиях – III, VI, VII – чередование темпов более стабильно, части организуются попарными контрастами: медленно – быстро – медленно – быстро. Варьирование в трактовке цикла каждого произведения выражает фантазийную манеру композитора, который не сковывает себя рамками трех- или четырехчастности. К примеру, в первой фантазии он предписывает повторить после третьей части *Grave* вторую быструю часть *Allegro (Si replica Allegro)*.

Композиция шестичастной фантазии № V более соответствует контрастно-составной форме, нежели циклу: первая (*Allegro*) и вторая части (*Presto*) снова повторяются в паре в качестве третьей и четвертой частей с иным развитием тонального плана, а пятая и шестая части построены на новых темах (*Allegro A-dur / Presto A-dur-E-dur / Allegro E-dur / Presto E-dur-A-dur / Andante fis-moll / Allegro A-dur*) (см. табл. 1). Первая, вторая и пятая части данной фантазии, имеют структуру периода типа развёртывания. В фактуре первой и третьей частей ощутима скрытая полифония. Вторая и четвёртая части также зеркально дублируют друг друга, только во второй происходит модуляция в доминантовую тональность, а в четвертой – возвращение в основную. Исключением является пятая часть, кото-

рая написана в параллельном миноре (*fis-moll*). Это единственная медленная часть в Фантазии № V.

Фантазии, по-видимому, были для композитора творческой лабораторией для оттачивания мастерства в сочинении фуг. В этой фантазии части вторая и четвертая, написанные в старинной двухчастной форме, начинаются фугированным изложением темы с тональным ответом в одной и с реальным – в другой. Разумеется, здесь можно говорить о весьма свободной трактовке фугированного принципа, что проявляется в использовании только экспозиции двухголосной фуги, в дальнейшем перетекающей в свободное развёртывание. Нестабильность количества голосов (2–3) также свидетельствует о присутствии лишь элементов фугато. Два раздела второй и четвертой части соотносятся по принципу контраста полифонической и гомофонной фактуры: фугато (1–12 тт.) и фигурации (13–23 тт.).

Фугированный ритурнель присутствует также в концертной форме вторых частей фантазий II, III и XII. Экспозицию двухголосной фуги можно найти и в медленных частях фантазий Телемана. Так, первая часть фантазии № VI *Grave* начинается изложением темы лаконичной модулирующей темы (1–3 тт.) в верхнем голосе (e-moll – h-moll) и ее имитацией в тональном ответе и возвратной модуляцией нижнего (h-moll – e-moll). Реприза этой трехчастной формы (25–41 тт.) начинается аналогично, только тема звучит в параллельном мажоре (тема: G-dur – D-dur; ответ: D-dur – G-dur). Вторая часть *Presto* вообще представляет собой двойную фугу, где 1-я тема – статичный хорал в верхнем голосе длинными нотами, а 2-я контрапунктирующая тема – танцевальная в нижнем голосе, содержащая в себе всю энергию движения (1–4 тт.).

Разнообразие форм частей 12 фантазий Телемана тоже свидетельствует об относительной свободе, которую вносят черты жанра фантазии в жанр камерной барочной сонаты. Композитор использует здесь почти весь спектр музыкальных форм эпохи барокко: от периода типа развёртывания до старосонатной и миниатюрной концертной формы. Большинство фантазий написано в малой форме типа развёртывания, с типичным для того времени тональным планом: T-D-S-T (см. табл. 1).

Таблица 1

Структура циклов и музыкальные формы частей 12 фантазий Г. Ф. Телемана

№ фантазий	Количество частей и темповые обозначения	Музыкальная форма частей	Черты старинных танцев
I (B-dur)	1. <i>Largo</i>	Старинная двухчастная форма	
	2. <i>Allegro</i>	Концертная форма	
	3. <i>Grave (g-moll)</i>	Старинная двухчастная форма	
II (G-dur)	1. <i>Largo</i>	Период типа развертывания	
	2. <i>Allegro</i>	Концертная форма с фугированным ригурнелем	<i>Аллеманда</i>
	3. <i>Allegro</i>	Старинная двухчастная форма	
III (f-moll)	1. <i>Adagio</i>	Период типа развертывания с остановкой на D	
	2. <i>Presto</i>	Концертная форма с фугированным ригурнелем	
	3. <i>Grave – Vivace</i>	Старинная двухчастная форма с вступлением (<i>Grave</i>)	
IV (D-dur)	1. <i>Vivace</i>	Концертная форма	
	2. <i>Grave</i>	Период	
	3. <i>Allegro</i>	Старинная двухчастная форма	<i>Жига</i>
V (A-dur) Контрастно- составная форма	1. <i>Allegro</i>	Период типа развертывания	
	2. <i>Presto</i>	Фугато	
	3. <i>Allegro</i>	Период типа развертывания	
	4. <i>Presto</i>	Фугато	
	5. <i>Andante</i>	Разомкнутый период типа развертывания	
	6. <i>Allegro</i>	Старосонатная форма трехчастного типа	
VI (e-moll)	1. <i>Grave</i>	Трехчастная форма типа развертывания с фугированной экспозицией и репризой	<i>Лур</i>
	2. <i>Presto</i>	Двойная fuga	
	3. <i>Siciliana</i>	Старинная двухчастная простая форма	<i>Сицилиана</i>
	4. <i>Allegro</i>	Составная (сложная) трехчастная форма	
VII (Es-dur)	1. <i>Dolce</i>	Старинная (простая) трехчастная форма типа развертывания	
	2. <i>Allegro</i>	Старинная (простая) трехчастная форма типа развертывания	<i>Куранта</i>
	3. <i>Largo</i>	Старинная двухчастная форма	<i>Сарабанда</i>
	4. <i>Presto</i>	Старинная двухчастная форма	
VIII (E-dur)	1. <i>Piacevolmente</i>	Период типа развёртывания	
	2. <i>Spiritoso</i>	Старосонатная форма двухчастного типа	
	3. <i>Allegro</i>	Старинная (простая) трехчастная форма типа развёртывания	
IX (h-moll)	1. <i>Siciliana</i>	Старинная (простая) трехчастная форма типа развёртывания	<i>Сицилиана</i>
	2. <i>Vivace</i>	Концертная форма (5 разделов)	
	3. <i>Allegro</i>	Старинная двухчастная форма типа развёртывания	<i>Черты жиги и тарантеллы</i>

№ фантазий	Количество частей и темповые обозначения	Музыкальная форма частей	Черты старинных танцев
X (D-dur)	1. <i>Presto</i>	Фуга	
	2. <i>Largo</i>	Период типа развёртывания	<i>Сарабанда</i>
	3. <i>Allegro</i>	Трехчастная (простая) форма типа <i>da capo</i>	<i>Жига</i>
XI (F-dur) Контрастно- составная форма с повторением 1-й части после 2-й	1. <i>Un poco vivace</i>	Старинная двухчастная форма типа развёртывания	
	2. <i>Soave, g-moll дорийский</i>	Старинная двухчастная форма типа развёртывания	<i>Менуэт</i>
	3. <i>Un poco vivace</i>	Старинная двухчастная форма типа развёртывания	
	4. <i>Allegro</i>	Старинная двухчастная форма	
XII (a-moll)	1. <i>Moderato</i>	Старинная многочастная (четырёхчастная) форма типа развёртывания	<i>Сарабанда</i>
	2. <i>Vivace</i>	Концертная форма с фугированным изложением темы	<i>Жига</i>
	3. <i>Presto</i>	Старинная (простая) трехчастная форма	<i>Бурре</i>

Скрипичные фантазии Телемана, представленные во всем разнообразии трактовки цикла и музыкальных форм частей, корреспондируют с его же 12 фантазиями для виолы да гамба, где также преобладают трехчастные циклы с отдельными примерами четырехчастности, но очень отличаются от клавишных и флейтовых. Мега-цикл из 36 клавишных фантазий по 12 в каждой из трех тетрадей, в отличие от фантазий для скрипки соло, характеризует стабильность в отношении формообразования. Все фантазии написаны в трехчастной контрастно-составной форме, где выписаны только 2 части, а третья повторяет первую *da capo*. Флейтовые фантазии также разнообразны по композиции, но тяготеют к объединению частей в контрастно-составную форму.

С точки зрения мелодии, полифонии и скрипичной техники Телеман во многом продолжает начинания Баха в его гениальных сонатах и партитах для скрипки соло, созданных на 15 лет раньше. «У обоих мастеров воссоздание полнозвучной музыкальной ткани достигается интенсивной разработкой техники двойных нот и аккордов, а также приемов так называемой скрытой полифонии» [5]. Телеман, как и Бах, использует «условную» нотную запись многоголосия, которое не всегда воспроизводится в реальном звучании. Однако можно отметить и ряд отличий. В скрипичных сонатах и партитах Баха основой служит рельефная мелодическая линия деклама-

ционного характера, а тематизм фантазий Телемана базируется на мотивно-составных кратких фразах с явными или скрытыми чертами жанровости. В фантазиях для скрипки соло Телемана, как и в других его сочинениях, можно заметить обилие диссонансов, хроматизмов, модуляций, особенно в медленных частях (№ I *Grave*, № VI *Grave*), и гораздо меньше модальных оборотов в гармонии.

Таким образом, рассмотрев трактовку жанра в 12 фантазиях для скрипки соло Г. Ф. Телемана, можно выявить особенности этих фантазий, которые отличают их от фантазий композитора для других инструментов – виолы да гамба, клавишна, флейты. Этот факт лишней раз доказывает высокую степень свободы и отсутствие какой-либо регламентации в отношении формообразования и тематизма. Назовем несколько особенностей скрипичных фантазий, которые объединяют их в большой цикл.

1. Циклическая форма из трех или четырех частей (исключение – контрастно-составная форма в фантазиях № 5 A-dur и № 11 F-dur для скрипки соло).

2. Жанровые черты сонаты *da chiesa* и сонаты *da camera*, объединяющиеся в фантазиях.

3. Темповой, структурный и тематический контраст частей.

4. Использование в тематизме фантазий жанровых черт старинных танцев – сицилианы,

аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэта, гавота, бурре, лур.

5. Фугированное изложение отдельных тем (преимущественно в частях быстрого темпа) по модели экспозиции двухголосной фуги.

6. Смешанный гомофонно-полифонический склад.

7. Условная нотная запись многоголосия.

8. Следы модального мышления при отчетливой опоре на тональность.

9. Хроматизмы, модуляции, диссонирующие гармонии, особенно в медленных частях.

Импровизационность как типологический признак жанра ярко проявляется в фантазиях Телемана для скрипки соло, что подтверждается и в широком спектре всевозможных исполнительских решений. Такие большие возможности заложены самим автором фантазий и на разных уровнях произведения:

1) на композиционном уровне в вариативной трактовке цикла;

2) на структурном уровне в разнообразии форм частей;

3) на темповом и динамическом уровне;

4) на уровне расшифровки орнаментики и артикуляции.

Завершая свое эссе о выдающемся немецком композиторе барокко, Р. Ролан пишет, что «во всех областях музыки – в театральных, церковных и инструментальных жанрах – Телеман стоит у истоков великих новых течений» [6, с. 341], имея в виду зарождающийся классицизм. Его фантазии для скрипки соло, удобно располагаясь в атмосфере стилистики барокко, одновременно явились предвестником классического стиля в музыке. На исходе эпохи барокко у Телемана складывается несколько отличный от баховского, предклассический тип сольной скрипичной музыки – фантазия с чертами сонаты и сюиты.

Изучение фантазий Телемана в классе скрипки формирует у учащихся чувство стиля, прививает знания музыкальных форм эпохи барокко, способствует развитию навыков гармонического и полифонического мышления, воспитывает художественный вкус в целом. Фантазии Телемана для скрипки соло помогают в процессе освоения нотного текста овладеть множеством сложных и тонких технологических приемов. Скрипач, успешно решивший задачи и преодолевший

трудности, возникающие в процессе работы над сольными барочными сонатами, сюитами и фантазиями, приобретает прочный фундамент музыкально-исполнительских навыков, помогающий ему овладеть всеми важнейшими произведениями скрипичной литературы.

Фантазии для скрипки соло Телемана становятся все более востребованными среди исполнителей. На данный момент существует множество записей разных интерпретаций 12 фантазий для скрипки соло Георга Телемана как на барочных скрипках, так и на современных. Среди них записи бельгийского скрипача Артюра Грюмьо, японского исполнителя на барочной скрипке Сюнсукэ Саго. Некоторые фантазии есть в репертуаре таких популярных исполнителей, как Августин Хаделич, Эндрю Манце, Иван Жена-ти. Исполнение Фантазий Телемана на барочной и современной скрипках слишком различны по звукоизвлечению, темпу, штрихам, не говоря о том, что даже сам строй барочной и современной скрипки не совпадает – барочная скрипка звучит на полтона ниже. Из-за жильных струн Фантазии на барочной скрипке звучат прозрачнее и легче. Вибрато используется только при игре длинных нот. На современной скрипке сочинение звучит ярче: динамические возможности увеличиваются, способ исполнения становится свободнее и зависит от художественного взгляда исполнителя. Следует отметить существующие переложения скрипичных фантазий Телемана для других инструментов. Их играют также на гитаре, виолончели и альте.

В своей последней автобиографии Телеман вспоминает, что его ближайший помощник по Эйзенахской капелле, Панталеон Гебенштрейт, был значительно сильнее его как скрипач: «Когда нам предстояло вместе сыграть скрипичный концерт, я за несколько дней запырался со скрипкой и, засучив левый рукав, самостоятельно упражнялся, чтобы суметь хоть немного противостоять его превосходству надо мной. И что же – я добивался заметных успехов» [7]. И далее композитор добавляет фразу, актуальную для всех поколений музыкантов: «Но я намеревался сказать тем, кто хочет заниматься музыкой – помнить, что они без особых усилий далеко не продвинулись в этой неиссякаемой науке» [7].

Литература

1. Бочаров Ю. С. Сюита и соната в эпоху барокко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10, № 2. – С. 210–229.
2. Никифоров С. Н. Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2018. – 36 с.
3. Пронина А. Ф. Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – Вып. 4(16). – С. 177–184.
4. Рабей В. О. Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. – М.: Музыка, 1974. – 64 с.
5. Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1996. – 36 с.
6. Роллан Р. Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман – счастливый соперник И. С. Баха // Р. Роллан Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 3. – С. 311–341.
7. Georg Philipp Telemann. Autobiographien, 1740 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.telemann.org/ueber-telemann/biographie/autobiographien/id-1740.123.html> (дата обращения: 07.05.2021).

References

1. Bocharov Yu.S. Syuita i sonata v epokhu barokko [Suite and Sonata in the Baroque Era]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art History]*, 2020, vol. 10, no. 2, pp. 210-229. (In Russ.).
2. Nikiforov S.N. *Georg Filipp Telemann (1681-1767): tvorchestvo, stilistika, poetika: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Georg Philip Telemann (1681-1767): creativity, stylistics, poetics. Author's abstract diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2018. 36 p. (In Russ.).
3. Pronina A.F. Formirovanie zhanra fantazii v zapadnoyevropeyskoy muzyke XVI-XVII vekov [Formation of the genre of fantasy in Western European music of the 16th - 17th centuries]. *Nauka. Iskuststvo. Kul'tura [Science. Art. Culture]*, 2017, iss. 4(16), pp. 177-184. (In Russ.).
4. Rabey V.O. *Georg Filipp Telemann: Biograficheskiy ocherk [Georg Philipp Telemann: A Biographical Sketch]*. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 64 p. (In Russ.).
5. Rabey V.O. *Skripichnoye tvorchestvo G.F. Telemanna: istoriya, stil', problemy interpretatsii: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Violin creativity of G.F. Telemann: history, style, problems of interpretation. Author's abstract diss. Dr. of Art History]*. Moscow, 1996. 36 p. (In Russ.).
6. Rollan R. *Avtobiografiya odnoy zabytoy znamenitosti. Telemann - schastlivyy sopernik I.S. Bakha [Autobiography of a forgotten celebrity. Telemann - the happy rival of J.S. Bach]*. *Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 vyp. [R. Rolland Musical-historical heritage: in 8th iss.]*. Moscow, Muzyka Publ., 1988, iss. 3, pp. 311-341. (In Russ.).
7. Georg Philipp Telemann. *Autobiographien*, 1740. (In Germ.). Available at: <https://www.telemann.org/ueber-telemann/biographie/autobiographien/id-1740.123.html> (accessed 07.05.2021).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-213-224

**ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЮЖНО-СААМСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОРОВОМ СОЧИНЕНИИ
EATNEMEN VUELIE ФРОДЕ ФЬЕЛЬХЕЙМА**

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musicologist@mail.ru

В данной статье рассматривается самобытное композиторское творчество Фроде Фьельхейма, в контексте которого прослеживается синкретическое единство южно-саамской музыкальной куль-

туры и европейских традиций. Его хоровые сочинения широко известны в зарубежной исполнительской практике, но малоизвестны отечественным хоровым коллективам. Также изучение творчества Ф. Фьельхейма незаслуженно продолжает находиться в тени современных исследований и требует своего полноценного осмысления.

Повышенный интерес композитора к хоровым сочинениям связан с его исполнительской практикой в качестве профессионального йойкера (исполнителя традиционных южно-саамских напевов), руководителя собственного ансамбля Transjoik и с тесным сотрудничеством с женским норвежским хоровым коллективом Cantus, а также с основной идеей его творчества – показать универсальность йойка, способного быть созвучным любой религии и традициям.

В статье приводится анализ одного из ярких хоровых произведений композитора Eatnemen Vuelie, в котором отчетливо прослеживается переплетение традиций йойка в особом синкретическом мышлении с мелодиями европейской культуры (силезской мелодии, духовного гимна «Прекраснейший Господь Иисус» лютеранского проповедника и писателя-богослова Джозефа Августа Сейса). В данном сочинении ярко проявляются черты авторского стиля композитора: органичный синтез фольклорного и академического элементов, «древнего» и «нового» в воплощении драматургических и композиционных особенностей произведения.

Анализ хорового сочинения подчеркивает вывод о синкретизме мышления композитора, где йойк, воплощающий традиции южно-саамской музыкальной культуры, тесно переплетается с полифоническими приемами преобразования музыкального материала, в частности, сочетается с контрастной мелодией духовного гимна «Прекраснейший Господь Иисус», как «земное» с «небесным».

Ключевые слова: йойк, Фроде Фьельхейм, хоровая музыка, южно-саамская музыкальная культура.

THE IMPLEMENTATION OF THE TRADITIONS OF SOUTH SAMI MUSIC CULTURE IN THE CHORAL COMPOSITION EATNEMEN VUELIE BY FRODE FJELHEIM

Pomortseva Nina Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Department Chair of Musicology and Applied Music Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: musicologist@mail.ru

This article examines the original composer's work by Frode Fjelheim, in the context of which the syncretic unity of South Sami musical culture and European traditions can be traced. His choral compositions are widely known in foreign performing practice, but little known to domestic choral groups. The study of F. Fjelheim's work does not deserve to be in the shadow of modern research and requires its full comprehension.

The composer's increased interest in choral compositions is connected with his performing practice as a professional joiker (performer of traditional South Sami tunes), the head of his own ensemble "Transjoik" and with close cooperation with the Norwegian women's choir collective "Cantus." F. Fjelheim's interest in choral music is connected with the main idea of his work – to show the universality of the joik, which can be in tune with any religion and tradition.

The article provides an analysis of one of the composer's bright choral works "Eatnemen Vuelie," which clearly traces the interweaving of the traditions of the joik in a special syncretic thinking with the melodies of European culture (Silesian melody, the spiritual hymn "The Most Beautiful Lord Jesus" by Lutheran preacher and writer-theologian Joseph August Seys). This work vividly traces the features of the author's style of the composer, the organic synthesis of folklore and academic elements, "ancient" and "new" in the embodiment of the dramatic and compositional features of the work.

The analysis of the choral composition emphasizes the conclusion about the syncretism of the composer's thinking, where the joik, embodying the traditions of South Sami musical culture, is closely intertwined with

the polyphonic techniques of the transformation of musical material, in particular with the contrasting melody of the spiritual hymn "The Most Beautiful Lord Jesus" as "earthly" and "heavenly."

Keywords: joik, Frode Fjelheim, choral music, South Sami music culture.

Широкую известность музыка скандинавских композиторов приобретает во второй половине XX века. Имена ярких авторов начинают звучать на мировом уровне, а их сочинения, представленные преимущественно в хоровых жанрах, получают значительную популярность среди действующих исполнительских коллективов.

К числу современных хоровых композиторов Северной Европы относятся:

- представитель Дании – М. Бойзен (1960 г. р.);
- представители Норвегии: Ф. Фьельхейм (1959 г. р.), О. Гжейло (1978 г. р.);
- представители Швеции: С.-Д. и Я. Сандштрёмы (1942 и 1954 г. р.), Й.-М. Съюберг (1952 г. р.), Т. Ёнефельт (1954 г. р.);
- представители Финляндии: П. Костиайнен (1944 г. р.), Я. Мантьяхарви (1963 г. р.) и М. Макарофф (1970 г. р.).

Приоритет хоровой музыки в данных странах связан с национальной традицией, берущей истоки из саамской музыкальной культуры и развитого хорового исполнительства в трех направлениях: традиционном (с опорой на саамские традиции), духовном (традиции католических монастырей с XII века) и светском. Неслучайно хоровые жанры светской и духовной направленности составляют главную линию композиторского творчества большинства представителей Скандинавии. Кроме этого, в сочинениях прослеживается тесная взаимосвязь с традициями народной музыкальной культуры, проявляющимися в ладовом и интонационном многообразии, в схожести народных ладов с лидийским, в обилии синкоп, триолей и пунктирных ритмов.

Для творчества североевропейских композиторов свойственно синкретическое мышление нового типа, представляющее собой сплав разных стилей музыкального искусства как проявление полистилистики с опорой на национальные народные традиции. В данном случае под «синкретизмом» понимается объяснение В. И. Мартынова, видевшего расширение границ музыкального искусства через соединение музыкального языка

с немусыкальными элементами смежных видов искусства и других областей деятельности (науки, народного поэтического творчества, обрядовой сферы, сценического действия и др.). Протицируем: «Это и философия, и поэзия, и музыка, и магия, то есть синкретизм» (см. [2]). Большинство скандинавских авторов в своей хоровой музыке, подобно В. И. Мартынову, по-новому используют «сакральное пространство», продолжая существующую тенденцию, возникшую на стыке тысячелетий (см. [2]).

В хоровой музыке большинства авторов прослеживается тесная связь католических традиций полифонии строгого письма с национальными истоками, выражающимися в особенностях мелодии и ее ритмического оформления, в использовании национальных текстов, взятых из поэзии северных писателей прошлых эпох или из обрядового действия шаманской традиции (южно-саамской культуры), в применении сценического воплощения звучащей музыки: движения исполнителей хора во время выступления, имитирующих полет бабочки в *Butterfly* М. Макарофф или полет лебедя в *Njoktje* Ф. Фьельхейма, картины молитвы грешников в *Pater Noster* М. Бойзена или всеобщего ликования в *Dona nobis pacem* Ф. Фьельхейма, показ образов дикой природы норвежских пейзажей в хоровой миниатюре «Тундра» О. Гжейло». Кроме движения хора используется вкрапление разговорных фраз в музыкальное звучание (*Warning to the rich* Т. Ёнефельта).

Саамская музыкальная культура относится к евразийской ветви культуры арктического типа народов Фенноскандии и Кольского полуострова. Традиционная музыка саамов подразделяется на северно-саамскую, к которой причислены музыкальные традиции локальных этнокультурных групп русских Севера России (поморов, заонежан, пудожан), а также Финляндии, и южно-саамскую, к которой относятся народы Швеции и Норвегии. Музыкальный фольклор саамов основывается на певческих традициях (йойк), в то время как инструментальные и хореографические компонен-

ты занимают второстепенное положение. Истоки возникновения йойка связаны с религиозной традицией (шаманством), отражающей тесную духовную связь человека с природой, животными и окружающим миром. Поэтому голос для саамов является главенствующим над всем, он должен погружать человека в медитативное состояние с помощью особого звукоизвлечения характерных слогов, часто лишённых прямого смысла. Вокальная импровизация иногда дополняется ударными инструментами (чаще всего бубном – *gimru*, *gubbummen*). Среди аккомпанирующих инструментов могут быть колокольчики (*kelle*), подвешиваемые на шею оленух (вожаков стада), аэрофоны (свистковые флейты), ивовые свистки (*rajupilli*), манки на рябчика (*ruupilli*), свистульки (*niurk*). Также, в зависимости от местности проживания саамов, могут быть использованы гобои (*fando* с 5 игровыми отверстиями) и варганы (*huuliharpuu*). В конце XX века под влиянием европейской музыкальной культуры инструментарий расширился: стали возможны гармонь, губная гармоника, мандолина, скрипка, фортепиано и другие инструменты.

Тексты в саамской музыкальной культуре используются крайне редко, не рифмуются. Если они и присутствуют, то преобладают глаголы, существительных практически нет. Поэтому масштабы песни полностью зависят от йойкера и не имеют четких структурных организаций.

Спецификой данного типа музыки является наличие индивидуального импровизационного начала, в основе которого лежат ритмические, тембровые и звуковысотные инварианты, обозначающие смысловую нагрузку рисуемых образов: облик и характер конкретного человека, животного, описание пейзажа и происходящей ситуации и т. д. Следовательно, саамская песня посвящена эмоциям (радости, злости, спокойной созерцательности) рассказчика, вызванным определенными образами или отношением к событию.

Финские исследователи А. Вяйсянен, Х. Лайтинен и Т. Лейсио в своих работах отмечают следующие жанровые разновидности йойка: личностные (индивидуальное осмысление действительности и происходящего связано с взрослением человека, поэтому на протяжении жизни их может быть несколько), ситуационные (исполняемые в зависимости от происходящего события: во время

поездки, во время летнего и осеннего кочевания, в процессе хозяйственной деятельности и т. п.), духовные песни (называемые халтиат), колыбельные, комические (песни-дразнилки), свадебные песни (хвалебные песни в честь жениха, сватовские и др.), похоронные и рекрутские причитания (называемые иткувиррет).

Йойки не имеют определенной тональной основы – они опираются на модальность с чертами пентатоники и некоторых гептатонных звукоядов, они не следуют привычным структурным, с точки зрения классической упорядоченности, нормам. В вокальном исполнении типичны виртуозность вокальной техники, многообразие преломления тембровых красок, присутствие назализации (гнусавости), включение элементов горлового и фальцетного звукоизвлечения, с характерными приемами восходящего к звуку устойчивой высоты и нисходящего от него глиссандирования с форшлагами. Часто в йойках используются звукоподражания крикам животных: звуки птиц, хорканье оленей, завывание волков и т. д.

В контексте сказанного рассмотрим творчество современного норвежского композитора, пианиста, профессионального йойкера, профессора Норвежского университета – Фроде Фьельхейма (род. 1959). Музыкант получил полноценное классическое образование Трёндагской музыкальной консерватории (1980–1984). Являясь представителем южно-саамской этнической культуры, в своей музыке он тесно переплетает традиции академического хорового звучания и национального колорита йойка. Фьельхейм является организатором ансамбля «Трансойк» и создателем собственной музыкальной студии. В настоящее время он живет в Тронхейме, позиционируя себя независимым музыкантом и композитором. С Ф. Фьельхеймом сотрудничает большое количество хоровых коллективов и исполнителей, однако в последние годы его творчество особенно ярко представлено любительским женским хором *Cantus* (худ. рук. Тове Рамло-Истад).

В 2004 году композитор опубликовал первое собрание сочинений *Aejlies Gaaltije*, в котором было представлено его крупное произведение «Арктическая месса», заказанное в 2000 году Фестшпилленом в Харстаде. В настоящее

время хоровое творчество Фьельхейма включает 10 сборников хоровой музыки, в которой прослеживаются типичные фольклорные черты южно-саамской песенной культуры. Среди его наиболее известных сочинений выделяются композиции Eatnemen Vuelie, Njoktje, Northern Lights, Winter's Night, Sacred, Psalm, Night Yoik.

Среди сочинений Фьельхейма имеется большое количество обработок норвежских песен и стилизованных в фольклорных традициях хоровых сочинений. Фьельхейм является автором саундтрека к мультипликационной картине Frozen («Холодное сердце»), который отличается особым холодным норвежским колоритом. Одно из сочинений Eatnemen Vuelie («Песня Земли») впоследствии вошло в сборник Spes хора Cantus.

Основу данной композиции составляет ярко выраженная тема в партии басов, которая проходит в виде неизменного остинато на протяжении всего произведения (9 раз) и завуалирована в неполном виде (2 раза) (см. Приложение, пример 1).

Композитор ставит в скобках ремарку «исполнение подобное йойку». В партитуре прописан и ритмичный звук шаманского бубна, проходящий остинато в неизменном виде до конца сочинения (см. Приложение, пример 2).

В данной теме Фьельхейм использует tessitura малой октавы, типичные для саамской песенной культуры слоги – na, hei, ja, nua, подчеркнутые синкопированным ритмическим рисунком и акцентами в партитуре. Тема звучит в народной манере, с намеренно открытой подачей гласных звуков, горловым и несколько назальным призвуком. Диатоническая мелодия, состоящая из четырех взаимосвязанных фраз, постепенно разворачивается в пределах шести звуков (от «d» до «h») (см. Приложение, пример 1). Первая фраза (1–2 тт.) подчеркивает устойчивость основного тона «g», вокруг которого развивается мелодия. Вторая фраза (3–4 тт.) смещает эту опору на вторую ступень, подчеркивая природу мелодии, имеющей в своей основе не тональное, а модальное слышание композитора, а также расшатывая градации мажора (G-dur) и минора (a-moll). В третьей фразе (5–7 тт.) выставленный автором акцент на третьей ступени «h» позволяет обнаружить определенную логику восходящего мелодического развития к ее кульми-

национной точке, отмеченной акцентом третьей ступени, однако резкий нисходящий скачок на кварту нарушает установившийся алгоритм восхождения и вновь возвращает к устою «g». В заключительной фразе (8–11 тт.) Фьельхейм вновь подчеркивает двойственность мажоро-минорных красок, приводя через пентатонический ход (с пропуском звука «fis») ко второй ступени «a». Последний ход через пентатонику минорного наклонения дополняет тесную взаимосвязь мелодии с южно-саамской традицией. Музыка данной темы звучит колоритно, призывно, погружая слушателей в древнюю эпоху.

Несмотря на очевидные признаки формы вариаций на basso ostinato (на протяжении всего произведения в басовой партии неизменно следует повторение одной и той же мелодии), в данной композиции можно проследить черты трехчастной формы, о чем свидетельствуют и выставленные композитором двойные тактовые черты, и интересное выстраивание музыкального материала разделов. Стоит отметить, что крайние разделы в своем фактурном и динамическом оформлении представляют собой зеркальное отражение друг друга. Это проявляется в постепенно нарастающей звучности и фактуре первого раздела, в проходящем мощном звучании среднего раздела к постепенному угасанию и фактурному разряжению в финале. Интересно и то, что в третьей части композитор синтезирует элементы первого и второго разделов. Рассмотрим каждый раздел хоровой миниатюры более подробно.

Первая часть, начинающаяся с призывного и бодрого звучания заглавной темы йойка, постепенно обрастает фактурой и добавочными голосами. В первом разделе тема проходит 4 раза. Первое ее проведение одногласно и представляет собой мелодию в басовой партии с остинатным ритмом бубна (см. Приложение, пример 2).

Во втором проведении к партиям баса и бубна добавляются в такой же народной манере партии тенора и альты, образующие к основной мелодии пустую квинто-октаву (образно ассоциируются с криком чаек), – они имеют явные мелодико-ритмические взаимосвязи с основной темой. Важно, что этот мелодико-ритмический рисунок также будет включен в остинатное движение основной темы всей первой части.

В третьем проведении к звучащему потоку добавляется партия сопрано, которая представляет собой несколько преобразованную начальную фразу основной темы в ритмическом увеличении (вместо двух повторяющихся звуков «g» в конце, один из них заменяется VII ступенью *fis*). Здесь следует отметить и манеру исполнения данной партии. Несмотря на типичный для йойка слог *па*, она звучит в академической округлой манере, воздушно и возвышенно, составляя контраст общему звучанию хора. В ней явно слышится иная контрапунктическая мелодическая линия, по типу *cantus firmus*, ярко выраженная интонация которой прорастет в следующем проведении основной темы (см. Приложение, пример 3).

В четвертом проведении преобразованная контрапунктическая мелодическая линия в партии сопрано звучит возвышенно, подобно средневековому хоралу (см. Приложение, пример 4). Однако в ней присутствуют интонационные связи с основной темой – это неточная ракоходная версия в ритмическом увеличении заключительной фразы основной темы с ярко выраженным пентатоновым колоритом.

Во второй части композиции, состоящей из трех тематических проведений, Ф. Фельхейм вводит фактурный контраст и преобразует основную тему (пятое проведение) в басовом голосе в виде вычлененных мотивов из основной мелодии, которую в унисон дублирует партия тенора (см. Приложение, пример 5). В мелодии также отчетливо звучат акценты и противопоставляются мажоро-минорные краски *G-dur* и *a-moll*. Другие голоса (партии альтов и сопрано) контрапунктически образуют к басовому остинато плавную мелодию, оформленную крупными длительностями в хоральной фактуре. Как и ранее, она звучит в академической манере, возвышенно и контрастно фольклорному колориту преобразованной темы нижних голосов. Также сохраняется связь этого пласта с основной темой в виде общих слогов *па* и предыдущим проведением в виде нисходящей линии.

В шестом проведении тема звучит в первоначальном варианте, дублированная в унисон партией теноров.

В седьмом проведении темы композитор впервые вводит в партию сопрано и альтов поэтические строки из духовного гимна «Прекрасней-

ший Господь Иисус» лютеранского проповедника и писателя-богослова Джозефа Августа Сейса (1823–1904). Интересно, что интонация данного гимна не имеет в своей первооснове отсылки к церковному первоисточнику, она представляет собой оригинал народной силезской мелодии, в которой внезапно обнаруживаются истоки заглавной темы всего сочинения: опора на первую и третью ступени, которые плавно окружены вводными ступенями (см. Приложение, пример 6).

Данный духовный текст рассредоточен между седьмым («Прекраснейший Господь Иисус, владыка всей природы»), восьмым («О Ты, Сын Бога и человека») проведениями темы, входящими во вторую часть композиции, и девятым («Тебя я буду лелеять, тебя я буду чтить, славу, радость и венец моей души») проведением в заключительном разделе.

Такая интересная взаимосвязь основной темы и оригинальной силезской мелодии, записанной крупными длительностями в традициях средневековой органумной техники, наталкивает на мысль о стремлении композитора синтезировать в своем произведении мультикультурные традиции разных этносов и эпох. В данном свете актуально прозвучит мысль искусствоведа М. И. Катунян: «Проканонические тексты католических богослужений тесно переплетаются с национальными текстами древней поэзии или магического обряда», «перекликаются с концепцией единого христианского пространства, <...> когда обобщался тысячелетний духовный опыт христиан Востока и Запада и создавался сакральный канон – единые формы духовной и художественной жизни, тот самый источник, который питал и питает европейскую цивилизацию вплоть до наших дней» [2].

Третья часть начинается после генеральной кульминации восьмого проведения темы (см. Приложение, пример 7). Об этом свидетельствуют высокий регистр, громкая динамика, секундовые созвучия, возникающие в результате наслаения одной линии композиции на другую.

Начало заключительной части звучит подобно второй, повторяется преобразованная заглавная тема, на фоне которой, словно *cantus firmus*, разворачивается монодия в партии сопрано с заключительными строками духовного стиха

(см. Приложение, пример 8). Она постепенно истончается, растворяясь в общей фактуре голосов.

В десятом проведении основная тема звучит у всех голосов в унисон, при этом на акцентных долях сохраняются терпкие секундовые созвучия (см. Приложение, пример 9).

Заключительное проведение темы проходит только в партиях теноров и басов на динамике *p*, постепенно замирая и создавая эффект удаления толпы радостных людей. В завершении на *pp* три такта звучит ритм затихающего бубна.

Так, Ф. Фьельхейму удалось живописно представить воображению слушателей яркую картину пробуждения природы, зенита солнцестояния и постепенного угасания ярких красок в свете ускользающих солнечных лучей. Неслучайно данной композиции автор дает название *Eatnemen Vuolie* («Песня земли»). Здесь в контрапунктическом соединении синкопированной мелодии и размеренной хоральной монодии создается полиритмический эффект наложения двух разнохарактерных тем, как органичный баланс земного (фольклорная тема) и небесного (хорал), бытового и духовного, сплетая в единое целое фольклор и католическую музыку.

В рассмотренном сочинении обнаруживаются явные признаки претворения традиций южно-саамской музыкальной культуры в современном композиторском мышлении норвежского композитора, предполагающего органичное сочетание фольклорных и академических традиций вокальной культуры. В качестве фольклорных традиций автор использует:

- характерные слоги *na, hei, ja, nua, shan ga va*;
- типичную голосовую манеру исполнения йойка (гнусавость, форшлагги, развитую и эмоционально окрашенную мелодическую линию);
- мелодика йойка проводится в пределах сексты, в народной манере в партии низких тембров голосов;
- используются изобразительные звукоподражания голосам чаек;
- в ритмическом оформлении фольклорного материала слышны ярко выраженные акценты и остинатные повторения;
- импровизационность является основой композиционного развития;

- для мелодических линий типична пентатоничность и интонационная закругленность линий;

- используется изобразительный эффект ударного инструмента (бубна).

В качестве академических традиций встречается интересное претворение структурных организаций материала. С одной стороны, более очевидно прослеживаются черты вариаций *basso ostinato* (цикл состоит из 11 проведений основной темы в партии басов, два из которых являются ее преобразованным материалом), с другой – присутствуют черты трехчастности с интересным зеркальным отражением фактурного и динамического развития. В рамках данной композиции влетают и канонические приемы развертывания средневековой монодии и ее преобразования. Примечательно, что в результате развития обнаруживаются тесные взаимосвязи хоральной монодии с фольклорным йойком, заимствованным из силезской традиционной песни. В данном случае тематический материал йойка преобразуется в «возвышенную», плавную и размеренную мелодию с помощью ритмического и ракоходного изменения. Подчеркивается различие и исполнением в академической вокальной манере текста на латинском языке.

От академических традиций в сочинении прослеживаются и высокий регистр звучания женских голосов, и округлая манера исполнения, и канонический текст духовного гимна, ставший основой для смыслового и контрастного оформления другой мелодической линии, и размеренный темпо-ритм, разворачивающийся свободно, контрастом к синкопированному звучанию йойка.

В рассмотренном хоровом сочинении Ф. Фьельхейма также обнаруживается и синкретизм музыкального мышления нового типа, проявляющийся в переплетении многообразия традиций южно-саамской, европейской культуры с современными тенденциями, соединение академического и фольклорного элементов, латинского и саамского текстов, канонов строгого стиля и обрядового звучания саамской песни в единой композиции. Данные мелодические пласты не противоречат, а, наоборот, дополняют друг друга.

Таким образом, можно сказать, что претворение южно-саамских традиций в хоровых сочинениях Фьельхейма неоспоримы. Он использует

подвижный синкопированный ритм, идущий от фольклорного первоисточника, часто в виде повторяющегося оstinato. Также во многих произведениях присутствует медитативное состояние (взаимосвязь с шаманскими традициями). Многоладовый контрапункт между двумя мелодическими пластами, специфические созвучия, формирующие красочную и колоритную гармонию, специфические тембры, такие как, например, синтезатор, гобой, дудук, скрипка, фортепиано, – все это доказывает стремление Ф. Фьельхейма

осовременить музыкальные традиции южно-саамской культуры в контексте настоящей эпохи, привлечь внимание общественности к сохранению национальных традиций и устремить взгляд слушателей на свой внутренний мир. Неслучайно после выхода в 2014 году мультфильма «Холодное сердце» и использования мелодии Eatnemen Vuelie («Песня Земли») в качестве заглавной темы Ф. Фьельхейм получил награду и признательность от президента Норвегии за распространение традиций йойка в других странах.

Литература

1. Гуляницкая Н. С. Современная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика): монография. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
2. Катунян М. И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // Синергия. – URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1084.
3. Остапенко А. Г. Норвежская народная музыка в записях Дюдвига Матиаса Линнемана: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2020. – 181 с.
4. Панова А. С. Вопросы концептуального минимализма в творчестве В. Мартынова // Искусство. Движение во времени. – М., 2019. – № 3. – С. 38–52.
5. Роганова И. В. Современные зарубежные хоровые композиторы: краткий справочник для дирижеров. – М., 2016. – Вып. 1. – 7 с.
6. Семакова И. Б. Традиционная музыкальная и хореографическая культура саамов [Электронный ресурс] // Саамы Кольского полуострова. – URL: <http://www.saami.su/biblioteka/3-stati/226-traditsionnaya-muzykalnaya-i-khoreograficheskaya-kultura-saamov.html>.
7. Тевлин Б. Г. Новые проблемы хоровой музыки // Советская музыка. – М., 1979. – № 7. – С. 37–39.
8. BYU: От тундры до саванны [Электронный ресурс]. – URL: <http://annachoir.tilda.ws/tundra>.

References

1. Gulyanitskaya N.S. *Sovremennaya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika): monografiya* [Modern composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice). Monography]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2014. 368 p. (In Russ.).
2. Katunyan M.I. "Novoe sakral'noe prostranstvo" Vladimira Martynova ["New sacred space" by Vladimir Martynov]. *Sinergiya* [Synergy]. (In Russ.). Availavle at: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1084.
3. Ostapenko A.G. *Norvezhskaya narodnaya muzyka v zapisyakh Dyudviga Matiasa Linnemana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Norwegian folk music in the recordings of Dudwig Matthias Linnemann. Diss. PhD in Art History]. St. Petersburg, 2020. 181 p. (In Russ.).
4. Panova A.S. *Voprosy kontseptual'nogo minimalizma v tvorchestve V. Martynova* [Issues of Conceptual Minimalism in the Works of V. Martynov]. *Iskusstvo. Dvizhenie vo vremeni* [Art. Time movement], 2019, no. 3, pp. 38-52. (In Russ.).
5. Roganova I.V. *Sovremennyye zarubezhnyye khorovyye kompozitory: kratkiy spravochnik dlya dirizherov* [Contemporary foreign choral composers: a short guide for conductors]. Moscow, 2016, iss. 1. 7 p. (In Russ.).
6. Semakova I.B. *Traditsionnaya muzykal'naya i khoreograficheskaya kul'tura saamov* [Traditional musical and choreographic culture of the Sami]. *Saamy Kol'skogo poluostrova* [Sami of the Kola Peninsula]. (In Russ.). Availavle at: <http://www.saami.su/biblioteka/3-stati/226-traditsionnaya-muzykalnaya-i-khoreograficheskaya-kultura-saamov.html>.
7. Tevlin B.G. *Novye problemy khorovoy muzyki* [New problems of choral music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1979, no. 7, pp. 37-39. (In Russ.).
8. *BYU: Ot tundry do savanny* [BYU: From tundra to savannah]. (In Russ.). Availavle at: <http://annachoir.tilda.ws/tundra>.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Bass
(+Optional
Male Yoik)

na na__ na hei - a na ha - ni ja - a na - a na hei - a

hei - a na__ ja no - a ha na hei o no a na__

Пример 2

p cresc. poco a poco

Пример 3

na na na na - a na__

na na__ ha na ha ha ja__

na na__ ha na ha ha ja__

na na__ na hei - a na ha - ni ja - a na - a

Пример 4

na na - a na na na

na na ha na a ha ja

na na ha na a ha ja

na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei - a

na a na

ha ha ja

ha ha ja

hei - a na ja no - a ha na hei o no a na

Пример 5

na a - a na - a na na a - a

div.
na a - a na - a na na a - a

no - a no no - a hai a no no - a no

no - a no no - a hai a no no - a no

Fair - est, Lord Je - sus, _____

Fair - est, Lord Je - sus, _____

na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei a

na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei a

Rul - er of all na - ture, _____

Rul - er of all na - ture, _____

hei - a na ja no - a ha na hei o no a na _____

hei - a na ja no - a ha na hei o no a na _____

O thou of God and _____

O thou of God and _____

na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei a

na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei a

Пример 8

mp
 Thee will I cher - ish,
mp
 no - a no no - a hai a no
mp
 no - a no no - a hai a no
mp
 no - a no no - a hai a no

Пример 9

f
 crown. _____ na hei - a
f
 na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei - a
f
 na na na hei - a na ha - hi ja - a na - a na hei - a
f



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378:001.89

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-225-236

ТРАНСФЕР РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЙ КОНТЕНТА ОФИЦИАЛЬНЫХ САЙТОВ БИБЛИОТЕК В ОБРАЗОВАТЕЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВУЗА КУЛЬТУРЫ КАК РЕАКЦИЯ НА СКОЛЬЗЯЩИЙ ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОНСЬЮМЕРИЗМ И РОСТ ПЛАГИАТА В ЭПОХУ ИНТЕРНЕТА

Гендина Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, главный эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: nii@kemguki.ru

Колкова Надежда Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kolkovani@mail.ru

Рябцева Лариса Николаевна, кандидат педагогических наук, ведущий эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lara_ryabtseva@inbox.ru

Подчёркивается влияние идей постиндустриального, информационного, цифрового общества, общества потребления и эпохи постмодерна на систему образования. Показывается воздействие современной информационной среды на новое осмысление плагиата. Раскрываются понятия «информационный консьюмеризм» и «скользящий информационный консьюмеризм». Приводятся результаты исследования контента официальных сайтов центральных библиотек субъектов Российской Федерации. Отмечается, что избыточность и анонимность, отсутствие оценочности и фильтрации, отсутствие логического структурирования и дифференциации информации на сайтах библиотек косвенным образом способствуют развитию плагиата в условиях электронной информационной среды. Делается вывод, что если библиотеки хотят на деле содействовать системе образования в условиях динамично меняющегося мира, то их важнейшей задачей является упорядочение и систематизация создаваемых электронных информационных ресурсов.

Характеризуются трансфер результатов научных исследований и разработок в организацию подготовки курсовых и выпускных квалификационных работ по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» на библиотечно-информационном факультете Кемеровского государственного института культуры. Показывается, как за счет результатов научных исследований и разработок происходит актуализация содержания имеющихся и создание инновационных учебных дисциплин, обеспечивающих профессиональную подготовку будущих библиотекарей и информационных работников.

Ключевые слова: современная система образования, официальные сайты библиотек, электронные информационные ресурсы, плагиат, информационный консьюмеризм, подготовка библиотечных кадров.

TRANSFER OF RESEARCH RESULTS OF OFFICIAL LIBRARY WEBSITES CONTENT IN THE EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE UNIVERSITY OF CULTURE AS A REACTION TO THE SLIDING INFORMATION CONSUMERISM AND GROWTH OF PLAGIARISM IN THE INTERNET ERA

Gendina Natalya Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Chief Expert of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nii@kemguki.ru

Kolkova Nadezhda Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Professor of Department of Technology of Automated Data Processing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kolkovani@mail.ru

Ryabtseva Larisa Nikolaevna, PhD in Pedagogy, Researcher of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lara_ryabtseva@inbox.ru

The modern education system is significantly influenced by the ideas of the post-industrial, information, digital society, consumer society and postmodern era. The post-industrial digital society has provided huge benefits for the education system. At the same time, they caused redundancy, chaotic fragmented presentation of information, lack of logical structuring and differentiation of information. The ideology of the postmodern era and consumer society devalued the idea of education, led to the emergence of students' ideas about the non-necessity of observing the norms of information ethics, about the permissibility of plagiarism, about the uselessness of volitional efforts to master knowledge, and contributed to the spread of sliding information consumerism.

The analysis of the content of official websites of central libraries of subjects of Russia allowed to take a new look at the place of libraries in countering the growth of plagiarism and sliding information consumerism in the context of development of electronic information environment. It is established that such shortcomings in the structure of the content of library sites as redundancy and anonymity, the lack of logical structuring and differentiation of information indirectly contribute to the development of plagiarism in the electronic information environment. In addition, poorly structured content on official library websites also indirectly contributes to the development of sliding information consumerism. Consequently, the ordering and systematization of electronic information resources created by libraries should ensure the strengthening of traditional links between libraries and the education system in a dynamically changing world.

The article describes the transfer of the results of research works for the preparation of bachelors in the Direction of Training 51.03.06 "Library and Information Activities" at the Library and Information Faculty of the Kemerovo State Institute of Culture.

Keywords: modern education system, official library websites, electronic information resources, plagiarism, information consumerism, library personnel training

Образование в контексте многомерного мира: воздействие идей постиндустриального, информационного, цифрового общества, общества потребления и эпохи постмодерна. Многогранность и сложность, изменчивость и противоречивость современного общества получили отражение в таких терминах, как «постиндустриальное общество», «информационное общество», «цифровое общество», «общество потребления», «эпоха постмодерна». Каждый из данных терми-

нов представляет лишь отдельную характерную черту нынешнего социума, а их совокупность отражает синкретизм и сложное переплетение разнородных социокультурных процессов, воздействующих на современную систему образования.

Постиндустриальное и цифровое общество, являясь следствием научно-технического прогресса, усилили технократизм жизни современного человека, его зависимость от информационно-коммуникационных технологий и компьютера,

заставили участвовать в погоне за бесконечно меняющимися и обладающими все новыми возможностями девайсами и гаджетами [5].

Развитие информационного общества дало не только осознание особой роли информации (информация как стратегический ресурс, как товар, как атрибут власти и т. д.) в жизни социума, но и привело к новому витку «информационного взрыва» и усилению информационного кризиса, связанного с невозможностью освоения людьми все нарастающих гигантских объемов информации [16].

Общество потребления как результат роста материального благосостояния людей в индустриально развитых странах существенно повлияло на традиционную систему ценностей, изменило жизненные установки людей: в умы людей была внедрена идея необузданного потребления, произошла абсолютизация материальных потребностей человека, а потребителю стал придаваться статус высшей социальной, нравственной ценности [17].

Термины «постмодернизм» и «эпоха постмодерна», не имея канонического определения, тем не менее, явились идейным выражением современной эпохи, особого образа мышления, характеризующегося кризисным мироощущением, ощущением распада единого и целостного мира, отрицанием возможности его познания и тем более организации и управления. Неслучайно отличительными чертами культуры эпохи постмодерна выступают всеобщий плюрализм (множественность), эклектизм, цитатность, ироничность, фрагментарность и мозаичность, безоценочность, игра, отказ от традиционных ценностей, отречение от эстетических и этических табу [7].

Эта беглая и весьма ограниченная характеристика трансформации современного общества преследует только одну цель – показать многоплановость и многофакторность воздействия на образование различных социокультурных процессов, протекающих одновременно и отражающих динамично меняющийся мир. При этом следует особо подчеркнуть, что система образования не существует изолированно и не может не учитывать мощного воздействия таких инструментов современной общественной жизни, как Интернет, социальные сети, традиционные масс-медиа, массовая культура, мода, реклама. В совокупности

они представляют собой важный фактор общественной трансформации, создавая новые ценности и/или псевдоценности, формируя жизненные ориентиры, идеи и идеалы.

Без понимания причинно-следственных отношений, характеризующих современную интернет-среду [12], нельзя оценить два присущих современной системе образования явления, отражающих одновременное влияние разнородных черт и факторов, обусловленных влиянием современного общества (постиндустриального, информационного, цифрового, консьюмеристского, эпохи постмодерна). Речь идет о росте плагиата и развитии скользящего информационного консьюмеризма.

Изменение современной информационной среды и новое осмысление плагиата. Плагиат как умышленное присвоение авторства на чужое произведение представляет собой явление столь же древнее, как и противоправное деяние, лежащее в его основе и обозначающееся латинским словом *plagio*, то есть «похищаю». Однако в век Интернета плагиат приобрел особый размах. О масштабности проблемы могут свидетельствовать заголовки публикаций: «Тотальный плагиат как норма российской научной жизни» [3], «Краденные мысли: половина студенческих рефератов и курсовых скачивается из Интернета» [8]. О серьезности положения свидетельствуют данные исследований: «В сегодняшней России сложилась обстановка, когда число плагиат-диссертаций (плагиат-статей) сопоставимо с числом честных диссертаций (честных статей) (подробнее см. [15]). Плагиат – это, разумеется, не только российская, но и мировая проблема, причем в скандалах с плагиатом все чаще оказываются замешанными не только высокопоставленные научные работники [19], но и министры, сенаторы и даже премьер-министры.

Помимо традиционной негативной оценки плагиата как явления, безусловно, отрицательно, нарушающего этические и правовые нормы, плагиат в последние годы стал трактоваться как вызов системе высшего образования в России и за рубежом [4], как угроза инновационной экономике [18] интеллектуальной и информационной безопасности регионов [14].

Причины, вызвавшие невиданные ранее масштабы плагиата, в последние годы все чаще связывают с развитием информационного общества

и информационно-коммуникационных технологий [1; 9], а также несоответствием между действующими в образовании традициями и тенденциями постмодерна [20].

В целом современная трактовка академического плагиата оказывается неразрывно связанной с воздействием на систему образования технологий цифрового общества (рост объемов информации и ее доступность за счет массового использования девайсов и гаджетов; развитие гипертекстового гиперпространства, приводящего к анонимности текста, который становится «как бы ничей», общий; углубление информационного кризиса, в результате которого человек осознает свою неспособность справиться с нарастающими гигантскими потоками информации. В то же время постмодернистский образ мышления, ценности культуры постмодерна (множественность, мозаичность, цитатность как основа создания нового), ориентация на отказ от традиционных ценностей и этических табу, служат основой для нарушения правовых и моральных норм при использовании чужих произведений и, прежде всего, текстов. Общество потребления с его идеалами беспроblemного бытия и комфорта наталкивает человека на мысли о том, что и научно-исследовательская работа, занятия наукой не должны быть трудными и сложными, таким образом на смену «мукам творчества» приходит принцип «скопировал – вставил» или «заплатил – получил».

Помимо плагиата отчетливое влияние на систему образования идей и принципов, характеризующих информационное, цифровое общества, эпоху постмодерна и общество потребления, прослеживается на примере такого явления, как скользящий информационный консьюмеризм.

Информационный консьюмеризм. Прежде чем дать характеристику этого явления уточним значение исходного термина, который встречается в различных написаниях: «консьюмеризм, консумеризм, консюмеризм» и происходит от английского слова *consumer* – потребитель. Современные словари фиксируют два основных значения:

1) Консьюмеризм – движение за расширение прав потребителей, покупателей, создание обществ потребителей [21].

2) Консьюмеризм – тенденция к росту потребительской психологии, развивающейся в мас-

совой аудитории под воздействием культа вещизма, возникающего в условиях коммерциализации СМИ, а также под воздействием навязчивой рекламы [13].

Развитие информационного общества породило новый вид потребления – потребление информации, которое в условиях общества потребления приобрело специфические черты. Проблема информационного потребления или информационного консьюмеризма получила освещение в работах А. Н. Ильина [10; 11].

На наш взгляд, само по себе информационное потребление имеет амбивалентный характер. Оно может быть и позитивным (интенсивное изучение источников информации в ходе учебной или исследовательской деятельности и т. п.), и негативным (бесцельное и безрезультатное многочасовое блуждание в Интернете и т. д.).

А. Н. Ильин, исследуя негативный аспект информационного потребления, называет его феноменом поверхностного или скользящего информационного потребления, суть которого сводится к тому, что «человек не способен качественно перерабатывать огромные ее объемы, поэтому сознание расщепляется, внутренний мир теряет глубину, а заинтересованный взгляд скользит по поверхности информационного многообразия, не осмысливая должным образом содержательное богатство получаемых сведений» [11, с. 22].

К числу факторов, обусловивших появление феномена информационного консьюмеризма как поверхностного информационного потребления, А. Н. Ильин относит информационную свободу и информационную вседозволенность эпохи Интернета; количественный рост потоков информации и дезинформации; информационную избыточность и фрагментарность; доминирование хаоса и энтропии, отказ от иерархии и порядка; подмену научных данных псевдонаучной дезинформацией, затруднительность верификации циркулируемых в Интернете сведений; неспособность человека качественно перерабатывать возросшие объемы информации, самостоятельно делать заключения и принимать решения, отсутствие осмысления содержательного богатства получаемых сведений; перелистывание картинок вместо основательного анализа изображений, сканирующее (скользящее) чтение вместо углубленного, отсутствие критического анализа и осмысления информации [11].

Результаты исследования контента официальных сайтов библиотек и новое осознание места библиотек в противодействии росту плагиата и скользящего информационного консьюмеризма. Образование в его самом простом и обыденном понимании, как известно, представляет собой получение систематизированных знаний и навыков как совокупность знаний, приобретенных в результате обучения. Соответственно, очевидна неразрывная связь системы образования с таким социальным институтом, как библиотека, целью которого является собирание и хранение источников информации (документов), содержащих знания для общественного пользования. На органичную связь библиотеки с образованием указывал гениальный русский ученый Н. И. Лобачевский, который с 1825 по 1835 год совмещал обязанности ректора университета с обязанностями библиотекаря, подписывая документы «Ректор и библиотекарь университета Н. Лобачевский». Им сформулированы «твердые правила» комплектования фондов университетской библиотеки, важнейшими из которых являются: «...Чтоб сочинения были новейшими. Чтобы они заключали не столько отдельные и частные открытия, иногда подверженные сомнению, сколько открытия, приведенные уже в систему... Чтоб главная цель при выборе книг была польза для преподавания наук в университете» (цит. по [6]). В век Интернета эти «твердые правила» не только не стали архаичными, но и приобрели особую актуальность.

Как и система образования, современная библиотека также претерпевает значительную трансформацию, обусловленную цифровизацией, развитием информационного общества, распространением в обществе идеологии потребления и постмодерна. Для того чтобы выявить пози-

цию, которую занимают современные библиотеки в условиях многофакторного влияния социокультурной среды и, в частности, роста в образовательной среде плагиата и распространения поверхностного информационного консьюмеризма, проанализируем результаты крупномасштабного исследования НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (НИИ ИТ СС КемГИК), проведенного в 2019–2020 годах. Базу исследования составили официальные сайты 85 центральных библиотек (ЦБ) субъектов РФ, в том числе: 22 ЦБ республик, 46 ЦБ областей, 9 ЦБ краёв, 4 ЦБ автономных округов, 1 ЦБ автономной области, 3 ЦБ городов федерального значения.

Подробное описание цели, задач, методов и итогов этого исследования представлено в работе [2]. Результаты исследования дают возможность посмотреть на особенности взаимодействия системы образования и библиотек как социальных институтов в условиях одновременного влияния идей и принципов, характеризующих информационное, цифровое общества, эпоху постмодерна и общество потребления.

Переход из реального пространства в виртуальное существенно расширил возможности библиотек за счет предоставления информационных услуг удаленным пользователям на основе созданных сайтов. Однако проведенное исследование доказало, что библиотеки не избежали негативных тенденций, которыми характеризуется современная интернет-среда. Характеристика типичных проблем представления цифрового контента на официальных сайтах библиотек в контексте атрибутов современной интернет-среды представлена в таблице 1.

Таблица 1

Проблемы представления цифрового контента на официальных сайтах центральных библиотек субъектов РФ в контексте атрибутов современной интернет-среды

Атрибут современной интернет среды	Проблемы представления цифрового контента на сайтах библиотек
Избыточность информации	Главные страницы сайтов библиотек характеризуются избыточной информацией: одновременно представлены текст, графика, анимация, всплывающие окна, баннеры и т. п. Внимание пользователя рассеивается, и он с трудом ориентируется в структуре страницы

Окончание таблицы 1

Атрибут современной интернет среды	Проблемы представления цифрового контента на сайтах библиотек
Непредсказуемость и хаотичность представления информации	<p>Логически неоправданная вариативность в месторасположении важнейших рубрик контента («О библиотеке», «Услуги», «Ресурсы», «Читателям» и др.) в составе разных видов меню (верхнее горизонтальное, левое вертикальное, правое вертикальное, центральное и др.) на главной странице. При переходе из сайта одной библиотеки на другой сайт библиотек того же типа (республиканские, областные, краевые и т. д.) пользователь каждый раз должен заново осваивать порядок следования и месторасположение рубрик.</p> <p>В библиотеках одного и того же типа рубрики формулируются по-разному, например: «О библиотеке» – «Путешествие по библиотеке», «Отдель», «Деятельность» и т. д.</p> <p>Пользователь при обращении на разные сайты библиотек одного и того же типа каждый раз должен «догадываться», как может называться та или иная рубрика</p>
Отсутствие логического структурирования информации	<p>Нарушение принципа системного подхода к структурированию контента сайтов. Выражается в логическом несоответствии представленных на сайтах библиотек объемов понятий: в состав сайтов включены порталы и тематические сайты. Как известно, портал – это более крупная структура, которая может включать несколько сайтов. При этом каждый из сайтов и порталов обладает своей собственной сложной структурой (одновременное наличие горизонтального и вертикального меню, сайдбара и т. д.), не унифицированной рубрикой, всплывающими и исчезающими баннерами. Пользователь теряется в таком многообразии ЭИР, не располагающих ясными и наглядными средствами навигации</p>
Непонятность контента	<p>Сложность распознавания электронных информационных ресурсов. (ЭИР) в составе сайтов: более трети ЭИР на сайтах ЦБ субъектов РФ представлены в неявном виде: «проект», «ресурс» и т. п. В результате пользователь не понимает, что он обнаружит, обратившись к «проекту» или «ресурсу», и должен потратить дополнительное время на то, чтобы открыть ресурс и понять, какая именно информация (библиографическая, полнотекстовая, справочная, научная, досуговая, рекламная и т. д.) в нем представлена. Кроме того, отсутствие указания на вид ЭИР не способствует повышению уровня информационной культуры пользователей, отучает их от привычки осознанно выбирать вид необходимой информации (учебная, официальная, научно-популярная и др.) и четко формулировать свои информационные запросы</p>
Отсутствие оценочности и фильтрации информации	<p>Отсутствие указания на доминирующий вид информации в составе ЭИР (научная, рекламная, учебная, справочная и др.), а также отсутствие критической оценки ЭИР, низкий уровень аналитики</p>
Анонимность представления информации	<p>Отсутствие указания на авторство, дату создания и источник заимствования материалов, приведенных на сайте. В нарушение библиографической традиции точного указания использованных источников информация получила распространение практика размещения на сайтах библиотек сведений без указания того, на основе каких источников, кем и когда данный текст создан или заимствован. Анонимность представления информации на сайтах библиотек оказывает системе образования «медвежью услугу», принося вместо помощи вред, поскольку приучает пользователей к некорректному информационному поведению</p>

Как известно, именно краеведческий контент отражает уникальность того региона, в котором находится та или иная центральная библиотека субъекта РФ. К сожалению, типичной является ситуация, когда на официальном сайте в рубри-

ке «Краеведение», как правило, приводятся некие справочные сведения без указания того, на основе каких источников, кем и когда данный текст создан или заимствован. Такая анонимность представления информации на сайтах на-

учных библиотек имеет явные отрицательные следствия. Во-первых, для молодых, начинающих пользователей библиотека закладывает стереотип негативного информационного поведения: необязательность указания на источник заимствования приучает к безответственному отношению к заимствованию результатов чужого интеллектуального труда, нарушению норм информационной этики, граничащему с плагиатом. Во-вторых, для пользователей-специалистов, ученых, хорошо осознающих опасность анонимной информации и некорректного цитирования, библиотека создает необходимость дополнительного информационного разыскания, с целью составления точного библиографического описания источника. В свою очередь, необходимость дополнительного поиска информации требует дополнительных временных затрат и подрывает доверие пользователей к библиотеке как к надежному поставщику информационных продуктов и услуг.

Таким образом, если учесть, что избыточность и анонимность, отсутствие оценочности и фильтрации, отсутствие логического структурирования и дифференциации информации в Интернете в принципе усугубляют рост плагиата, то следует признать, что библиотечный цифровой контент, которому не чужды эти характеристики, косвенным образом способствуют развитию плагиата в условиях электронной информационной среды.

Как показало исследование, плохо структурированный контент на сайтах библиотек также косвенным образом содействует развитию скользкого информационного консьюмеризма. Докажем это, обратившись к результатам исследования. Во-первых, в ходе исследования было установлено отсутствие единой логической схемы, системно и целостно отражающей цифровой контент центральных библиотек субъектов РФ. Пользователь, переходя от сайта к сайту, сталкивается с чрезмерным количеством рубрик (20–29), что не позволяет ему уверенно ориентироваться в общероссийском библиотечном пространстве. Если сайты центральных библиотек субъектов РФ ориентированы на предоставление информационных услуг в сфере образования и самообразования граждан, то тогда они должны располагать унифицированной структурой контента. Иначе

библиотеки будут способствовать наращиванию неупорядоченных информационных массивов, служащих основой скользкого информационно-го консьюмеризма.

Во-вторых, было установлено, что библиотеки практически отказались от использования иерархических классификаций как средств систематизации и упорядочения электронных информационных ресурсов, которые они создают. Стремясь быть современными, библиотеки стараются действовать по правилам и алгоритмам, диктуемыми Интернетом. В результате происходит неконтролируемое наращивание ЭИР при отсутствии какой-либо классификационной схемы, которая бы выступала в качестве информационной модели, раскрывающей их место в системе знаний. За редчайшим исключением на сайтах библиотек нельзя найти рубрикаторы, классификаторы, которые позволяли бы отразить имеющиеся ЭИР в виде иерархически упорядоченных систем с четким указанием логических связей между отдельными ЭИР. Вместе с тем наличие систематизации и иерархической упорядоченности изучаемых объектов является важнейшим условием результативности обучения. Именно иерархические классификации делают сложный объект обозримым, наглядно демонстрируя логические связи между его составляющими. Неслучайно современные ученые, отмечая проблемы сегодняшнего состояния информационной среды, ее избыточность и неупорядоченность, противопоставляют Интернету именно библиотеку как образец информационного порядка. Так, А. Н. Ильин, характеризуя Интернет, справедливо утверждает: «Информационный мир – не библиотекоподобное здание с характерной структуризацией содержащейся в нем информации, не структурированный космос, а хаос и энтропия, ризомоподобная постмодернистская реальность, отказавшаяся от иерархии и порядка» [11].

Таким образом, если библиотеки хотят на деле содействовать системе образования в условиях динамично меняющегося мира, то их важнейшей задачей является упорядочение и систематизация создаваемых ЭИР.

Проведенное исследование, с одной стороны, дало возможность получить системное и целостное представление о состоянии и проблемах раз-

работки контента сайтов центральных библиотек субъектов РФ, а с другой – явилось основанием для рассмотрения и поиска путей решения кардинальных проблем в сфере библиотечно-информационного образования. Проблема плагиата и поверхностного информационного консьюмеризма не обошла стороной и эту сферу образования.

Трансфер результатов научных исследований и разработок в организацию подготовки курсовых и выпускных квалификационных работ в вузе культуры. С нашей точки зрения, и плагиат, и негативный информационный консьюмеризм не могут быть устранены до тех пор, пока темы исследовательских работ, предлагаемых студентам, не будут носить поистине инновационный характер, иными словами, выдаваемая студенту тема не должна иметь в Интернете заведомо готового ответа. Именно тогда студент обязан будет проявить свои креативные, а не репродуктивные способности типа «скопировал – вставил», именно тогда он будет глубоко вникать в содержание читаемых текстов, а не заниматься информационным серфингом и копипастом.

Это убеждение основано на нашем многолетнем опыте трансфера (лат. *transferre* – переносить) результатов научных исследований в учебный процесс. Наличие уникальных исследовательских материалов позволяет наполнить инновационным содержанием проблемное изложение лекционного материала, конвертировать лекции в программированные дискуссии по реальной проблематике библиотечного сайтостроения; реализовать при проведении практических занятий такие интерактивные технологии, как технология «кейс-стади», тренинговые технологии, технологии самостоятельного выполнения учебного исследовательского проекта, направленные на выработку студентами мотивированных рациональных проектных решений.

Трансфер результатов научных исследований в учебный процесс включает, во-первых, организацию курсовых и выпускных квалификационных работ (ВКР), а во-вторых, обновление и обогащение учебных дисциплин.

Приобщение студентов к проведению научных исследований и проектных разработок по профилю деятельности НИИ ИТ СС КемГИК, прежде всего, связано с формированием темати-

ки курсовых работ (первой и второй) и проектов, выпускных квалификационных работ (ВКР), магистерских и кандидатских диссертаций. Основопологающим принципом формирования тематики выпускных квалификационных работ для сотрудников НИИ является принцип «выращивания» ВКР в ходе последовательного выполнения студентами курсовых работ и проектов в заданном направлении. Опыт многолетнего руководства научно-исследовательской работой студентов (НИРС) показывает возможность достижения лучших результатов при условии, если каждая следующая работа студента базируется на результатах предыдущих работ. Так, выполнение первой курсовой работы обеспечивает получение опыта подготовки аналитического обзора по теме исследования; выполнение второй курсовой работы формирует способности проведения самостоятельного эмпирического исследования; выполнение курсового проекта (на примере проектирования баз данных) вырабатывает навыки принятия конкретных проектных решений по разработке состава решаемых электронным информационным ресурсом задач, а также логическому и физическому моделированию информационного объекта. С учетом особенностей этих видов исследований и разработок для каждого студента формируется модель его персональной траектории НИРС на весь период обучения в вузе.

В качестве важнейшего условия обеспечения технологичности и эффективности НИРС сотрудниками НИИ ИТ СС КемГИК в рамках каждой конкретной темы каждого конкретного студента осуществляется разработка программы научного исследования, включающая методики и рекомендации по структурно-семантическому анализу темы, составлению списка литературы по теме, построению плана работы, проведению исследования документального потока по теме, проведению эмпирического исследования, проведению проектирования, созданию опытного образца электронного информационного ресурса, подготовке текста работы, подготовке справочного аппарата работы. Такая программа позволяет обеспечить ориентирование студента в рамках конкретного предметного поля темы научного исследования, адаптированное погружение в глубины проблемной ситуации.

Трансфер результатов научных исследований и разработок в актуализации учебных дисциплин. Развитие инновационных образовательных программ невозможно без опоры на результаты научных исследований. На базе достижений НИИ ИТ СС КемГИК в сфере библиотечного сайтостроения стали возможными не только актуализация содержания, но и становление новых учебных дисциплин в системе профессиональной подготовки библиотечно-информационных кадров. Представление о том, как результаты научных исследований и разработок используются в различных учебных дисциплинах, дает таблица 2.

Таблица 2

Результаты научного исследования/разработки	Наименования учебных дисциплин
Методика формализованного аннотирования веб-сайтов	Аналитико-синтетическая переработка информация. Ч. 2. Аннотирование и реферирование (бакалавриат БИД)
Методика критического анализа веб-текстов и веб-сайтов	Информационный анализ и синтез в документационном обеспечении управления и архивной деятельности (бакалавриат БИД)
	Технология подготовки веб-текстов (магистратура БИД)

Использование результатов исследований и разработок по направлению «Теория и технологии создания электронных информационных ресурсов» для актуализации содержания учебных дисциплин направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» (бакалавриат и магистратура)

Результаты научного исследования/разработки	Наименования учебных дисциплин
Типовая логическая модель контента официальных сайтов	Проектирование интернет-ресурсов (бакалавриат БИД)
	Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем (бакалавриат БИД)
Логические схемы унификации представления информации на официальных сайтах	Проектирование интернет-ресурсов
	Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем (бакалавриат БИД)
Методика разработки лингвистических средств (проблемных рубрикаторов) для организации контента официальных сайтов	Лингвистические средства библиотечно-информационной деятельности, (бакалавриат БИД)
	Лингвистическое обеспечение информационных технологий в документационном обеспечении управления и архивной деятельности (бакалавриат БИД)

Выводы

1. Современная система образования испытывает существенное влияние социокультурных трансформаций, которые переживает современное общество. Одновременное воздействие идей постиндустриального, информационного, цифрового общества, общества потребления и эпохи постмодерна остро ощущается как в информационной среде, так и в системе образования. Наряду с огромными преимуществами, которые открыло для системы образования постиндустриальное и цифровое общество, оборотной стороной явились избыточность, хаотичность и фрагментарность представления информации, отсутствие логического структурирования и дифференциации информации. Идеология эпохи постмодерна и общества потребления во многом обесценила саму идею образования, привела к появлению в среде обучаемых представлений о необязательности соблюдения норм информационной этики, о допустимости плагиата, о ненужности волевых усилий для овладения знаниями, способствовала распространению скользкого информационного консьюмеризма.

2. Проведенный анализ контента официальных сайтов центральных библиотек субъектов РФ позволил по-новому посмотреть на место библиотек в противодействии росту плагиата и скользкого информационного консьюмеризма в условиях развития электронной информационной среды. Установлено, что такие недостатки в структуре контента библиотечных сайтов, как избыточность и анонимность, отсутствие логического структурирования и дифференциации

информации косвенным образом способствуют развитию плагиата в условиях электронной информационной среды. Кроме того, плохо структурированный контент на официальных сайтах библиотек также косвенным образом содействует развитию скользящего информационного консьюмеризма. Следовательно, упорядочение и систематизация создаваемых библиотеками ЭИР должны обеспечивать укрепление традиционных связей библиотек и системы образования в условиях динамично меняющегося мира.

3. Одним из способов противодействия росту плагиата и скользящего информационного консьюмеризма в подготовке библиотечно-информационных специалистов является трансфер результатов научных исследований и разработок в организацию подготовки курсовых и выпускных квалификационных работ и актуализацию содержания имеющихся и создание инновационных учебных дисциплин, обеспечивающих профессиональную подготовку будущих библиотекарей и информационных работников.

Литературы

1. Беляева Е. В. Специфика плагиата в информационную эпоху // Этическое регулирование в академической среде: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 4–5 дек. 2009 года). – М., 2009. – С. 173–181.
2. Гендина Н. И., Колкова Н. И., Рябцева Л. Н. Краеведческий цифровой контент центральных библиотек субъектов Российской Федерации как объект потенциального роста обращений пользователей // Науч. и техн. б-ки. – 2020. – № 7. – С. 49–70.
3. Гишинский Я. И. Тотальный плагиат как норма российской научной жизни // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов: междунар. ежегодник. – СПб., 2007. – Вып. 23. – С. 269–273.
4. Голунов С. В. Студенческий плагиат как вызов системе высшего образования в России и за рубежом // Вопросы образования». – 2010. – № 3. – С. 243–257.
5. Еремина Я. В. Переход к постиндустриальному обществу и его влияние на образование на современном этапе // Вопросы политологии. – 2020. – Т.10, № 2 (54). – С. 442–447.
6. Ермолаева Н. В. Ректор и библиотекарь университета Н. Лобачевский // Культура и менталитет России нового и новейшего времени: к 80-летию Анатолия Евгеньевича Иванова / Ин-т Рос. истории РАН. – М., 2018. – С. 69–77.
7. Иванова С. В., Елкина И. М. Постмодернизм и качество образования // Ценности и смыслы. – 2016. – Т. 1(46), № 6. – С. 115–124.
8. Ивойлова И. Украденные мысли: половина студенческих рефератов и курсовых скачивается из Интернета // Российская газета. – 2009. – 20 янв.
9. Игнатович Е. В. Явление копи-паст в сфере научных публикаций о непрерывном образовании // Непрерывное образование: XXI век. – 2017. – Вып. 3 (19). – С. 1–17.
10. Ильин А. Н. От информационной дезориентации к поверхностному потреблению информации // Информационное общество. – 2014. – № 5–6. – С. 42–49.
11. Ильин А. Н. Проблема информационного консьюмеризма // Информационное общество. – 2013. – № 6. – С. 22–28.
12. Интернет и социокультурные трансформации в информационном обществе: сб. мат-лов международной конференции (Южно-Сахалинск, 8–12 сент. 2013 года) / сост. Е. И. Кузьмин, А. В. Паршакова. – М., 2014. – 315 с.
13. Князев А. А. Энциклопедический словарь СМИ. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2002. – 70 с.
14. Котляров И. Д., Брумштейн Ю. М. Студенческий плагиат: влияние на интеллектуальную и информационную безопасность регионов // Информационная безопасность регионов. – 2012. – № 1(10). – С. 30–36.
15. Левин В. И. Проблема плагиата в научно-образовательной сфере и общественной жизни России // AlmaMater (Вестник высшей школы). – 2014. – № 6. – С. 111–114.
16. Лутовац М. Д., Маркович Д. Ж. Влияние информационного общества на развитие образования // Евразийский союз ученых. – 2015. – № 3–8(12). – С. 83–85.
17. Москвитина О. А. Цифровизация образования в обществе потребления: вызовы и риски для подрастающего поколения // Цифровое общество как культурно-исторический контекст развития человека: сб. науч. ст. – Коломна, 2020. – С. 276–281.
18. Пархомов В. А. Плагиат как угроза инновационной экономике // Вестн. ЮРГТУ (НПИ). – 2010. – № 1. – С. 45–52.

19. Пархонов В. А. Плагиат как угроза модернизации экономики // Известия Байкал. гос. ун-та. – 2010. – № 1. – С. 134–141.
20. Севостьянов Д. А. Плагиат в современном образовании: беда или симптом? // Высшее образование в России. – 2017. – № 3(210). – С. 17–25.
21. Словарь бизнес терминов [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. – URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/business/> (дата обращения: 11.04.2021).

References

1. Belyaeva E.V. Spetsifika plagiata v informatsionnuyu epokhu [Specifics of plagiarism in the information age]. *Eticheskoe regulirovanie v akademicheskoy srede: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Ethical regulation in the academic environment. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference]*. Moscow, 2009, pp. 173-181. (in Russ.).
2. Gendina N.I., Kolkova N.I., Ryabtseva L.N. Kraevedcheskiy tsifrovoy kontent tsentral'nykh bibliotek sub'ektov Rossiyskoy Federatsii kak ob'ekt potentsial'nogo rosta obrashcheniy pol'zovateley [Digital content of regional central libraries in the Russian Federation as a potentiality for user access growth]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and Technical Libraries]*, 2020, no. 7, pp. 49-70 (in Russ.).
3. Gilinskiy Ya.I. Total'nyy plagiat kak norma rossiyskoy nauchnoy zhizni [Total plagiarism as the norm of Russian scientific life]. *Problemy deyatel'nosti uchenogo i nauchnykh kollektivov: mezhdunar. ezhegodnik [Problems of the activity of the scientist and research teams. International Yearbook]*. St. Petersburg, 2007, no. 23, pp. 269-273. (In Russ.).
4. Golunov S.V. Studencheskiy plagiat kak vyzov sisteme vysshego obrazovaniya v Rossii i za rubezhom [Student plagiarism as a challenge to the higher education system in Russia and abroad]. *Voprosy obrazovaniya [Educational Studies Moscow]*, 2010, no. 3, pp. 243-257. (In Russ.).
5. Eremina Ya.V. Perekhod k postindustrial'nomu obshchestvu i ego vliyaniye na obrazovanie na sovremennom etape [Transition to a post-industrial society and its influence on modern education]. *Voprosy politologii [Political Science Issues]*, 2020, vol. 10, no. 2(54), pp. 442-447. (In Russ.).
6. Ermolaeva N.V. Rektor i bibliotekar' universiteta N. Lobachevskiy [Rector and librarian of the University N. Lobachevsky]. *Kul'tura i mentalitet Rossii novogo i noveyshego vremeni: k 80-letiyu Anatoliya Evgenevicha Ivanova [Culture and mentality of Russia of the new and modern times: to the 80th anniversary of Anatoly yevgenyevich Ivanov]*. Moscow, 2018, pp. 69-77. (In Russ.).
7. Ivanova S.V., Elkina I.M. Postmodernizm i kachestvo obrazovaniya [Postmodernism and the quality of education]. *Tsennosti i smysly [Tsennosti i Smysly]*, 2016, vol. 1(46), no. 6, pp. 115-124. (In Russ.).
8. Ivoylova I. Ukradennyye mysli: polovina studencheskikh referatov i kursovykh skachivaetsya iz Interneta [Stolen thoughts: half of student essays and term papers are downloaded from the Internet]. *Rossiyskaya gazeta [Russian newspaper]*, 2009, 20 January. (In Russ.).
9. Ignatovich E.V. Yavlenie kopi-past v sfere nauchnykh publikatsiy o nepreryvnom obrazovanii [The phenomenon of «copy-paste» in the academic publications on lifelong learning and continuing education]. *Nepreryvnoe obrazovanie: XXI vek [Lifelong education: the XXI century]*, 2017, vol. 3(19), pp. 1-17. (In Russ.).
10. Ilyin A.N. Ot informatsionnoy dezorientatsii k poverkhnostnomu potrebleniyu informatsii [From information disorientation to superficial information consumption]. *Informatsionnoe obshchestvo [Information Society]*, 2014, no. 5-6, pp. 42-49. (In Russ.).
11. Ilyin A.N. Problema informatsionnogo kons'yumerizma [The problem of information consumerism]. *Informatsionnoe obshchestvo [Information Society]*, 2013, no. 6, pp. 22-28. (In Russ.).
12. *Internet i sotsiokul'turnye transformatsii v informatsionnom obshchestve: sb. materialov mezhdunarodnoy konferentsii (Yuzhno-Sakhalinsk, 8-12 sentyabrya 2013 goda) [Internet and socio-cultural transformations in the information society. Collection of materials of the international conference (Yuzhno-Sakhalinsk, September 8-12, 2013)]*. Comp. E.I. Kuzmin, A.V. Parshakova. Moscow, 2014. 315 p.
13. Knyazev A.A. *Entsiklopedicheskiy slovar' SMI [Encyclopedia of Mass Media]*. Bishkek, Kyrgyz Russian Slavic University Publ., 2002. 70 p. (In Russ.).
14. Kotlyarov I.D., Brumshteyn Yu.M. Studencheskiy plagiat: vliyaniye na intellektual'nyuyu i informatsionnuyu bezopasnost' regionov [Student's plagiarism: influence on regions intellectual and information security]. *Informatsionnaya bezopasnost' regionov [Information security of regions]*, 2012, no. 1(10), pp. 30-36. (In Russ.).
15. Levin V.I. Problema plagiata v nauchno-obrazovatel'noy sfere i obshchestvennoy zhizni Rossii [The problem of plagiarism in the scientific and educational sphere and public life in Russia]. *AlmaMater (Vestnik vysshey shkoly) [Alma Mater (Bulletin of the Higher School)]*, 2014, no. 6, pp. 111-114. (In Russ.).

16. Lutovats M.D., Markovich D.Zh. Vliyanie informatsionnogo obshchestva na razvitie obrazovaniya [The impact of the information society on the development of education]. *Evrasiyskiy soyuz uchenykh [Eurasian Union of Scientists]*, 2015, no. 3-8(12), pp. 83-85. (In Russ.)
17. Moskvitina O.A. Tsifrovizatsiya obrazovaniya v obshchestve potrebleniya: vyzovy i riski dlya podrastayushchego pokoleniya [Digitalization of education in the consumer society: challenges and risks for the younger generation]. *Tsifrovoe obshchestvo kak kul'urno-istoricheskiy kontekst razvitiya cheloveka: sb. nauch. st. [Digital society as a cultural and historical context of human development. Collection of scientific articles]*. Kolomna, 2020, pp. 276-281. (In Russ.)
18. Parkhomov V.A. Plagiat kak ugroza innovatsionnoy ekonomike [Plagiarism as a threat to the innovation economy]. *Vestnik Yuzhno-rossiyskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta (NPI). Seriya: Sotsial'no-ekonomicheskie nauki [Bulletin of the South-Russian State Technical University (NPI). Series: Socio-Economic Sciences]*, 2010, no. 1, pp. 45-52. (In Russ.)
19. Parkhomov V.A. Plagiat kak ugroza modernizatsii ekonomiki [Plagiarism as a threat to economic modernization]. *Izvestiya Baykal'skogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Baikal State University]*, 2010, no. 1, pp. 134-141. (In Russ.)
20. Sevostyanov D.A. Plagiat v sovremenном obrazovanii: beda ili simptom? [Plagiarism in Modern Education: A Problem or a Symptom?]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher Education in Russia]*, 2017, no. 3 (210), pp. 17-25. (In Russ.)
21. Slovar' biznes terminov [Dictionary of Business Terms]. *Slovari i entsiklopedii na Akademike [Dictionaries and encyclopedias on Akademik]*. (In Russ.). Available at: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/business> (accessed 11.04.2021).

УДК 159.9.072

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-236-241

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМЫ «АКТУАЛЬНЫЙ РЕСУРС ЮНОЙ ЛИЧНОСТИ»

Клейберг Юрий Александрович, доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор, академик РАЕН, основатель и президент Международной Ассоциации девиантологов, АНО «Академия Национального образования и науки» и Международной академии ювенологии, главный редактор научного журнала «Вопросы девиантологии» (РИНЦ, ISSN), профессор Института педагогического образования и социальных технологий, Тверской государственный университет (г. Тверь, РФ). E-mail: yury.kleyberg@yandex.ru

В статье представлена психолого-девиантологическая концептуализация феномена «актуальный ресурс юной личности» с акцентированием на смысложизненные ценности и потенциал личности. Главным тезисом статьи является то, что установка на самопознание своих способностей и самооценку возможностей является базовой не только в структуре личности, но и в системе экзистенциальных ценностей, отражающих уникальный смысл жизнедеятельности и значимость самореализации личности. Поэтому автор считает, что актуальный ресурс юной личности – это реально имеющийся в «Я-концепции» индивида пока невостребованный внутренний ценностно-нормативный, когнитивный, эмоционально-оценочный и поведенческий потенциалы, направленные на позитивную, созидательную реализацию. Предлагается авторская дефиниция концепта «справедливость» как осознанно мотивированного, социально-позитивно-ориентированного поведения личности, как аксиологического конструкта, смыслообразующего основания человеческого бытия. Важным является не только указание пути достижения смысла жизни для израсходования (оправданного или неоправданного) ресурсов юной личности, но и осознанность вступления ею на этот путь. Поэтому в каждой жизненной ситуации личность должна заново обретать смысл и делать его актуальным и ценным для себя и общества.

В подтексте статьи лейтмотивом проходит мысль о том, что экзистенциальный кризис, сопровождающийся эмоциональным выгоранием, неэффективной социально-психологической адаптацией, низкой экзистенциальной мотивацией и экзистенциальным эскапизмом – основные показатели деформации экзистенциальной системы юной личности и общества.

Ключевые слова: юная личность, ресурс юной личности, концепт, концептуализация, смысл, справедливость, смысложизненные ценности и нормы.

CONCEPTUALIZATION OF THE PROBLEM “ACTUAL RESOURCE OF A YOUNG PERSONALITY”

Kleyberg Yuriy Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Dr of Psychological Sciences, Professor, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Founder and President of the International Association of Deviantologists, ANO “Academy of National Education and Science” and the International Academy of Juvenology, Editor-in-Chief of Scientific Journal “Questions of Deviantology” (RSCI, ISSN), Professor of the Institute of Pedagogical Education and Social Technologies, Tver State University (Tver, Russian Federation). E-mail: yury.kleyberg@yandex.ru

The article presents the psychological and deviantological conceptualization of the phenomenon “actual resource of a young personality” with an emphasis on the values of life and the potential of the individual. The main thesis of the article is that the attitude towards self-knowledge of one’s abilities and self-assessment of one’s capabilities is basic not only in the structure of the personality, but also in the system of existential values, reflecting the unique meaning of life and the importance of self-realization of the individual. Therefore, the author believes that the actual resource of a young personality is the still unclaimed internal value-normative, cognitive, emotional-evaluative and behavioral potentials, which are actually available in the “I-concept” of the individual, aimed at positive, creative realization. The author’s definition of the concept “justice” is offered as a consciously motivated, socially-positively-oriented behavior of a person, as an axiological construct, a meaning-forming basis of human existence. It is important not only to indicate the way to achieve the meaning of life for the expenditure (justified or unjustified) of the resources of a young person, but also to consciously embark on this path. Therefore, in every situation in life, a person must acquire meaning anew and make it relevant and valuable for himself and society.

In the subtext of the article, the leitmotif is the idea that an existential crisis accompanied by emotional burnout, ineffective socio-psychological adaptation, low existential motivation and existential escapism are the main indicators of the deformation of the existential system of a young personality and society.

Keywords: young personality, young personality’s resource, concept, conceptualization, meaning, justice, life-meaning values and norms.

Замысел (цель) данной статьи заключается в раскрытии сущностно-содержательного аспекта концептуализации понятия «актуальный ресурс юной личности» в рамках психологии и педагогики девиантного поведения, направленного на реализацию творческого (позитивного) потенциала подростков и молодежи.

Использование аксиоматики как способа построения девиантологической науки (или ее самостоятельного направления – психологии и педаго-

гики девиантного поведения) путем построения логических умозаключений о генезе смысложизненных ценностей и аксиологических феноменов индивидуальной психики (мужество, справедливость, человечность, счастье, свобода и др.), помогающих индивиду осмысливать свое существование и предназначение, наполнять его определенным смыслом, является актуальной и востребованной в научном и практическом аспектах. И это неслучайно, ибо на протяжении тысячеле-

тий человечество мечтало об обществе, признающем человека как личность, его право на свободу, счастье, развитие и проявление его природных задатков и способностей. Равенство, справедливость, человечность и др. должны быть главными принципами в построении такого общества.

Но вот какой парадокс. На протяжении антропогенеза человека разумного меняются его ценности, установки, ориентации, принципы, убеждения, интересы, мотивы, поведение и т. п., а он, *homo sapiens*, при этом должен оставаться самим собой, ничего не меняя в себе. В чем же тогда смысл, предназначение, миссия его жизни (по Екклесиасту)? Ведь в фокусе исследовательских интересов ученых разной научной ориентации всегда было познание личности, ее установок, поступков, поведения, мотивов, деятельности как актуализаторов ее развития и совершенствования. Причем в постоянном динамическом развитии ее внутренних потенциалов в саморазвитии, самосовершенствовании, самоактуализации (по А. Маслоу и В. Франклу), наконец, самопознании. Но при этом заботиться о сохранении своей личностной идентичности.

Да и сама природа человека генетически «настроена» на его постоянное развитие и совершенствование как личности творческой, самобытной, созидательной, деятельной и универсальной, ведь сущность человека «не есть абстракт, присущий индивиду, в своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» [8, с. 265]. Ведь рождается только организм, а творится он уже человеком [2, с. 56–68].

Но возможно ли это? Памятуя о том, что каждый человек – это «вселенная смыслов» (термин П. Старикова), то призвание всякого человека, как подчеркивал в своих литературных произведениях А. П. Чехов, в духовной деятельности, то есть в постоянном поиске истины и смысла жизни, и, если стремишься познать смысл жизни – исследуй ее, как наставлял Г. Гейне. Однако исследование абстрактной жизни и жизни других субъектов для конкретной личности-обывателя является более-менее посильной работой. Но что касается исследования своей собственной личности во всем ее многообразии, вот тут – большая актуальная проблема. Как выясняется, человеку

сложно (если вообще возможно) познать и понять самого себя.

Античное изречение древнегреческого философа Сократа, или формула мудрости *Nosce te ipsum* («Познай самого себя»), по сей день не нашло своего воплощения ни в научном, ни в практическом плане – оно остается тайной за семью печатями. Этот своеобразный призыв философа, в котором заложена *мощная установка на самопознание своих способностей и самооценка возможностей*, для науки открыт и ждет своего исследователя. Однако Сократ утверждал: «Кто знает себя, тот знает, что для него полезно, и ясно понимает, что он может и чего он не может. Занимаясь тем, что знает, он удовлетворяет свои нужды и живет счастливо, а не берясь за то, чего не знает, не делает ошибок и избегает несчастий. Благодаря этому он может определить ценность также и других людей и, пользуясь также ими, извлекает пользу и оберегает себя от несчастий» (цит. по [10]). Однако, повторюсь, сложность заключается в том, что человек пока не может достичь конечной цели – открыть тайну собственного бытия.

Согласно марксистской точке зрения, существование человека определяется социальными условиями; он является активным субъектом, влияющим на социальное развитие, ускоряя или замедляя его ход и вектор. Однако подлинный смысл жизни человека все же заключен в созидательном труде, в ходе которого формируются предпосылки для всестороннего и гармоничного развития личности. Лишь такая форма жизнедеятельности человека обладает реальной ценностью и смыслом [13, с. 417].

Жизнь людей только потому имеет смысл, что она реализуется в деятельности для приумножения человеческих ценностей, созидания материального и духовного общечеловеческого блага. Ведь человек, в сущности, таков, каковы его жизнь, деятельность и отношения. Именно в них воспроизводятся его сущностные силы, приумножаются и расходуются его потенциалы. Чем осмысленнее жизнь, тем полнее раскрываются и проявляются творческие, новаторские, созидательные потенциалы человека, развитие и проявление которых и составляет подлинный смысл

существования человека. Таков контекст назначения человека, сформулированный К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Немецкой идеологии» [8, с. 272].

Прав драматург Джордж Бернард Шоу утверждавший, что «смысл жизни – это не поиск себя (хотя это, безусловно, важно). Смысл жизни – это *созидание себя* (курсив мой. – Ю. К.)», в совершенствовании себя и общества (по И. Г. Фихте) через раскрытие своих созидательных возможностей, актуального ресурса каждой личности, особенно в детско-подростковом и юношеском возрасте. Так как именно в этих возрастных периодах происходит активная перестройка Я-концепции, психогормональная перестройка, преодоление возрастных кризисов и т. п. Поэтому мы считаем, что *актуальный ресурс юной личности* – это реально имеющийся в «Я» индивида пока не востребованный внутренний ценностно-нормативный, когнитивный, эмоционально-оценочный и поведенческий потенциалы [7, с. 10–11].

Значит, речь идет о том, что осмысленность жизни предполагает развитие всех способностей человека, соответствующих его сущности, и их позитивную реализацию.

Современный молодой человек, к сожалению, постепенно утрачивает осмысленность мира и себя самого, он утрачивает также восприятие общезначимых ценностей, социальных норм и смыслов, принятых предыдущими поколениями. Происходит это на фоне и вследствие «размывания» категорий Добра и Зла, справедливости, совести, чести, свободы и др., которые по сути своей бесценны и не могут быть предметом эквивалентного обмена на деньги или иные материальные ценности. Этому активно способствуют СМИ, Интернет и IT-технологии.

Г. Гегель давно заметил, что, в отличие от законов, совесть бесправна в государстве. «Чтобы совесть была правой, необходимо, чтобы то, что она признает правым, было таковым объективно» [3]. Однако совесть не юридическая, но аксиологическая категория. И судят у нас не по совести, а по закону, который, конечно же, должен быть совершенен во всех смыслах, то есть быть строгим, но справедливым.

Совесть как ничто другое тесно связана со справедливостью и честью. Очень точно об этом

сказал Артур Шопенгауэр: «Честь – внешняя совесть, а совесть – внутренняя честь» (цит. по [14, с. 137]).

Многие мыслители, начиная с Аристотеля и Платона, рассматривали справедливость как социальную добродетель. Так, Аристотель, например, в учении о добродетелях считал, что справедливость – та же добродетель, но особого рода: она – «совершенная добродетель», «величайшая из добродетелей» [1]. По Аристотелю, добродетель развивается на основе социального опыта, который человек приобретает, находясь в полисе. И как существо социальное, полисное человек не может позволить себе произвольные действия, какими бы хорошими они ни были. В этом качестве он вынужден исходить из сообразности своих действий с требованиями, исходящими извне, с законами полиса и нормами общежития в полисе и др. Именно в этом контексте исследований встает проблема морали как некоей нормативной и регулирующей целостности, задающей вектор и координаты человеческого поведения, по справедливости.

Справедливость конституируется в науке как аксиологический конструкт, смыслообразующее основание человеческого бытия, продуцирующая азимут (вектор) и мотивированность человеческой жизни, деятельности и поступков, которая до сих пор носит дискуссионный характер в среде ученых и различается среди обывателей.

Я солидарен с Л. Ю. Пионткевич (2014) в том, что люди склонны утверждать, что при оценке их поступков с точки зрения нравственности приходится руководствоваться неким неизменным абсолютным принципом, и это – *принцип справедливости* [9], что является безусловным. Справедливость – один из принципов, регулирующих взаимодействия и взаимоотношения между людьми по поводу распределения (перераспределения), в том числе взаимного, социальных ценностей.

Выбранные человеком значения ценностей и норм справедливости оказывают влияние на его установки в отношении участников взаимодействия, а через них – на поведение в полисе. Это влияние, подкрепленное опытом наблюдения за

соблюдением или нарушением человеком норм, оценкой им адекватности и справедливости взаимодействия и поступков, опосредовано процессом стереотипизации – способностью человека приписывать причины и мотивы поведения, личностные качества и характеристики другим людям на основе житейского анализа их действий и поступков.

Современная реальность указывает на необходимость принять как данность, отбросить иллюзии и последовательно разяснять идущим нам на смену поколениям: *не идеи* равенства и братства и даже *не идеи* справедливости определяют индивидуальную и общественную жизнедеятельность, включая страны и народы, *а жесткая конкуренция*; что по мере истощения природных ресурсов планеты эта конкуренция будет только нарастать; что стремление к власти и алчность властных структур и чиновников неизбежно приводили вначале к дискредитации выдвинутых высоких лозунгов и идей, которые были, как всегда, в отрыве от народа, и затем – к закономерной смене социально-экономических отношений и формаций; прошлый и современный опыт человечества со всей очевидностью демонстрирует, что ни общая территория, ни общий язык, ни даже общая история не делают конкретный социум единым народом (курсив мой. – Ю. К.) [11]. И с этим утверждением профессора М. М. Решетникова (2015, 2021) нельзя не согласиться.

Суммируя сказанное и имеющиеся определения справедливости, предлагаю следующую авторскую дефиницию справедливости: *справедливость* – осознанно мотивированное, социально-позитивно-ориентированное поведение личности, способной контролировать и распределять ценности и блага для установления равных шансов на получение желаемого и возмещение издержек, нужд и потерь [7, с. 104; 6].

Разнообразие различных точек зрения на аксиологические концепты: справедливость, добро, зло, счастье, свобода, честь и др. – и их влияние на взаимодействие людей и их поступки являются одной из основных причин социальных девиаций, девиантного и криминального поведения, особенно в подростково-молодежной среде. Для более успешного разрешения этих при-

чин, минимизации проявления форм девиантного и криминального поведения необходимо активное обсуждение существующих разногласий и противоречий и выработка согласованных критериев «справедливого/несправедливого» для снижения накала недовольства к несправедливым оценкам, отношениям и поведению.

В заключение отмечу, что пока государству и обществу нечего противопоставить неорганизованным процессам социализации и повлиять на развитие событий в сфере молодежных движений, предложить такую альтернативу в масштабе государства, благодаря которой молодежные субкультуры будут завоевывать души подростков и юношества. Поэтому наиболее действенным представляется подход, анализирующий конструктивный потенциал участников подростково-молодежных субкультур, рассматривающий их как источник новых идей и ценностей, от понимания как интерпретации к пониманию как коммуникации.

Во многом прав Л. Н. Толстой, который в своей «Исповеди» писал: «Есть четыре выхода из того ужасного положения, в котором все мы находимся. Первый выход есть выход неведения. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать того, что жизнь есть зло и бессмыслица... Второй выход – это выход эпикурейства. Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть... Третий выход есть выход силы и энергии. Он состоит в том, чтобы, поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее. Четвертый выход есть выход слабости. Он состоит в том, чтобы, понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть ее, зная наперед, что ничего хорошего из нее выйти не может» [12].

В этом высказывании квинтэссенцией является то, что *важно не только указать путь* («выход» – по Толстому) *достижения смысла жизни, но и осознанно вступить на этот путь*. Ведь любая, даже на первый взгляд, самая незначительная жизненная ситуация задает нам иной смысл. Поэтому на каждом шагу и в каждой жизненной ситуации мы должны заново обретать смысл и делать его актуальным и ценным. Ибо творение себя и мира не окончено до тех пор, куда человек не

осуществит в нем своей миссии быть Человеком, действительно разумным, творческим, гуманным, справедливым, создающим. Миссии, которая сна-

чала должна осуществиться в нем самом, в его сознании, в приумножении и реализации его ценностно-смысловых ресурсов.

Литература

1. Аристотель. Большая этика // Аристотель. Соч.: в 4 т. – М., 1984. – Т. 4. – С. 205–375.
2. Бердяев Н. А. Духовное состояние современного мира // Путь. – 1932. – № 35. – С. 56–68.
3. Гегель. Философия права. – М.: Мысль, 1990. – 524 с.
4. Гусейнов А. А. История этических учений: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4.
5. Гусейнов А. А. Об идее абсолютной морали // Вопросы философии. – 2003. – № 3. – С. 3–12.
6. Клейберг Ю. А. Девиантология справедливости: феноменологический дискурс // Психология и право. – 2017. – № 1. – С. 122–130.
7. Клейберг Ю. А. Словарь девиантолога. – 3-е изд., доп. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2021. – 172 с.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 42. – С. 265.
9. Пионткевич Л. Ю. Добродетель в контексте учения Аристотеля о справедливости [Электронный ресурс]. – URL: <http://phpp.sgu.ru/sites/phpp.sgu.ru/files/13.pdf> (дата обращения: 01.02.2021).
10. Познай самого себя // Библиотека обучающей и информационной литературы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.uhlib.ru/filosofija/sokrat/p31.php> (дата обращения: 13.02.2021).
11. Решетников М. М. Об идеях справедливости и социально-психологических детерминантах протестного поведения // Психологическая газета. – 2021. – 4 февраля.
12. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т, академическое юбилейное издание. – М.: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1958.
13. Философский словарь. – М., 1991.
14. Хараев Ф. А. Духовный потенциал чувства веры. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2020. – 402 с. – С. 137.

References

1. Aristotel. Bol'shaya etika [Aristotle. Great Ethics]. *Aristotel. Soch.: v 4 t. [Aristotle. Cit. In 4 volumes]*. Moscow, 1984, vol. 4, pp. 205-375.
2. Berdyaev N.A. Dukhovnoe sostoyanie sovremennogo mira [Spiritual state of the modern world]. *Put' [Path]*, 1932, no. 35, pp. 56-68.
3. Gegel. *Filosofiya prava [Philosophy of Law]*. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 524 p.
4. Guseynov A.A. *Istoriya eticheskikh ucheniy: v 4 t. [History of ethical doctrines. In 4 volumes]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4.
5. Guseynov A.A. Ob idee absolyutnoy morali [On the idea of absolute morality]. *Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]*, 2003, no. 3, pp. 3-12.
6. Kleyberg Yu.A. Deviantologiya spravedlivosti: fenomenologicheskii diskurs [Deviantology of justice: phenomenological discourse]. *Psikhologiya i pravo [Psychology and law]*, 2017, no. 1, pp. 122-130.
7. Kleyberg Yu.A. *Slovar' deviantologa [Dictionary of the deviantologist]*. Tver, Tver State University Publ., 2021. 172 p.
8. Marks K., Engel's F. *Soch. [Works]*, vol. 42, p. 265.
9. Piontkевич L.Yu. *Dobrodetel' v kontekste ucheniya Aristotelya o spravedlivosti [Virtue in the context of Aristotle's doctrine of justice]*. (In Russ.). Available at: <http://phpp.sgu.ru/sites/phpp.sgu.ru/files/13.pdf> (accessed 01.02.2021).
10. Poznay samogo sebya [Know yourself]. *Biblioteka obuchayushchey i informatsionnoy literatury [Library of educational and informational literature]*. (In Russ.). Available at: <http://www.uhlib.ru/filosofija/sokrat/p31.php> (accessed 13.02.2021).
11. Reshetnikov M.M. Ob ideyakh spravedlivosti i sotsial'no-psikhologicheskikh determinantakh protestnogo povedeniya [On the ideas of justice and socio-psychological determinants of protest behavior]. *Psikhologicheskaya gazeta [Psychological newspaper]*, February 04, 2021.
12. Tolstoy L.N. *Polnoe sobranie sochineniy v 90 tomakh, akademicheskoe yubileynoe izdanie [Complete works in 90 volumes, academic anniversary edition]*. Moscow, State Publishing House of Fiction, 1958.
13. *Filosofskiy slovar' [Philosophical Dictionary]*. Moscow, 1991.
14. Kharaev F.A. *Dukhovnyy potentsial chuvstva very [Spiritual potential of the sense of faith]*. Nalchik, Izd-vo M. i V. Kotlyarovykh Publ., 2020. 402 p.

УДК 378; 796/799

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-242-248

ИЗУЧЕНИЕ ДИНАМИКИ ПОКАЗАТЕЛЕЙ МОТОРНОЙ ПЛОТНОСТИ ЗАНЯТИЙ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ У СТУДЕНТОВ НЕПРОФИЛЬНЫХ ВУЗОВ

Заплатина Ольга Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент, и. о. заведующего кафедрой физической культуры, Кемеровский государственный медицинский университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: zaplatinaoa@mail.ru

Урусов Геннадий Кузьмич, старший преподаватель, кафедра педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Черных Марина Игоревна, преподаватель, кафедра педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: marinablack23@gmail.com

В статье актуализируется проблематика совершенствования уровня физической подготовленности студентов непрофильных вузов. Авторы рассматривают пути решения проблемы через увеличение показателей моторной плотности занятий физической культурой для студентов различного уровня подготовленности. Авторы также обосновывают, что одним из важнейших направлений совершенствования физической подготовки будущих специалистов в вузе является методологический подход, в рамках которого осуществляется конверсия спортивной тренировочной деятельности для целей образовательного процесса и процесса профессионально-прикладной физической подготовки. Конверсия тренировочной деятельности предопределяет рациональное повышение и распределение физической нагрузки во время занятий физической культурой, что обеспечивает нормированное повышение моторной плотности урока и эффективное развитие необходимых профессионально-важных физических, психофизиологических качеств будущих специалистов. В статье предложены способы увеличения уровня интенсивности нагрузки на основе эффективного чередования активного времени, отводимого на выполнение различных видов физкультурно-оздоровительной деятельности и уменьшения времени, отводимого на отдых между упражнениями и т. д. Авторы отмечают, что разница между показателями в контрольных и экспериментальных группах незначительна и составляет всего лишь 1,85 %. К концу эксперимента средний результат моторной плотности составил в контрольных группах – 56,4 %, а в экспериментальных – 75,98 % (это на 19,58 % больше, чем в контрольных группах, и на 21,38 % больше, чем до эксперимента в самих экспериментальных группах). Авторы приходят к выводу, что распределение физической нагрузки в режиме чередования активной нагрузки и ее снижения без перехода к пассивному отдыху позволяет максимально эффективно использовать время занятий физической культурой для совершенствования различных физических качеств и уровня физической и функциональной работоспособности студентов.

Ключевые слова: физическая культура, студенты вуза, моторная плотность занятия, интенсификация процесса физического воспитания, мотивация, динамика.

STUDYING THE DYNAMICS OF INDICATORS OF MOTOR DENSITY OF PHYSICAL EDUCATION CLASSES AT STUDENTS OF NON-PROFILE UNIVERSITIES

Zaplatina Olga Alekseevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Acting Department Chair of Physical Culture, Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zaplatinaoa@mail.ru

Urusov Gennadiy Kuzmich, Sr Instructor, Department of Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Chernykh Marina Igorevna, Instructor, Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: marinablack23@gmail.com

The article actualizes the problem of improving the level of physical fitness of students of non-core universities. The authors consider the ways of solving the problem through an increase in the indicators of the motor density of physical culture lessons for students of different levels of readiness. The authors also substantiate that one of the most important directions of improving the physical training of future specialists at the university is the methodological approach, within which the conversion of sports training activity is carried out, carried out for the purposes of the educational process and the process of professionally applied physical training. Conversion of training activity predetermines a rational increase and distribution of physical load during physical education, which provides a normalized increase in motor density of a lesson and effective development of necessary professionally important physical, psychophysiological qualities of future specialists. The article proposes ways to increase the level of load intensity based on the effective alternation of active time allotted for the implementation of various types of physical culture and health-improving activities and reducing the time allotted for rest between exercises, etc. The authors note that the difference between the indicators in the control and experimental groups is insignificant and is only 1,85 %. By the end of the experiment, the average result of motor density was: in the control groups – 56,4 %, and in the experimental groups – 75,98 % (this is 19,58 % more than in the control groups, and 21,38 % more than before experiment in the experimental groups themselves). The authors concluded that the distribution of physical load in the mode of alternating active load and its reduction without transition to passive rest allows the most effective use of the time of physical culture lessons to improve various physical qualities and the level of physical and functional working capacity of students.

Keywords: physical culture, university students, motor density of a lesson, intensification of the process of physical education, motivation, dynamics.

В условиях современных реалий интенсификации профессиональной деятельности будущих специалистов различных областей физическая культура и спорт рассматриваются в качестве главных средств достижения необходимого уровня физической, психофизиологической готовности к осуществлению полноценной профессиональной деятельности [2; 8]. Одним из важнейших направлений совершенствования физической подготовки будущих специалистов в вузе является методологический подход, в рамках которого осуществляется конверсия спортивной тренировочной деятельности для целей образовательного процесса и процесса профессионально-прикладной физической подготовки. Конверсия тренировочной деятельности предопределяет рациональное повышение и распределение физической нагрузки во время занятий физической культурой, что обеспечивает нормированное повышение моторной плотности урока

и эффективное развитие необходимых профессионально важных физических, психофизиологических качеств будущих специалистов [4; 5]. Возрастающие требования к уровню развития физических качеств, работоспособности и готовности осуществлять профессиональную деятельность в ненормированных условиях режима труда и отдыха, предъявляемые со стороны работодателей на сегодняшний день, предопределяют повышение интенсификации учебного процесса по физической культуре на этапе начальной профессиональной самореализации во время учебы в вузе [1].

Исследования физической подготовки студентов в непрофильном в вузе, а также научно-методические и практические основания развития профессионально-прикладной физической подготовки определили эскалационную значимость методологии и всестороннего обеспечения учебно-тренировочного процесса физического воспи-

тания, раскрывающую необходимость выявления и поиск путей решения проблем, касающихся развития профессионально-важных физических, психофизиологических качеств будущих специалистов, уровня их работоспособности. Последние годы исследования обратили внимание специалистов к иной проблематике – проблематике совершенствования в процессе физического воспитания студентов непрофильных вузов тренировочных форм и средств, направленных на отказ от избирательного воздействия для какой-либо определенной стороны подготовки и регулирующих ее с учетом принципа аккумулирующего и кумулятивного воздействия.

Отметим, что под принципом аккумулирующего воздействия понимали интегративную совокупность функциональных приращений, определяемых спецификой каждого вида физкультурно-двигательной активности. Под принципом кумулятивного воздействия понимали накопительный эффект положительных приобретений и переносов навыков, а также формируемых важных психологических и психофизиологических свойств и качеств личности, обеспечивающих прирост положительного результата в течение всего периода занятий физической культурой в вузе.

Известно, что интенсификации процесса физического воспитания студентов в ограниченном временном режиме академического занятия способствуют дифференциация процесса, подкрепленная положительной мотивацией студентов к тому или иному виду физкультурно-оздоровительной деятельности (игровые виды, атлетическая гимнастика, циклические виды двигательной активности и пр. [6]. Тем не менее считаем, что повышению интенсификации учебного процесса может прогрессивно способствовать повышение моторной плотности занятия по физической культуре в пределах допустимых норм [3]. В связи с этим концепция конверсии тренировочной деятельности, основанная на повышении моторной плотности, является на сегодняшний день обоснованной методологически инновационной дидактической стратегией, в рамках которой эффективно осуществляется управление физическим развитием обучающихся с целью профессионально-прикладной физической подготовки [4; 5; 6].

Этот процесс можно сделать одновременно повышающим общие функциональные показатели студентов в рамках физической подготовленности, интересным, комфортным и практически непрерывным, используя эффективное чередование активного времени, отводимого на выполнение различных видов физкультурно-оздоровительной деятельности, и уменьшение времени, отводимого на отдых между упражнениями и т. д.

В процессе исследования принимали участие студенты I, II и III курсов Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) и Кемеровского государственного медицинского университета (КемГМУ) (n=128). В процессе занятий физической культурой в непрофильном вузе был использован дифференцированный подход к организации учебного процесса, а именно формирование смешанных групп обучающихся. В рамках этого подхода учитывались интересы студентов к выбранным ими видам физкультурно-оздоровительной активности, спортивной деятельности (включая и использование в процессе занятий физической культурой музыкального сопровождения).

В связи с тем, что интересы к видам физкультурно-двигательной активности в процессе физического воспитания среди юношей и девушек не совпадали (в частности, это касалось в основном игровых видов спорта), работа на занятии была организована таким образом, чтобы учитывались физические возможности обучающихся и успешно осуществлялась профессионально-прикладная физическая подготовка. Это было взято во внимание при формировании команд в игровых видах спорта (например, баскетбол, волейбол), игровых пар для спарингов (например, настольный теннис) и пр.

При использовании подхода с разделением обучающихся на подгруппы (по гендерному признаку, например, мужские, женские, смешанные; по выбранному виду физкультурно-оздоровительной/спортивной деятельности; по специфике отклонений в состоянии здоровья, если, например, речь идет о специальной медицинской группе, а также по уровню/коэффициенту здоровья, уровню физического состояния и т. п.) было принято решение осуществить проверку в плане того, как/каким образом влияет данное условие на резуль-

тативность использования занятий физической культурой со студентами непрофильного вуза в подготовке к будущей профессиональной деятельности с позиций продуктивности отдельного занятия. Полученные в ходе исследования результаты позволили не только убедиться в результативности используемых подходов в процессе индивидуализации и дифференциации процесса физического воспитания, но и существенно повысить его качество за счет повышения уровня моторной плотности занятий.

Так, например, дифференцированный подход к организации групп студентов в зависимости от их интересов к предлагаемым видам физкультурно-оздоровительной и спортивной деятельности позволил нам реализовать в ходе академических занятий с направлением «Гимнастика, упражнения для развития гибкости, акробатика» комплекс последовательно сменяющих друг друга под музыку упражнений, направленных на формирование профессионально важных качеств

с точно установленными заранее интервалами активности и отдыха путем снижения и увеличения интенсивности выполняемых упражнений при применении фронтального способа организации деятельности обучающихся. Плавные переходы от одного уровня интенсивности нагрузки к другому позволили нам не прерывать занятия для осуществления пассивного отдыха, так как в качестве релаксирующих средств мы использовали средства йоги, упражнения для развития пассивной гибкости и т. д. Такой подход к организации физического воспитания позволил нам существенно увеличить моторную плотность занятия, превысив общепринятую норму на 2,3–13,2 % (рис. 1, табл. 1).

Анализируя исходные показатели исследования моторной плотности занятий, полученные на начало эксперимента, можем отметить, что разница между показателями в контрольных и экспериментальных группах незначительна и составляет всего лишь 1,85 %.

Динамика показателей моторной плотности занятий по физической культуре студентов вузов, мин., %

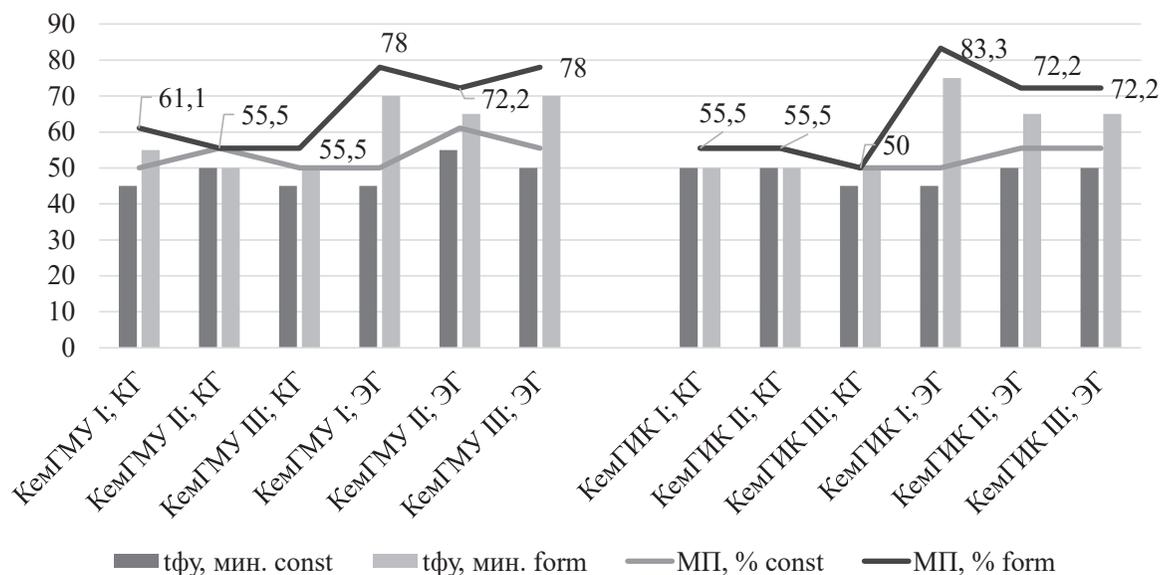


Рисунок 1. Изменение показателей моторной плотности (МП) занятий по физической культуре среди контрольных и экспериментальных групп студентов КемГМУ и КемГИК

Таблица 1

Изменение показателей моторной плотности занятий по физической культуре среди контрольных (КГ) и экспериментальных (ЭГ) групп студентов вузов¹

КГ	t _ф , мин.		МП, %		ЭГ	t _ф , мин.		МП %	
	const	form	const	form		const	form	const	form
КемГМУ, I	45	55	50	61,1	КемГМУ, I	45	70	50	78
КемГМУ, II	50	50	55,5	55,5	КемГМУ, II	55	65	61,1	72,2
КемГМУ, III	45	50	50	55,5	КемГМУ, III	50	70	55,5	78
КемГИК, I	50	50	55,5	55,5	КемГИК, I	45	75	50	83,3
КемГИК, II	50	50	55,5	55,5	КемГИК, II	50	65	55,5	72,2
КемГИК, III	45	50	50	50	КемГИК, III	50	65	55,5	72,2
M ±σ	47,7 ±2,74	50,08 ±2,46	52,75 ±3,01	56,4 ±2,3	M ±σ	48,3 ±3,88	68,3 ±4,08	54,6 ±4,17	75,98 ±4,57

К концу эксперимента средний результат моторной плотности составил в контрольных группах – 56,4 %, а в экспериментальных – 75,98 % (это на 19,58 % больше, чем в контрольных группах, и на 21,38 % больше, чем до эксперимента в самих экспериментальных группах). Студенты КемГИК показали на формирующем этапе эксперимента более высокие результаты моторной плотности, что обусловлено профессиональной направленностью обучающихся, однако общая тенденция адаптации студентов к реализуемому режиму работы на занятиях физической культурой сохраняется. Это говорит о том, что предлагаемый в исследовании подход к увеличению моторной плотности является комфортным для обучающихся непрофильных вузов вне зависимости от специализации. Грамотное распределение физической нагрузки в режиме чередования активной нагрузки и ее снижения без перехода к пассивному отдыху позволяет максимально эффективно использовать время занятий физической культурой для совершенствования различных физических качеств и уровня физической и функциональной работоспособности студентов. Помимо этого, в ходе исследования констатировали положительную динамику численности обучающихся, которые были отнесены к различным медицинским группам (рис. 2).

По данным состояния здоровья студентов можно судить о положительном эффективном воздействии методики повышения моторной плотности занятий физической культурой на уровень здоровья (необходимо отметить, что данные о численности студентов в их распределении по медицинским группам были взяты нами в совокупности). Так, например, среди студентов обоих вузов возросло количество обучающихся основной медицинской группы: данный показатель увеличился на 8,26 %. Уменьшилось количество студентов, составляющих подготовительную и специальную медицинские группы. Этот показатель уменьшился, соответственно, на 7,5 % и 2,3 %.

Таким образом, можем сделать вывод о том, что нормированное повышение моторной плотности на занятиях физической культурой в непрофильном вузе, достигаемое за счет непрерывного чередования степени активности выполняемых упражнений/видов физкультурно-оздоровительной деятельности, позволяет не только получить положительные результаты в формировании профессионально важных физических и психофизиологических качеств, но и существенно повысить уровень здоровья, работоспособности обучающихся.

¹ КГ – контрольная группа, ЭГ – экспериментальная группа, МП – моторная плотность, t_ф – время, затрачиваемое на выполнение физических упражнений, а M ±σ – среднее арифметическое значение ± средне-квадратическое отклонение.

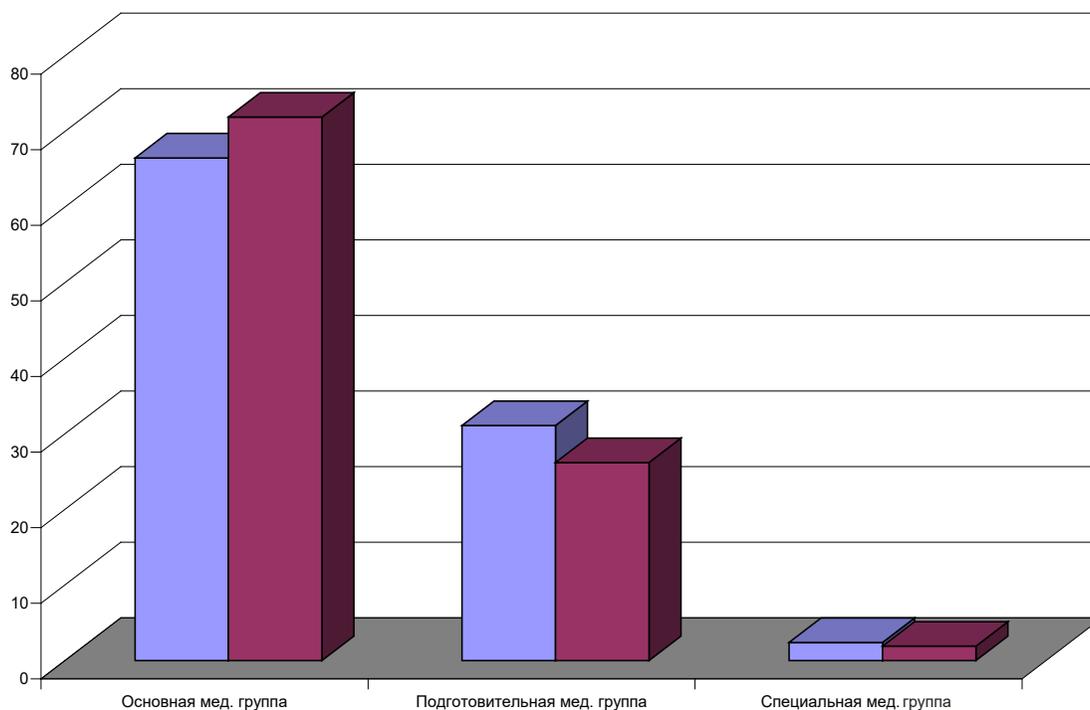


Рисунок 2. Динамика распределения количества обучающихся в различных медицинских группах

Литература

1. Бацунов С. Н., Цапов Е. Г., Усцелемова Н. А. Современная парадигма развития физической культуры и спорта в вузе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7–1 (73). – С. 179–182.
2. Булдашева О. В., Суетина О. Н. Роль теоретического курса «Физическая культура» в сохранении и укреплении здоровья студентов // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. – 2017. – № 4 (36). – С. 67–71.
3. Заплатаина О. А. Физическая культура в техническом вузе: теория и практика: монография. – Кемерово: Изд-во КузГТУ, 2015. – 190 с.
4. Лобанов Ю. Я. Дидактическая направленность тренировочной модели физического воспитания студентов // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2019. – № 5. – С. 195–198.
5. Лобанов Ю. Я., Коваленко В. Н., Миронова О. В., Устинова О. Н. Методика тренировки студентов с низким уровнем физической подготовленности // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2018. – № 2 (156). – С. 126–130.
6. Сизова Н. В. Мотивационная готовность студентов к занятиям физкультурой и спортом // Концепт. – 2019. – № 4. – С. 12–12. – Doi: 10.24411/2304-120X-2019-12016.
7. Сизоненко К. Н., Черкашин А. В. Методы повышения плотности занятий по физической культуре в вузе // Физическая культура и спорт в современной обществе: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. С. С. Добровольского. – Хабаровск, 2018. – С. 282–286.
8. Шутюк Л. Н. Здоровье студентов как социально-педагогическая задача вузовского образования // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2015. – № 11 (106). – С. 407–413.

References

1. Batsunov S.N., Tsapov E.G., Ustselema N.A. Sovremennaya paradigma razvitiya fizicheskoy kul'tury i sporta v vuze [The modern paradigm of the development of physical culture and sports in the university]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Questions of theory and practice], 2017, no. 7-1 (73), pp. 179-182. (In Russ.).
2. Buldasheva O.V., Suetina O.N. Rol' teoreticheskogo kursa "Fizicheskaya kul'tura" v sokhraneni i ukrepleni zdorov'ya studentov [The role of the theoretical course "Physical culture" in the preservation and strengthening of students' health]. *Vestnik Shadrinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Shadrinsk State Pedagogical University], 2017, no. 4 (36), pp. 67-71. (In Russ.).
3. Zaplatina O.A. *Fizicheskaya kul'tura v tekhnicheskom vuze: teoriya i praktika* [Physical culture in a technical university: theory and practice]. Kemerovo, KuzGTU Publ., 2015. 190 p. (In Russ.).
4. Lobanov Yu.Ya. Didakticheskaya napravlenost' trenirovochnoy modeli fizicheskogo vospitaniya studentov [Didactic orientation of the training model of physical education of students]. *Uchenyye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta* [Scientific notes of the Lesgaft University], 2019, no. 5, pp. 195-198. (In Russ.).
5. Lobanov Yu.Ya., Kovalenko V.N., Mironova O.V., Ustinova O.N. Metodika trenirovki studentov s nizkim urovnem fizicheskoy podgotovlennosti [Methodology of training students with a low level of physical fitness]. *Uchenyye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta* [Scientific notes of the Lesgaft University], 2018, no. 2 (156), pp. 126-130. (In Russ.).
6. Sizova N.V. Motivatsionnaya gotovnost' studentov k zanyatiyam fizkul'turoy i sportom [Motivational readiness of students for physical education and sports]. *Kontsept* [Concept], 2019, no. 4, pp. 12-12. (In Russ.), doi: 10.24411/2304-120X-2019-12016.
7. Sizonenko K.N., Cherkashin A.V. Metody povysheniya plotnosti zanyatiy po fizicheskoy kul'ture v vuze [Methods of increasing the density of physical culture lessons at a university]. *Fizicheskaya kul'tura i sport v sovremennoy obshchestve: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Physical culture and sport in modern society. Materials of the All-Russian scientific-practical conference]. Edited by S.S. Dobrovolsky. Khabarovsk, 2018, pp. 282-286. (In Russ.).
8. Shutyuk L.N. Zdorov'e studentov kak sotsial'no-pedagogicheskaya zadacha vuzovskogo obrazovaniya [Students' health as a social and pedagogical task of higher education]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of the Irkutsk State Technical University], 2015, no. 11 (106), pp. 407-413. (In Russ.).

УДК 37.036.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-248-257

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЗРИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ В ИНФРАСТРУКТУРЕ ЗРЕЛИЩНО-КОНЦЕРТНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ ОМСКА В ФОРМАХ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, профессор, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского; старший научный сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Горелова Юлия Робертовна, кандидат исторических наук, ученый секретарь, сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева; доцент, Сибирский государственный автомобильно-дорожный университет (г. Омск, РФ). E-mail: gorelovaj@mail.ru

Озерова Ольга Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент, Омский государственный педагогический университет (г. Омск, РФ). E-mail: 55oz@bk.ru

В статье рассматривается проблема развития зрительской культуры студентов вузов в инфраструктуре зрелищно-концертных учреждений. Ставится задача рассмотрения этой проблемы в контексте инфраструктуры зрелищно-концертных учреждений Омска, транслирующих культурное наследие. Методология статьи базируется на искусствоведческих и педагогических исследованиях последней четверти XX – начала XXI века и состоит в сочетании лично ориентированного и инфраструктурно-интегративного подходов к изучению зрелищно-концертной среды города в процессе изучения материалов спецкурсов. Используемые материалы (информационная база): открытые интернет-источники и данные социологического опроса. Методы исследования: системный и сравнительный анализ, анкетирование. Основные результаты исследования: модель развития зрительской культуры студентов в компонентах инфраструктуры современной зрелищно-концертной среды города, включающая формы и механизмы трансляции культурного наследия в разных направлениях деятельности; степень, механизмы сохранения и формы видеофиксации зрелищно-культурного наследия; тенденции и проблемные сферы развития городской зрелищно-концертной среды. Область применения результатов: государственные и муниципальные концертно-зрелищные профессиональные коллективы.

Выводы:

1. Большая доля случайного, нерегулярного посещения концертных выступлений обусловлена низкой степенью популярности концертов и зрелищ.
2. Перевес предпочтения массовых посещений учреждений культуры и искусств в сторону театрализованных представлений определяется высокой их популярностью среди студенческой молодежи.
3. Преобладание жанровых предпочтений народных и классических жанров при малом спросе молодежи на интегрированные жанры и уличные формы зрелищ и концертов объясняется низким спросом на них среди студентов.
4. Высокая значимость многих концертных коллективов в среде студенческой молодежи сочетается с отсутствием посещения других, связанных с высокой культурой, что говорит о недостаточной развитости высокого эстетического вкуса.
5. Преобладание виртуальной формы выбора предпочтений посещений концертов при небольшой доле реальной снижает эффективность эстетического выбора в целом.

Ключевые слова: инфраструктура зрелищной культурной среды, зрелищно-концертные учреждения Омска, формы и механизмы трансляции культурного наследия, зримые классические образцы искусства, визуальные образы культурно-исторической памяти, зрелищные образы и артефакты этнокультурной памяти, зримые архетипы народного искусства.

PROBLEMS OF DEVELOPING THE AUDIENCE CULTURE OF UNIVERSITY STUDENTS IN THE INFRASTRUCTURE OF ENTERTAINMENT AND CONCERT INSTITUTIONS OF OMSK IN THE FORM OF CULTURAL HERITAGE BROADCASTING

Khilko Nikolay Fedorovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Dostoevsky Omsk State University; Sr Researcher at the Siberian Branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Gorelova Yulya Robertovna, PhD in History, Scientific Secretary, Employee at the Siberian Branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage; Associate Professor, Siberian State Automobile and Highway University (Omsk, Russian Federation). E-mail: gorelovaj@mail.ru

Ozerova Olga Alekseevna, PhD in History, Associate Professor, Omsk State Pedagogical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: 55oz@bk.ru

The article deals with the problem of developing the audience culture of university students in the infrastructure of entertainment and concert institutions. The task is to consider this problem in the context

of the infrastructure of entertainment and concert institutions of Omsk broadcasting cultural heritage. The methodology of the article is based on art history and pedagogical studies of the last quarter of the 20th - beginning of the 21st centuries and consists in a combination of personal-oriented and infrastructural-integrative approaches to the study of the entertainment and concert environment of the city in the process of studying materials of special courses. Materials used (information base): open Internet sources and sociological survey data. Research methods: systematic and comparative analysis, questionnaire. The main results of the study: a model for the development of student audience culture in the infrastructure components of the modern entertainment and concert environment of the city, including the forms and mechanisms for translating the cultural heritage in different areas of activity; degree, mechanisms for preservation and form of video recording of cultural and entertainment heritage; trends and problematic areas of urban entertainment and concert environment development. The field of application of the results: state and municipal concert and spectacular professional groups, trends in the development of student audience culture.

Conclusions:

1. A large proportion of random, irregular attendance at concert performances is due to the low degree of popularity of concerts and spectacles.

2. The superiority of mass visits to cultural and arts institutions towards theatrical performances is determined by their high popularity among student youth.

3. The predominance of genre preferences of folk and classical genres with a low demand of young people for integrated genres and street forms of spectacles and concerts is explained by the low demand for them among students.

4. The high importance of many concert groups among student youth is combined with the lack of visiting others related to high culture, which indicates the lack of development of high aesthetic taste.

5. The predominance of a virtual form of choosing the preferences of concert visits with a small proportion of real ones reduces the effectiveness of aesthetic choice in general.

Keywords: infrastructure of spectacular cultural environment, spectacular and concert institutions of Omsk, forms and mechanisms for translating cultural heritage, visible classical examples of art, visual images of cultural and historical memory, spectacular images and artifacts of ethnocultural memory, visible archetypes of folk art.

Проблема и цель

Проблема развития зрительской культуры студентов вузов в инфраструктуре зрелищно-концертных учреждений определяется многозначностью подготовки специалистов, бакалавров и магистров в условиях вузов культуры и искусств, а также в процессе преподавания спецкурсов непрофильных высших учебных заведений. Здесь наиболее важным является взаимодействие формы восприятия зрелищ, концертов и компонентов, входящих в инфраструктуру зрелищной среды города, которая становится пространством восприятия для студентов. Актуальность данной проблемы заключается в необходимости понимания современной молодежью значимости этнокультурных, духовных и эстетических ценностей городского пространства как средоточия культурного наследия. Новизна постановки проблемы

проявляется в новом подходе к исследованию характера досуговых предпочтений студентов в контексте их внеучебной и учебной деятельности, а также в методологическом обосновании проблемы, заключающемся в сочетании лично ориентированного и инфраструктурно-интегративного подходов к изучению многосферности восприятия зрелищно-концертной среды города студентами в процессе изучения материалов спецкурсов. Исследование имеет особую значимость для теории педагогических концепций в области развития зрительской культуры досуга и практики ее использования в профессиональной педагогике для формирования общекультурных компетенций студентов вузов.

Данная проблема распадается на три аспекта: механизмы, формы и методы восприятия в контексте развития зрительской культуры сту-

дентов, социологические аспекты исследования зрителей из числа студенческой молодежи, а также содержание и состав инфраструктуры зрелищной среды города. В искусствоведческих и педагогических исследованиях последней четверти XX – начала XXI века, зрительскую культуру в основном рассматривали в русле общей педагогики и теории художественной культуры. Понятийные основы и детерминацию зрительской культуры определил А. В. Толстых, связав ее с двумя факторами: объективно – с силой визуального действия и субъективно – с характером и качественным состоянием зрелищности, что в значительной степени сказывается на духовном развитии личности. Со зрительской культурой связываются ситуации зрелищного общения как формы невербальной специфической коммуникации, совместного восприятия искусства и переживания сопричастности к нему [10]. В этом смысле показательны труды Ю. Н. Усова по развитию зрительской культуры как характера и типа восприятия экранного изображения и звука [11]. Ряд важнейших аспектов взаимоотношений сцены и публики представил в своих работах В. Н. Дмитриевский [2]. Глубинные основы восприятия искусства молодежью рассматривал Ю. У. Фохт-Бабушкин [13]. Основные механизмы влияния возрастных особенностей видения на восприятие искусства представили российские ученые Е. М. Торшилова и И. А. Полосухина [20]. Однако выявление ключевых особенностей формирования зрительской культуры у студентов творческой направленности в условиях перенасыщения окружающего пространства визуальной информацией позволило выявить новый, особый тип современного студента-зрителя, характеризующегося невнимательностью, неэмпатийностью, низким уровнем развития не только этической, эстетической, но и общей культуры [8]. В этом смысле показательны также работы О. В. Крючковой, В. Звоновского, С. Луцевой, А. С. Ковальчук, А. Н. Блошенко, В. И. Филоненко, Л. А. Штомпель, О. М. Штомпель, Ф. Т. Эгамбердиева, раскрывающие особенности регулирования досуговых предпочтений студенческой молодежи [5; 3; 4; 12; 16], подчинения «гармонии воспитания зрителя» (Ф. Т. Эгамбердиев) [16]. При этом актуализируется спонтанно-игровая природа зрелищности, которая «обосно-

вывается как специализированная технология, обеспечивающая реализацию природы “человека играющего” в пространстве праздничных форм культуры» [16].

В свою очередь содержание и состав инфраструктуры зрелищной среды города как совокупность и распределение концертно-зрелищных мероприятий во многом определяются культурной политикой региона. Надо полагать, что в данном контексте немалое значение приобретает связь с духовностью, о чем справедливо пишет Т. И. Чупахина: «...социально-философский феномен русской музыкальной культуры второй половины XIX – начала XX века следует рассматривать как уникальнейший объект исследования, повлиявший на духовный опыт русского народа и современную духовную культуру России» [15, с. 29].

Методология

Нами обосновывается сочетание личностно ориентированного и нового *инфраструктурно-интегративного подходов* к изучению зрелищно-концертной среды как многосферного явления. С точки зрения системного анализа в самом первом приближении инфраструктура зрелищной культуры крупных городов в целом и их отдельных локусов в частности представляется как совокупность противостоящих друг другу организованных и спонтанных зрелищ. В результате этого образуется диада восприятия замкнутой культурной среды в учреждениях культуры и искусства и совершенно открытой (уличной) культурной среды.

Результаты

В основную часть зрелищной культуры входят концертные профессиональные выступления, представленные в филармонии. В этом ключевом значимом месте служат зрелищные площадки в концертном зале, органном зале, цирковые выступления, дополнительную роль играют уличные, парковые и площадные массовые зрелища: праздники, народные гуляния, театр моды, шоу, ярмарка, симфонпарк. Свообразным связующим звеном между профессионалами и самодеятельностью в зрелищной культуре являются выступления народных коллективов (народных по званию

и по характеру профессионального исполнительства) (рис. 1). Данная система может быть обоснована положениями Е. В. Сальниковой о том, что зрелища являются частью духовного самовыражения массового сознания их участников, что можно квалифицировать как некоторый нонсенс успеха в массовом самовыражении [8, с. 165].

Авторы уделяют внимание рассмотрению таких понятий, как зрелищность и визуальность, предлагая, вслед за рядом отечественных исследователей, например за Я. С. Крыжановской, разграничивать традиционные зрелища на устные и зрелищные формы, основанные на непосред-

ственном зрительном контакте (фольклор) и визуальные (экранно-зрелищные) формы современности [6]. Рассматривая многочисленные зрелища и концерты мегаполиса, можно заметить, что нематериальное наследие отражается в зрелищных художественных формах трансляции культурного наследия, которые сами по себе являются формами нематериального культурного наследия. При этом характер восприятия зрителями отраженных образов зрелищ основан на сочетании их эстетического и творческого видения, а также высокоразвитой интеллектуальной подвижности мышления [19, с. 258].



Рисунок 1. Инфраструктурно-интегративный подход к изучению зрелищной культуры в культурной среде крупного города

При этом чаще всего зрители не учитывают этого в целом, но получают возможность воспринимать динамичную световую инсталляцию, принимать участие в акустическом исполнении, открывать для себя новые сюжеты. Эффект синтеза различных средств зрелищного выражается в определенной форме мультимедийной интерактивной манипуляции [18, с. 76].

Нужно отметить продуктивность моделирования медийных зрелищных образов в различных моделях постановки пространства в исследовании Т. Брейзека и Л. Валлена. «Модель как перформанс – это вклад в зрительские дискурсы – то, что сказано и сделано – с учетом предварительного представления сценографии и практики зрелищ» [17, с. 93].

Нужно отметить, что в процессе смены культурных типов зрелищ, как отмечает Н. А. Хренов, определяется новый статус зрелища в системе искусства [14]. В связи с этим становится понятным, почему в плоскости зрелища растут возможности работы со светом, перемещения актеров в цифровое пространство. С появлением 3D-голограмм изменились и принципы образования жанров современных представлений [19]. При этом следует иметь в виду, что культурными маркерами в жанровой характеристике зрелищ выступают пространственно-временные топосы (места): парки, улицы, города, стадионы, которые Д. М. Генкин называет «праздничной ситуацией» [1, с. 48].

Как видно из рис. 2, инфраструктура зрелищно-концертной среды складывается из четырех блоков. Блок А определяет механизмы синтеза восприятия разных видов музыкальных объединений и их репертуара, к которым относятся вокально-зрелищное и пластико-акустическое восприятие, соотносимые с типами и жанрами профессиональных музыкальных объединений и их репертуаром.

Блок Б включает в себя формы зрелищно-культурной среды: непосредственную и медийную, в которой содержится блок В, определяющий виды концертных площадок (внутренние и внешние). В свою очередь блок Г. отражает массовые выступления, включающие концертные номера профессионалов. В непосредственной форме зрелищно-концертная среда включает в себя четыре основных компонента: внутренние и внешние (открытые) городские концертные площадки, гастролы по области, в культурно-досуговых центрах и выступления приезжих гастрольных коллективов.

Для подтверждения того, как эти компоненты показали себя, среди трех групп студенческой молодежи нами были опрошены по случайной выборке 540 человек возрастом от 17 до 25 лет, обучающихся в разных вузах г. Омска. Нужно отметить, что в целом у половины опрошенной студенческой молодежи (50 %) г. Омска отмечается довольно низкая частота посещаемости концертно-зрелищных учреждений: они бывают в этих учреждениях иногда от случая к случаю. Чуть больше трети опрошенных (38 %) посещают данные учреждения редко. Чаще это делает небольшая часть опрошенных (12 %).

При этом отмеченная часть респондентов, очевидно, предпочитает посещать профессиональные учреждения искусств: большой и камерный концертные залы, цирк (57,4 %). На втором месте по предпочтениям стоят учреждения культуры: дворцы искусств, культурно-досуговые центры (22,3 %). Довольно существенную часть занимают непрофильные сопутствующие концертные площадки внутри учреждений культуры: мраморный зал музея Врубеля, Дом актера, кафе и пр. (20,3 %). Жанрово-видовые предпочтения распределились следующим образом. На первом месте оказались народные, театрализованные концерты-представления (44,45 %). Далее идет классика: академические жанры, произведения симфонической музыки, балет и хореографические постановки (38,7 %). Немного от классики отстает эстрада в жанрах рок, блюз-рок, джаз (38,8 %). Весьма незначительное место занимают интегрированные жанры: музыка в тематических квестах, показ немного фильма с современным саундтреком. Очень малым спросом среди опрошенной студенческой молодежи пользуются уличные концертные площадки и виртуальные концертные залы (2,8 %). По отношению к местным концертным коллективам ситуация следующая. Чуть меньше половины опрошенных отмечают как значимые концерты Омского академического симфонического оркестра и Омского духового оркестра



Рисунок 2. Модель развития зрительской культуры студентов в компонентах инфраструктуры современной зрелищно-концертной среды города

(42,5 %). Почти среди одной четверти опрошенных популярен Омский русский народный хор (24,01 %). Некоторой заметной популярностью пользуются танцевально-хореографические коллективы: хореографический коллектив «Мир танца», ансамбль танца «Иртыш» (14,81 %), а также камерные вокальные ансамбли, в частности, квартет «Тарские ворота» (9,25 %).

Очевидно, что на выборе форм посещения концертных выступлений сказывается частота посещения сайтов концертно-зрелищных мероприятий. Чуть меньше половины опрошенных

предпочитают опираться в выборе концертных программ на сайт Омской филармонии (46,2 %). Почти треть респондентов делает выбор для посещения концертов и зрелищ в социальной сети «ВКонтакте», опираясь на мнения значимого окружения, или на сайте «Омской филармонии» (27,7 %), или на сайтах других организаций (12,96 %). Однако большой процент (66,75 %) показал повышенную частоту посещаемости массовых мероприятий в городе с участием профессиональных музыкантов: это, конечно же, День города. При этом почти никто из опрошенных не

знает, что такое День омича или другие массовые мероприятия на улицах города. Не многим меньше половины студентов (38,9 %) отметили академические выступления в парках: симфонпарк, музыкальные open-air в «Парке на Королёва» и другие концертные мероприятия и выступления в парке имени 30-летия ВЛКСМ. При этом популярность народных уличных гуляний среди студенческой молодежи (в частности, масленичных гуляний на бульваре Л. Мартынова, Покровской ярмарке) весьма незначительна (16,7 %).

Анализируя виртуальную слушательско-зрительскую культуру, необходимо учитывать, что наметившиеся пробелы офлайн-посещаемости концертно-зрелищных мероприятий в определенной степени восполняются, что показывает большая цифра (больше трех четвертых) их просмотра на Ютубе (75,92 %), а также в других социальных сетях (16,66 %).

Нужно отметить, что полученные общие данные находятся в зависимости, прежде всего, от характера получаемого студентами образования. В связи с этим опрошенные были разделены на три группы: студенты профильных музыкальных, технических и гуманитарных специальностей. У студентов музыкальных специальностей обнаружены следующие особенности зрительской культуры. Они показывают довольно высокую долю в предпочтениях посещения концертного и органного зала (66,6 %), в то время как студенты ОмГПУ посещают эти учреждения в значительно меньшей степени (28,57 %). При этом наблюдается еще более высокий уровень посещений профессиональных концертов и цирка студентами художественно-педагогических специальностей Омского государственного педагогического университета (92,3 %). Это обусловлено во многом и предпочтениями классики у этих студентов: 83,3 % в ОмГУ и 40 % в ОмГПУ. Однако предпочтения Омских академических коллективов (Омский академический симфонический и камерный оркестр, Омский духовой оркестр) также высокие: 83,3 % в ОмГУ и 76,92 % в СибАДИ.

Выводы

Исходя из опроса, можно отметить, что существуют следующие тенденции в развитии

зрительской культуры студенческой молодежи г. Омска:

1. Большая доля случайного, нерегулярного посещения концертных выступлений, обусловленная низкой степенью популярности концертов и зрелищ.

2. Перевес предпочтения посещения учреждений культуры и искусств в сторону театрализованных представлений.

3. Преобладающее распределение предпочтений между народными и классическими жанрами при малом спросе молодежи на интегрированные жанры и уличные формы зрелищ и концертов.

4. Наличие высокой популярности определенных концертных коллективов в среде студенческой молодежи при отсутствии посещения других.

5. Преобладание виртуальной формы выбора предпочтений посещения концертов при небольшой доле реальной, что снижает эффективность выбора.

6. Нерегулярная частота посещаемости массовых мероприятий, включающих концертные номера, в силу их определенной непопулярности.

7. Отсутствие разумного соотношения виртуального и реального посещения концертно-зрелищных программ.

Перспективность данного исследования на обозримый период времени заключается в преодолении стереотипных подходов к учебному процессу в вузе, в создании образовательного маршрута на основе расширенной профилизации и специализации выпускников при чтении спецкурса «Зрелищная культура омского региона». Уровень проблемности данного исследования заключается в частой неочевидности принимаемых преподавателем решений, требующих преодоления трудностей на практике при формировании учебных планов. Выдвинутые положения и выводы целиком соответствуют современным научным концепциям установления творческой направленности студентов, существующим в данной области исследования. Следует отметить личный вклад авторов статьи в решение рассматриваемой проблемы, заключающийся в создании инновационной модели развития зрительской культуры студентов в инфраструктурной интерпретации.

Литература

1. Генкин Д. М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
2. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – 328 с.
3. Звоновский В., Луцева С. Досуговые предпочтения молодежи [Электронный ресурс]. – URL: <https://ecsosman.hse.ru/data/320/985/1219/07zvonovskij-59-66.pdf> (дата обращения: 02.07.2021).
4. Ковальчук А. С., Блошенкова А. Н. Досуг и свободное время в трудовом объединении молодежи. – М.: МЦТЗМ «Перспектива», 2001. – 90 с.
5. Крючкова О. В. Формирование зрительской культуры у студентов творческой направленности [Электронный ресурс]. – URL: <https://poisk-gu.ru/s42488t18.html> (дата обращения: 02.07.2021).
6. Крыжановская Я. С. Визуальное и зрелищное // Вопросы культурологии. – 2009. – № 10. – С. 4–7.
7. Пономарев В. Д. Игровая культура праздника: от феномена к профессии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – 17/2. – С. 204–209.
8. Сальникова Е. В. Человек и зрелищная культура. Линии взаимного притяжения // Человек. – 2009. – № 5. – С. 160–170.
9. Слесарь Е. А., Кибардин А. А. Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 175–182.
10. Толстых А. В. Психология юного зрителя. – М.: Знание, 1986. – 145 с.
11. Усов Ю. Н. Основы экранной культуры. – М., 1994. – 123 с.
12. Филоненко В. И., Штомпель Л. А., Штомпель О. М. Культурно-досуговые предпочтения российских студентов в трансформирующемся обществе [Электронный ресурс] // Власть. – 2017 (11). – URL: <https://cyberleninka.ru/article> (дата обращения: 02.07.2021).
13. Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни молодых поколений России: Достигнутые эффекты, упущенные возможности и сохраняющиеся надежды. – СПб.: Алетейя, 2005. – 320 с.
14. Хренов Н. А. Взаимодействие зрелищных и визуальных форм в современной культуре [Электронный ресурс] // Культура культуры, 2014, 4(4). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture> (дата обращения: 20.06.2021).
15. Чупахина Т. И. О значении музыкального наследия отечественных композиторов второй половины XIX – начала XX столетия для современной России // Культурное пространство русского мира. – 2018. – Вып. 3(7). – С. 29.
16. Эгамбердиев Ф. Т. Особенности формирования зрительской культуры на концертной эстраде // European science. – 2020. – № 1(50). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-zritelskoy-kultury-na-kontsertnoy-estrade> (дата обращения: 02.07.2021).
17. Brejzek T., Wallen L. The model as performance: staging space in theatre and architecture // Theatre Research International. – 2020. – Vol. 45, iss. 1. – P. 91–92.
18. Genova N., Khilko N. Using Media Technologies in the Theatre Process and Media Education Training for the Future Theatre Directors // Media Education. – 2021. – 17(1). – P. 70–77.
19. Gorelova J., Khilko N. Cultural Landscapes Photographic Images in Character of Perception and Methods of Mass and Professional Media Education // Media Education. – 2021. – 17(2). – P. 255–267.
20. Torshilova E. M., Polosukhina I. A. The influence of modern adolescent's vision of life on their perception of art // International Journal of Environmental and Science Education. – 2016. – Vol. 11, no. 18. – P. 10751–10759.

References

1. Genkin D.M. *Massovye prazdniki [Mass holidays]*. Moscow, Enlightenment Publ., 1975. 140 p. (In Russ.).
2. Dmitrievskiy V.N. *Teatr i zriteli. Otechestvennyy teatr v sisteme otnosheniy stseny i publiki: ot istokov do nachala XX veka [Theater and spectators. Domestic theater in the system of relations between the stage and the public: from the origins to the beginning of the twentieth century]*. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2007. 328 p. (In Russ.).
3. Zvonovskiy V., Lutseva S. *Dosugovye predpochteniya molodezhi [Leisure preferences of youth]*. (In Russ.). Available at: <https://ecsosman.hse.ru/data/320/985/1219/07zvonovskij-59-66.pdf> (accessed 02.07.2021).
4. Kovalchuk A.S., Blashenkova A.N. *Dosug i svobodnoe vremya v trudovom ob"edinenii molodezhi [Leisure and free time in the labor association of youth]*. Moscow, Perspektiva Publ., 2001. 90 p. (In Russ.).

5. Kryuchkova O.V. *Formirovanie zritel'skoy kul'tury u studentov tvorcheskoy napravlenosti [Formation of audience culture among students of a creative orientation]*. (In Russ.). Available at: <https://poisk-ru.ru/s42488t18.html> (accessed 02.07.2021).
6. Kryzhanovskaya Y.S. Vizual'noe i zrelishchnoe [Visual and spectacular]. *Voprosy kul'turologii [Questions of Cultural Studies]*, 2009, no. 10, pp. 4-7. (In Russ.).
7. Ponomarev V.D. Igrovaya kul'tura prazdnika: ot fenomena k professii [Game culture of the holiday: from phenomenon to profession]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 17/2, pp. 204-209. (In Russ.).
8. Salnikova E.V. Chelovek i zrelishchnaya kul'tura. Linii vzaimnogo prityazheniya [Man and spectacular culture. Lines of mutual attraction]. *Chelovek [Man]*, 2009, no. 5, pp. 160-170. (In Russ.).
9. Slesar E.A., Kibardin A.A. Tendentsii zhanroobrazovaniya v zrelishchnykh iskusstvakh [Trends in genre education in spectacular arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 175-182. (In Russ.).
10. Tolstykh A.V. *Psikhologiya yunogo zritelya [Psychology of a young viewer]*. Moscow, Knowledge Publ., 1986. 145 p. (In Russ.).
11. Usov Yu.N. *Osnovy ekrannoy kul'tury [Fundamentals of screen culture]*. Moscow, 1994. 123 p. (In Russ.).
12. Filonenko V.I., Shtompel L.A., Shtompel O.M. Kul'turno-dosugovye predpochteniya rossiyskikh studentov v transformiruyushchiesya obshchestve [Cultural and leisure preferences of Russian students in a transforming society]. *Vlast' [Power]*, 2017 (11). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article> (accessed 02.07.2021).
13. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni molodykh pokoleniy Rossii: Dostignutyte efekty, upushchennye vozmozhnosti i sokhranyayushchiesya nadezhdy [Art in the life of young generations of Russia: Achieved effects, missed opportunities and continued hopes]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2005. 320 p. (In Russ.).
14. Khrenov N.A. Vzaimodeystvie zrelishchnykh i vizual'nykh form v sovremennoy kul'ture [Interaction of spectacular and visual forms in modern culture]. *Kul'tura kul'tury [Culture of culture]*, 2014, no. 4(4). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture> (accessed 20.06.2021).
15. Chupakhina T.I. O znachenii muzykal'nogo naslediya otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XX stoletiya dlya sovremennoy Rossii [On the significance of the musical heritage of domestic composers of the second half of the XIX - beginning of the XX centuries for modern Russia. Cultural space of the Russian world]. *Kul'turnoe prostranstvo russkogo mira [Cultural space of the Russian world]*, 2018, iss. 3(7), p. 29. (In Russ.).
16. Egamberdiev F.T. Osobennosti formirovaniya zritel'skoy kul'tury na kontsertnoy estrade. *European science*, 2020, no. 1 (50). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-zritelskoy-kultury-na-kontsertnoy-estrade> (accessed 02.07.2021).
17. T. Brejzek, L. Wallen. The model as performance: staging space in theatre and architecture. Brejzek, Wallen. *Theatre Research International*, 2020, vol. 45, iss. 1, pp. 91-92. (In Engl.).
18. Genova N., Khilko N. Using Media Technologies in the Theatre Process and Media Education Training for the Future Theatre Directors. *Media Education*, 2021, 17(1), pp. 70-77. (In Engl.).
19. Gorelova J., Khilko N. Cultural Landscapes Photographic Images in Character of Perception and Methods of Mass and Professional Media Education. *Media Education*, 2021, 17(2), pp. 255-267. (In Engl.).
20. Torshilova E.M., Polosukhina I.A. The influence of modern adolescent's vision of life on their perception of art. *International Journal of Environmental and Science Education*, 2016, vol. 11, no. 18, pp. 10751-10759. (In Engl.).

Алфавитный указатель авторов

Берсенева Т. П.	88
Богданова В. Б.	81
Бондаренко С. И.	40
Будкеев С. М.	104
Булгаева Г. Д.	111
Бурнашев А. А.	104
Волховская Г. П.	88
Гендина Н. И.	225
Горелова Ю. Р.	248
Гук А. А.	59
Джуванышева Н. Н.	174
Заплата О. А.	242
Клейберг Ю. А.	236
Колкова Н. И.	225
Крылов И. А.	75, 137
Кулемзин А. М.	31
Мелехова К. А.	116
Нехвядович Л. И.	116
Озерова О. А.	248
Пальчиковская П. Д.	88
Побожакова А. А.	25
Покровская Н. Н.	153
Поляков Д. М.	158
Поморцева Н. В.	213
Прокопов В. Л.	147
Рябцева Л. Н.	225
Садовой А. Н.	14
Семиониди Е. И.	158
Синельникова О. В.	174, 203
Сюэ Жуйтао	166
Тан Цзячжэн	96
Урусов Г. К.	242
Усанова А. Л.	104
Уянга Зориг	116
Фэн Цзунжэнь	66
Хилько Н. Ф.	248
Черных М. И.	242
Чжао Чэнь	122
Чжо Сюйчэн	184
Шелтрекова Я. В.	147
Шепель А. В.	203
Шинкевич М. Н.	129
Шмакова О. В.	196
Штолер А. В.	50
Элькан О. Б.	158
Ян Суншо	190

List of Authors in Alphabetical Order

Berseneva T.P.	88
Bogdanova V.B.	81
Bondarenko S.I.	40
Budkeev S.M.	104
Bulgaeva G.D.	111
Burnashev A.A.	104
Volkhovskaya G.P.	88
Gendina N.I.	225
Gorelova Y.R.	248
Guk A.A.	59
Dzhuvanysheva N.N.	174
Zaplatina O.A.	242
Kleyberg Y.A.	236
Kolkova N.I.	225
Krylov I.A.	75, 137
Kulemzin A.M.	31
Melekhova K.A.	116
Nekhvyadovich L.I.	116
Ozerova O.A.	248
Palchikovskaya P.D.	88
Pobozhakova A.A.	25
Pokrovskaya N.N.	153
Polyakov D.M.	158
Pomortseva N.V.	213
Prokopov V.L.	147
Ryabtseva L.N.	225
Sadovoy A.N.	14
Semionidi E.I.	158
Sinelnikova O.V.	174, 203
Xue Ruitao	166
Tang Jiazheng	96
Urusov G.K.	242
Usanova A.L.	104
Uyanga Zorig	116
Feng Zongren	66
Khilko N.F.	248
Chernykh M.I.	242
Zhao Chen	122
Zhuo Xucheng	184
Sheltrekova Y.V.	147
Shepel A.V.	203
Shinkevich M.N.	129
Shmakova O.V.	196
Shtoler A.V.	50
Elkan O.B.	158
Yang Songshuo	190

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
 - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикаторм журнала);
 - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
 - название статьи на русском и английском языках;
 - аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;
 - ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;
 - автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.
5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.
6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:
 - шрифт – Times New Roman;
 - размер кегля – 12 пт;
 - межстрочный интервал – одинарный;
 - форматирование – по ширине;
 - все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).

E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: ...

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке...

Ключевые слова на английском языке:...

Текст....

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

...

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 24.09.2021

Подписано в печать 24.08.2021

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 63.

Уч.-изд. л. 26,2. Усл. печ. л. 30,5.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on September 24, 2021

Signed for print on August 24, 2021

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 63.

Author's sheets 26,2. Printer's sheets 30,5.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru